

Identification des portraits d'artistes figurant sur la couverture

| Devant | | | Derrière | | |
|-----------------------------|---------------------------|---------------------------|--------------------|---------------------------------|------------------------|
| Philippe van Buyster | Abraham Bloemaert | Gerard van Opstal | Louis Finson | Adriaen van der Kabel | Philippe de Champaigne |
| Abraham van Diepenbeeck | Adam Frans van der Meulen | Nicolaes van Haeften | Pieter Boel | Jacob van Loo | Jan van Bijlert |
| Jean-Baptiste de Champaigne | Karel Dujardin | Nicolaes van Helt Stocade | Pieter Paul Rubens | Martin van den Bogaert | Theodoor Netscher |
| Abraham de Vries | Jan Asselyn | Wallerant Vaillant | Cornelis Ketel | Cornelis de Vos (et sa famille) | Cornelis Vroom |

Philippe van Buyster par Philippe Vignon (1687), huile sur toile, Versailles, musée du château

Abraham Bloemaert, gravure par Hendrick Bloemaert, Hendrik Snijers et Jan Meyssen (De Bie, 1662)

Gerard van Opstal par Lucas Franchoys II ou Peter Franchoys, huile sur toile, Versailles, musée du château

Abraham van Diepenbeeck, gravure par Paulus Pontius et Jan Meyssen d'après un autoportrait (De Bie, 1662)

Adam Frans van der Meulen, gravure par Pieter van Schuppen, d'après Nicolas de Largillière (1687)

Autoportrait de Nicolaes van Haeften, manière noire, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Autoportrait de Jean-Baptiste de Champaigne à l'âge de 17 ans (1648), dessin, collection privée

Autoportrait de Karel Dujardin (1662), huile sur cuivre, Amsterdam, Rijksmuseum

Autoportrait de Nicolaes van Helt Stockade, eau forte, Amsterdam, Rijksmuseum

Autoportrait d'Abraham de Vries (1621), huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum

Jan Asselyn par Rembrandt, eau-forte, pointe sèche et burin, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Autoportrait au turban de Wallerant Vaillant, huile sur toile, Berlin, Gemäldegalerie

Autoportrait de Louis Finson (1613), huile sur toile, Marseille, Musée des Beaux-Arts

Autoportrait d'Adriaen van der Kabel à l'âge de 34 ans (1664), craie noire, Vienne, Graphische Sammlung Albertina

Philippe de Champaigne : gravure par Gerard Edelinck (1676), d'après Jean-Baptiste de Champaigne, Versailles, musée du château

Pieter Boel, gravure par Coenraed Lauwers, d'après Erasmus Quellinus (De Bie, 1662)

Autoportrait de Jacob van Loo (1660 ca), huile sur bois, Amsterdam, Rijksmuseum

Jan van Bijlert, gravure par Pieter de Baillieu et Jan Meyssen d'après un autoportrait (De Bie, 1662)

Autoportrait de Pieter Paul Rubens (1623), huile sur bois, Londres, Royal Collection

Martin van den Bogaert, gravure par Edelinck, d'après Hyacinthe Rigaud (1698)

Theodoor Netscher par Caspar Netscher (1671-1684), huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum

Cornelis Ketel, gravure par Hendrik Bary (1659) d'après un autoportrait, Amsterdam, Gemeentearchief

Autoportrait de Cornelis de Vos avec sa famille (1621), huile sur toile, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

Hendrick Cornelisz. Vroom, gravure par Simon Frisius (1610), Amsterdam, Rijksprentenkabinet

« *Étrangers, mais habitués en cette ville de Paris* » :

Les artistes néerlandais à Paris (1550-1700) : une prosopographie

« *Étrangers, mais habitués en cette ville de Paris* » :

Nederlandse kunstenaars in Parijs (1550-1700) : een prosopografie

(met een samenvatting in het Nederlands)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus, prof.dr. G.J. van der Zwaan,
ingevolge het besluit van het college voor promoties

in het openbaar te verdedigen op
vrijdag 27 oktober 2017 des avonds te 6 uur

door

Stephanie Leontine Levert

geboren op 19 juni 1975 te Leidschendam

Promotor : Prof. dr. R. E. O. Ekkart
Copromotor : Dr. M. J. Bok

À Stéphane

Aan mijn vader

Pour mon fils, Floris
Voor mijn zoon, Floris

À la mémoire de Gilles Chomer († 2002)

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Avant-propos | 11 |
| Introduction | 13 |
| Le voyage et la migration d'artistes comme objets de recherche | 14 |
| Les artistes néerlandais à l'étranger | 14 |
| Les artistes néerlandais en France | 16 |
| Les artistes néerlandais à Paris (1550-1700) : problématique, délimitation, définitions | 18 |
| I. MÉTHODE, SOURCES ET RÉSULTATS | |
| 1. Méthode | 25 |
| § 1. Présence de sources | 25 |
| § 2. La constitution du corpus primitif | 26 |
| § 3. Du corpus au dictionnaire | 27 |
| § 4. Du dictionnaire à l'analyse en passant par la base de données | 28 |
| 2. Les artistes néerlandais dans les sources parisiennes | 31 |
| § 1. Sources françaises, artistes néerlandais : la question de la francisation | 31 |
| § 2. Identification d'artistes néerlandais dans les sources parisiennes | 36 |
| 3. Les archives parisiennes | 39 |
| § 1. Les sources de l'état civil parisien | 39 |
| § 2. Le Minutier central des notaires parisiens | 48 |
| § 3. Les registres du Châtelet | 53 |
| § 4. Les archives de Saint-Germain-des-Prés | 56 |
| § 5. Les lettres de naturalité | 57 |
| § 6. Les archives de l'Académie royale | 60 |
| II. VENIR ET SÉJOURNER À PARIS | |
| 4. Les 'Parisiens' dans les sources néerlandaises et belges | 67 |
| § 1. Diversité des sources | 67 |
| § 2. Les publications d'archives | 68 |
| § 3. Les archives en ligne | 68 |
| 5. Des Pays-Bas à Paris | 73 |
| § 1. Motivations individuelles : push- and pull-factors | 73 |
| § 2. Le voyage | 80 |
| 6. Modes d'hébergement | 95 |
| § 1. La pension | 95 |
| § 2. Le logement de fonction | 97 |

| | |
|--|-----|
| § 3. Un cas particulier : les artistes logés par le roi (et la reine-mère) | 99 |
| § 4. La location | 101 |
| § 5. La propriété immobilière | 105 |
| § 6. Conclusion | 107 |

III. PORTRAIT DE GROUPE

| | |
|---|------------|
| 7. La population d'artistes néerlandais à Paris (1550-1700) | 111 |
| § 1. Pour un (nouveau) corpus d'artistes néerlandais présents à Paris | 111 |
| § 2. Les métiers exercés par les artistes néerlandais à Paris..... | 113 |
| § 3. Genre et âge..... | 117 |
| § 4. Origines | 118 |
| § 5. Évolution chronologique..... | 121 |
| § 6. Mises en perspective historiques | 129 |
| § 7. Le climat artistique parisien aux XVI ^e et XVII ^e siècles..... | 134 |
| § 8. Situation politique, climat économique et choix individuels..... | 137 |
| 8. Le caractère du séjour : passage ou fixation ?..... | 139 |
| § 1. La durée des présences | 139 |
| § 2. Naturalisations..... | 144 |
| § 3. Autres indicateurs | 152 |
| § 4. Résultats..... | 154 |
| § 5. Conclusions..... | 157 |
| 9. Intégration et communautarisme | 159 |
| § 1. Connaître les relations et les interactions | 159 |
| § 2. Le choix des épouses | 160 |
| § 3. Les liens révélés par les contrats d'apprentissage et de service | 165 |
| § 4. Contacts, réseaux et interactions..... | 169 |
| § 5. La langue | 181 |
| § 6. Religions..... | 186 |
| § 7. Conclusions..... | 189 |
| 10. Répartition géographique | 193 |
| § 1. L'espace parisien | 193 |
| § 2. Localisation des artistes | 195 |
| § 3. Répartition topographique et mobilité..... | 200 |
| § 4. Choix du domicile | 202 |
| § 5. Zones d'habitation | 204 |

| | |
|--|-----|
| § 6. Une répartition équilibrée avec plusieurs pôles d'attraction..... | 215 |
|--|-----|

IV. EXERCER SON MÉTIER

| | |
|---|------------|
| 11. Les Néerlandais confrontés au cadre professionnel parisien | 219 |
| § 1. Organisation du métier de peintre-sculpteur à Paris sous l'Ancien Régime : un métier juré..... | 219 |
| § 2. Conflits d'intérêts entre la Cour et la jurande | 224 |
| § 3. La fondation de l'Académie..... | 226 |
| § 4. Les statuts des artistes néerlandais | 227 |
| 12. Maîtres..... | 229 |
| § 1. Analyse des sources | 229 |
| § 2. Les contrats d'apprentissage et de service..... | 232 |
| § 3. La titulature | 233 |
| § 4. La voie traditionnelle vers la maîtrise | 234 |
| § 5. Échappatoires et privilèges | 236 |
| § 6. Reconnaissance de la formation néerlandaise | 238 |
| 13. Compagnons et apprentis | 241 |
| § 1. Entre apprentis et maîtres : les compagnons..... | 241 |
| § 2. Documentation..... | 247 |
| § 3. Résultats..... | 255 |
| 14. La foire du faubourg Saint-Germain | 259 |
| § 1. Histoire de la Foire | 259 |
| § 2. Les marchands peintres et la prééminence des Anversois | 261 |
| § 3. De nouvelles techniques de vente : l'exemple de la blanche | 263 |
| § 4. La maîtrise contre-attaque..... | 264 |
| 15. Artistes de Cour | 269 |
| § 1. Documentation..... | 269 |
| § 2. Avantages | 271 |
| § 3. Les peintres et sculpteurs de Cour..... | 271 |
| § 4. Les artistes logés au Louvre | 275 |
| § 5. Les artistes suivant la Cour..... | 276 |
| § 6. Les cartonniers de la Manufacture de tapisseries..... | 278 |
| 16. Académiciens | 281 |
| § 1. Organisation de l'Académie | 281 |
| § 2. De Van Egmont à Van Beeck : panorama d'académiciens néerlandais..... | 282 |
| § 3. Quelle place pour les Néerlandais dans l'institutionnalisation de l'art français ? | 287 |

V. CONCLUSION ET DISCUSSION

| | |
|--|------------|
| Du <i>Gouden Eeuw</i> au Grand Siècle : une nouvelle image des artistes néerlandais à Paris | 293 |
| Reconstitution du phénomène..... | 293 |
| Résultats..... | 295 |
| Interprétations et hypothèses..... | 297 |
| Perspectives d'étude et d'analyse | 302 |

VI. PIÈCES JUSTIFICATIVES

| | |
|----------------------------------|------------|
| Corpus | 307 |
| Sources manuscrites | 316 |
| Bibliographie..... | 317 |
| Table des figures..... | 363 |
| Samenvatting | 364 |
| Notes | 369 |

Avant-propos

Cette thèse est l'aboutissement d'un long voyage commencé le premier janvier 1993. Après l'obtention de mon baccalauréat, je quittai les Pays-Bas pour continuer ma formation en France.

Petite, j'étais fascinée par l'archéologie et les fouilles. Les sources avaient pour moi un côté magique, puisqu'elles permettaient de retrouver le passé. Parmi les rares souvenirs de ma scolarité je me souviens d'un cours d'histoire (en classe de cinquième) dédiée à la question : « Qu'est-ce qu'une source ? ».

Destinée d'abord à des études de lettres et d'archéologie classiques, je fis un DEUG d'histoire de l'art et d'archéologie à l'Université de Lyon II. La rencontre avec Gilles Chomer et à travers lui, avec l'histoire de l'art, par ses enseignements pleins de brio, où il était souvent question de mouches, mais aussi de la disparition de la grenouille de Claude Bernard. En même temps, je découvris la richesse artistique de mon pays, et plus particulièrement de la peinture néerlandaise du 17^e siècle. Lorsque le moment fut venu de faire un mémoire de maîtrise, il m'a semblé naturel de m'intéresser aux artistes néerlandais en France. Gilles Chomer me proposa de faire une recherche à partir d'un tableau qui avait été remarqué par Bruno Mottin (alors conservateur en charge du pré-inventaire de l'Isère) dans l'église de Sassenage, près de Grenoble. C'est ainsi que la *Vierge au Rosaire*, peinte en 1630 par Jan van Niwael pour Jean Volmar Chevalier, consul de Sassenage, devint le point de départ de mes recherches sur les artistes néerlandais présents en France aux 16^e et 17^e siècles.

En 2003, après un détour par l'iconologie et la médiévistique à l'Université d'Utrecht et la disparition de mon mentor, j'ai finalement soutenu ma maîtrise intitulée « Les flamans peintres demeurant à la maison de Collavoy » : *Jan Rutgersz van Niwael et Jan Cornelisz van Loenen : deux peintres néerlandais entre Utrecht et Grenoble au XVII^{ème} siècle*.

Ma méthode de travail, mettant l'accent sur les sources d'archives ainsi que sur une approche binationale s'étant avérée féconde, je souhaitai cartographier la présence d'artistes néerlandais dans toute la France. Grâce à un poste d'AiO à l'Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur (OGC), de l'Université d'Utrecht je pus étendre mes recherches à la France entière.

Rapidement, cette méthode de recherche révéla des possibilités insoupçonnées. Tout d'abord enthousiasmée par les premiers résultats concernant principalement la ville de Lyon, la Bourgogne et la région Centre je fus rapidement submergée par la quantité d'artistes et d'œuvres d'art concernées. Il fallut changer de cap et recentrer les recherches sur un sujet d'étude plus circonscrit. Je décidai alors de me concentrer sur la capitale et de m'installer à Paris où j'ai effectué l'essentiel de mes recherches.

Je fis donc moi-même l'expérience qu'avaient fait les artistes de mon corpus quelque 300 ans plus tôt. Pendant ce long trajet la réalisation de cette étude a souvent été difficile, parfois même éprouvante. Mais mes 333 compagnons de voyage, et notamment mes illustres inconnus, n'ont jamais cessé de me motiver. L'effet grisant des face-à-face à travers des documents aux consonances familières, ne s'est jamais estompé. Je suis soulagée et heureuse de pouvoir enfin présenter ce portrait de groupe. Tous les artistes sont présentés ici tels qu'ils sont révélés par les sources : courtisans, sculpteurs de talent, pères de famille, marchands habiles, académiciens,

francophones, mais aussi : simples doreurs, peintres médiocres, illettrés et même, pour certains, criminels.

Cette thèse n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide inestimable de Wouter Mazure. Je lui suis à jamais redevable pour son aide et son implication dans ce projet.

Je tiens à exprimer toute mon affection et ma reconnaissance envers Rudi Ekkart, qui n'a jamais cessé de me témoigner sa confiance.

Je remercie Marten Jan Bok pour sa confiance, son enthousiasme et son amitié, mais aussi pour m'avoir accueillie dans la communauté des historiens. Nos séances de travail au Turfdraagsterpad sont parmi les meilleurs souvenirs de ma thèse.

Merci à Rébecca Duffeix, mon amie, pour la lecture de mes textes ; sa fidélité et la constance de sa confiance ne cesseront jamais de m'émouvoir.

Un grand merci à Laurence Bougeard pour ses remarques, toujours intéressantes et pertinentes, lors de nos séances de corrections nocturnes du manuscrit, rue Euryale Dehaynin.

Merci à Paul Herfs, qui m'a donné le soutien qu'il fallait lorsque j'en avais besoin.

Merci à Harm Nijboer pour m'avoir aidé avec tout ce que je ne sais toujours pas faire.

Merci à Joost.

Merci à ma copine Nicole van Hedel, pour la gentillesse avec laquelle elle a fait l'écrin de mon *magnum opus*.

Merci à tous mes autres amis qui ont fait preuve de compréhension et de patience alors que je négligeais l'amitié.

Quant à tous les autres qui m'ont aidée, soutenue et conseillée, je voudrais leur exprimer ma profonde et sincère gratitude.

Je ne pourrai jamais exprimer ma profonde gratitude à Stéphane, qui a vu le meilleur, et beaucoup de pire, de mon odysée. Merci...

J'aurais aimé que mon père soit là pour voir ce projet fini.

Quant à Floris, pour qui je n'ai pas toujours été aussi présente que je ne l'aurais voulu : je suis très fière d'être sa maman.

Introduction

« Philipes Vleughels, mon père, était d'Anvers, où il naquit. Il arriva à Paris un peu devant les guerres civiles, je crois à la mort du cardinal de Richelieu¹. »

C'est ainsi que commence une lettre que Nicolas Vleughels adressa à Louis-François Dubois de Saint-Gelais, historiographe et secrétaire de l'Académie, pour lui fournir quelques renseignements biographiques sur son père, un des très nombreux artistes néerlandais installés à Paris à l'époque moderne². L'auteur de la lettre relate la vie de Philippe Vleughels dans la capitale française, depuis son arrivée en 1642 en compagnie de Jan Baptist Wolfaert :

« Nos deux jeunes gens arrivèrent à Paris, après avoir été volés par les chemins [...] et ces pauvres garçons, qui étaient arrivés assez tard la veille de Sainte-Geneviève et qui ne savaient pas parler, se trouvèrent fort embarrassés à cheminer de nuit dans une grande ville qu'ils ne connaissaient pas³. »

Pendant que les amis errent dans la ville à la recherche de Pieter van Mol, un ancien élève du père de Jan Baptist Wolfaert, ils font la rencontre fortuite de Sébastien Bourdon, qui leur indique la maison du peintre :

Van Mol « les reçut avec bonté ; mais comme il n'avait pas de quoi les loger, il sortit avec eux, appela un certain doreur qui [...] les conduisit à une maison qu'on appelle *La Chasse* [...] ; c'était une espèce de refuge de peintres de son pays ; [...] on fit caresse aux nouveaux venus, on les fit prendre place, et là ils trouvèrent des amis, le couvert, bon visage et bonne chère. »

Vleughels y fait la connaissance de Willem Kalf qui, dès le lendemain, l'emmène chez Jean Michel Picart, peintre de fleurs flamand qui « entretenait des jeunes gens à faire des copies ou à faire d'autres ouvrages ». Nicolas raconte ensuite comment se déroula la carrière de son père et sa réception à l'Académie tout en énumérant ses clients et ses œuvres. Il parle aussi de sa vie privée, de sa maison de la rue des Saints-Pères, de son amitié avec Matthys van Plattenberg, de son mariage et de ses enfants. Enfin, il donne des informations sur sa réputation et sa mort, à l'âge de quatre-vingts ans.

Quand on s'intéresse à un groupe aussi important que les 333 artistes que nous avons recensés à Paris entre le milieu du XVI^e et la fin du XVII^e siècle, il est rare de disposer d'un témoignage aussi riche. En général, la vie de ces artistes n'est pas aussi bien documentée. La missive que nous venons de citer est précieuse (même si elle peut comporter quelques inexactitudes) : au-delà des renseignements qu'elle apporte sur Philippe Vleughels, elle donne des informations d'une portée plus générale sur la réalité de ces migrants.

Que sait-on justement de ce phénomène migratoire ? Par nos recherches sur la population d'artistes néerlandais à Paris nous avons voulu décrire et illustrer la vie de ces hommes et trouver des éléments de réponse aux questions abordées par la lettre citée ci-dessus. Combien étaient-ils ? Comment, pourquoi et quand sont-ils arrivés ? Quels étaient la durée et le caractère de leur séjour ? Quelles étaient leurs vies dans cette capitale étrangère ? Comment exerçaient-ils leur métier ?

Maîtrisaient-ils la langue française ou non ? Et surtout : étaient-ils intégrés dans la population parisienne où vivaient-ils en communauté comme le laisse entendre Nicolas Vleughels ? C'est à toutes ces questions et à d'autres encore, que nous avons tenté de répondre.

Le voyage et la migration d'artistes comme objets de recherche

Les phénomènes migratoires chez les artistes sont des thèmes importants dans l'histoire de l'art. En 2005 le 130^e congrès national des Sociétés historiques et scientifiques (CTHS) était consacré aux Voyages et voyageurs, avec des thèmes allant d'« Explorations et voyages scientifiques » et « Voyages et formation » à « La perception de l'altérité culturelle et religieuse ». Un des colloques de ce congrès était consacré aux *Voyages d'artistes et artistes voyageurs*⁴. On y présenta des sujets aussi divers que « Les voyages d'artistes à travers les écrits d'histoire et de théorie de l'art du XVI^e siècle italien » et « La Contribution d'Alexandre-Évariste Fragonard aux Voyages pittoresques » et où nous avons proposé notre travail sur Jan Rutgersz van Niwael et Jan van Loenen, peintres néerlandais actifs à Grenoble et Vizille au XVII^e siècle⁵.

La présence d'étrangers en France en général, et de Néerlandais en particulier, a fait l'objet d'un certain nombre de travaux scientifiques qui montrent l'intérêt des chercheurs pour ce sujet⁶. À titre d'exemple, on peut citer le colloque *La Découverte de la France au XVII^e siècle (1979)*⁷, où Hans Bots fit une communication intitulée « Voyages faits par de jeunes Hollandais en France », ou celui consacré aux *Pays-Bas et la France, des guerres de religion à la création de la République Batave (1988)*, avec une contribution de Willem Frijhoff sur les « Voyageurs néerlandais en France du XVII^e au début du XIX^e siècle »⁸. Pour la présence de Néerlandais dans la ville de Paris plus particulièrement, on pourrait citer l'article de Reinhilde Goossens intitulé « Les Flamands à Paris » (1984)⁹.

Les artistes néerlandais à l'étranger

Depuis longtemps les historiens de l'art se sont intéressés aux artistes néerlandais actifs dans d'autres pays européens à l'époque moderne.

Gerson et l'*Ausbreitung*

La présence de peintres à l'étranger est un thème majeur dans les recherches en histoire de l'art. L'*Ausbreitung und Nachwirkung* de Horst Gerson y figure comme une œuvre phare. Gerson avait un intérêt particulier pour l'influence exercée par la peinture néerlandaise du XVII^e siècle. Au sein de l'Institut d'histoire de l'art néerlandais, le Rijksbureau voor de Kunsthistorische Documentatie (RKD) à La Haye, il avait commencé dès 1935 à répertorier les œuvres d'artistes étrangers des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles influencés d'une manière ou d'une autre par la présence de peintres néerlandais du XVII^e siècle¹⁰. En 1937, il eut l'occasion de consigner les résultats de ses recherches. Cette année-là, la société savante Teylers Tweede Genootschap, ayant pour habitude de proposer un concours annuel avec un thème particulier, émit le souhait de voir un exposé « sur l'expansion de la peinture hollandaise du dix-septième siècle, notamment un panorama documenté de l'influence que notre peinture d'alors a exercée sur celle d'autres pays pour ce qui est des sujets, de la conception, de la composition, du style, de la couleur et de la technique¹¹ ». Lauréat du concours, Gerson vit son

Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts publiée en 1942. Cet ouvrage très riche, illustrant par de très nombreux exemples l'influence qu'eut la grande peinture hollandaise sur des artistes du monde entier, donna un souffle important à la recherche dans le domaine et inspira de nombreux autres travaux. En 2008, le RKD créa le projet *Gerson*, dont l'objectif majeur est de localiser l'ensemble des presque mille œuvres d'art citées dans *Ausbreitung*, s'inscrivant ainsi dans la continuité du chercheur dont l'ouvrage phare fut édité avec très peu d'illustrations¹².

Avant Gerson, un seul historien s'était intéressé au phénomène des artistes néerlandais à l'étranger de manière générale : il s'agit d'Édouard Fétis qui, en 1860 déjà, avait consacré un ouvrage aux *Artistes belges à l'étranger*¹³. Il s'agit d'un recueil de conférences faites à l'Académie royale de Belgique, composé d'une quarantaine d'esquisses biographiques, concernant principalement des artistes du XVII^e siècle, quelques-uns ayant vécu à Paris. Malheureusement, l'auteur omet « par système » toute référence à ses sources, n'étant pas « convaincu de l'utilité des notes »¹⁴. Il faut dire que la précision historique n'est pas le but recherché puisque, par ces « études biographiques, historiques et critiques » (selon le sous-titre), Fétis veut montrer la grandeur de l'art flamand. En insistant sur l'influence des artistes à l'étranger son ouvrage précède celui de Gerson et le complète, en un sens, puisque *Ausbreitung* parle de l'art « hollandais » alors que Fétis se concentre sur l'art « belge ».

Italie et ailleurs

Après Fétis, les recherches sur les artistes néerlandais à l'étranger se concentrèrent sur l'Italie. En 1880, Antonino Bertolotti présenta les résultats de ses recherches sur les artistes nordiques présents à Rome aux XVI^e et XVII^e siècles¹⁵. Son œuvre fut poursuivie par G. J. Hoogewerff, qui dépouilla à son tour les archives romaines à la recherche d'artistes du nord. On lui doit plusieurs ouvrages fondamentaux dont *Nederlandsche schilders in Italië in de XVI^e eeuw...* (1912), *Nederlandsche kunstenaars te Rome 1600-1725* (1942) ainsi qu'un ouvrage sur la joyeuse communauté de peintres nommée les *Bentvueghels*, qui recevaient tous un sobriquet en arrivant dans la ville¹⁶. Les paysagistes italianisants firent en 1965 l'objet d'une exposition à Utrecht intitulée *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapschilders (Dutch 17th century italianate landscape painters)*¹⁷. D'autres ouvrages sur la présence d'artistes nordiques à Rome ont également vu le jour : Nicole Dacos publia en 1964 *Les peintres belges à Rome au XVI^e siècle*¹⁸. En 1995, une exposition sur un sujet similaire fut organisée à Rome et à Bruxelles ayant pour titre *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Plus récemment, en 2006, l'Université de Grenoble organisa un colloque sur *Les Échanges artistiques en Europe à l'époque moderne*, concernant plus particulièrement les Flamands et les Français en Italie (2006)¹⁹. Enfin, il faut citer les travaux de Bert Meijer et ses collaborateurs, qui inventorient les œuvres néerlandaises dans les collections publiques italiennes et dont les résultats sont publiés depuis 1998 dans la série *Repertory of Dutch and Flemish paintings in italian public collections*²⁰.

État de la question

Plus de 70 ans après la publication de Gerson, l'étude de la présence d'artistes originaires des Pays-Bas à l'étranger est toujours en cours et plusieurs publications ont vu le jour depuis le début du

millénaire. En 2003, une édition du *Leids Kunsthistorisch jaarboek* fut consacré aux artistes des Pays-Bas en Grande Bretagne²¹, alors qu'en 2005-06 la Neue Pinakothek présenta une exposition sur les artistes néerlandais à Munich sous le titre *In Europa zu Hause : Niederländer in München um 1600*²². L'édition 2013 du *Nederlands Kunsthistorisch jaarboek* intitulée *Art and migration : Netherlandish artists on the move : 1400-1750 / Kunst en migratie : Nederlandse kunstenaars op drift : 1400-1750* était entièrement consacrée aux migrations d'artistes néerlandais dans différents pays. Des études académiques continuent aussi à apparaître dans les universités néerlandaises. On peut notamment citer les travaux de Marije Osnabrugge (Universiteit van Amsterdam) qui rassembla plusieurs études de cas de peintres néerlandais à Naples et ceux, en cours, de Sander Karst (Universiteit Utrecht), sur l'impact de la peinture néerlandaise du XVII^e siècle (1660-1735) sur l'art anglais²³.

Les artistes néerlandais en France

Lorsqu'on regarde de plus près le cas de la présence d'artistes néerlandais en France, force est de constater qu'aucune étude générale n'a encore décrit l'ampleur de ce phénomène. Un premier sondage montre que la présence néerlandaise était généralisée, puisque nous avons recensé des artistes dans toutes les régions de France. En effet, leur présence ne se limite aucunement à Paris et leur nombre est considérable, puisque nous avons relevé plus de 200 artistes néerlandais actifs en dehors de la ville de Paris aux XVI^e et XVII^e siècles²⁴.

Sur les quelque six cents pages que compte l'*Ausbreitung* de Gerson, 83 sont consacrées à la France. Au sein de ce chapitre, vingt pages seulement concernent les artistes néerlandais en France (les quatre autres paragraphes parlent des œuvres et de leur influence sur l'art français). De plus, Gerson ne s'intéresse qu'aux peintres sans parler des sculpteurs. Enfin, bien que la partie de son ouvrage qui nous intéresse soit très informative, elle a un caractère peu synthétique et se présente sous forme de listes de noms et d'œuvres d'art classées par genre.

Depuis la parution de l'ouvrage de Gerson en 1942, aucune étude générale sur la présence d'artistes néerlandais en France n'a été publiée. Cela n'est pas dû à un manque d'intérêt, comme le montrent par exemple les travaux de l'Institut de Recherches historiques du Septentrion de l'Université de Lille, qui organisa en 2008 un colloque consacré aux *Echanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France 1482-1814*, ou encore le colloque *Penser la sculpture : échanges artistiques et culturels dans le nord de l'Europe (XVI^e – XVIII^e)* de 2013 pour lequel nous avons fait une intervention consacrée aux sculpteurs néerlandais à Paris²⁵. Quant aux recherches sur les artistes néerlandais au sein d'une même ville, il faut noter l'étude de Daniel Ternois, qui recensa les artistes nordiques dans la région lyonnaise, dans le cadre de la cellule 445 du CNRS nommée *Le rôle de Lyon dans les échanges artistiques entre l'Europe du nord et le monde méditerranéen*. Malheureusement, son travail est resté sans suite²⁶.

Le cas de Paris : Schnapper et son héritage

La ville de Paris figure comme une exception, puisqu'elle a fait l'objet de plusieurs études et autres initiatives de recherche. On peut notamment citer la journée d'études organisée par le Centre André Chastel en 2005, intitulée *Les Artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Age aux années 1920*, où Mickaël Szanto (voir *infra*) fit une communication sur les artistes des Pays-Bas.

La seule étude générale consacrée à la présence d'artistes néerlandais à Paris date de 1991²⁷. En cette année, Évangélie Toliopoulou présenta sa thèse intitulée *L'Art et les artistes des Pays-Bas à Paris au XVII^e siècle* à l'Université Paris IV.

En s'intéressant non seulement aux questions de goût, de style et d'influence, mais en cherchant également à éclairer aussi les aspects socio-économiques de la vie des artistes, Toliopoulou montre l'influence de son directeur de recherche : Antoine Schnapper. Ce dernier a adopté une démarche peu commune dans le domaine de l'histoire de l'art français, celle de s'intéresser aux hommes. Ce n'est plus la création artistique qui est au centre des préoccupations du chercheur, mais le créateur. Il ne s'agit pas d'examiner les aspects stylistiques d'œuvres d'art, mais d'étudier les conditions socio-économiques des artistes.

L'approche socio-économique de l'art parisien telle qu'elle fut pratiquée par Schnapper se manifesta dans deux thèses de doctorat dont il assura la direction : celle de Toliopoulou, que nous venons de citer, et celle de la chartiste Isabelle Richefort intitulée *Le Métier et la condition sociale du peintre*²⁸ (1989). L'ouvrage de Richefort, qui ne traite que de la première moitié du XVII^e siècle (avant la création de l'Académie), parle des artistes parisiens en général (on y trouve quelques Néerlandais) et de leurs œuvres.

Le désir de Schnapper d'étudier les conditions sociales et économiques des peintres, associé à sa volonté de composer un corpus de peintres parisiens a donné naissance à plusieurs publications, parues au fur et à mesure que ses recherches avançaient. Après avoir présenté ses réflexions sur « La population des peintres à Paris au XVII^e siècle » (2001)²⁹, il publia les résultats de ses recherches sur le métier de peintre et ses aspects économiques dans son ouvrage *Le Métier de peintre au Grand Siècle*³⁰. Son « Répertoire de peintres actifs à Paris entre 1600 et 1715 », fruit accessoire mais important de ses recherches socio-économiques, fut publié la même année, de façon posthume³¹.

Quant à Toliopoulou, le but de son étude était de définir le rôle joué par les artistes originaires des Pays-Bas dans la formation du caractère et l'évolution de l'art français du XVII^e siècle. La diffusion restreinte de ce travail a rendu sa consultation difficile et il semble utile de rappeler le contenu de cette thèse, qui comporte trois parties consacrées respectivement à l'ère pré-académique (1600-1648), la période (post-)académique et l'art flamand à Paris au XVII^e siècle. Malheureusement, les chapitres sont assez hétérogènes. Par ailleurs, en l'absence d'éléments justificatifs, il est impossible de connaître la méthodologie de Toliopoulou³².

En dépit des apparences liées à son intitulé, les différences entre le travail de Toliopoulou et notre étude sont plus nombreuses que les similitudes. L'étude de Toliopoulou, qui s'articule autour de la création de l'Académie en 1648, a pour objectif de définir le rôle des artistes originaires des Pays-Bas du sud dans la formation et l'évolution de l'art français du XVII^e siècle. Ses interrogations sont donc artistiques, alors que l'analyse que nous présentons est avant tout historique. Là où Toliopoulou parle du marché de l'art et de l'Académie et cherche à définir le rôle de ces artistes étrangers dans l'idéal esthétique français, nous avons choisi de décrire le phénomène dans son ensemble et d'analyser de façon systématique leur séjour à Paris. Par ailleurs, son analyse concerne principalement des artistes des Pays-Bas méridionaux et inclut aussi les graveurs, groupe que nous avons choisi d'écarter pour les raisons énoncées plus bas³³. Malgré le mérite de Toliopoulou qui a été la première à traiter le sujet de façon monographique, son étude est incomplète et imprécise.

Nous avons documenté quelque 200 personnes non recensées par elle et nous avons relevé de nombreuses lacunes et inexactitudes dans les informations fournies³⁴.

Après la disparition de Schnapper en 2004, les travaux du Professeur ont été poursuivis par ses étudiants, dont Olivier Bonfait et Mickaël Szanto, qui se sont tous deux intéressés à la présence d'art et d'artistes néerlandais à Paris. Après une étude de collections constituées sous Louis XIV, Olivier Bonfait a orienté ses recherches vers l'Italie, avant de s'intéresser de nouveau à la ville de Paris³⁵. Mickaël Szanto, quant à lui, étudie le marché de l'art en France et la place des artistes nordiques dans le renouveau des arts au XVII^e siècle³⁶. Parallèlement, il fit des recherches sur le peintre Herman van Swanevelt³⁷.

On retrouve cette approche socio-économique chez d'autres historiens s'intéressant à l'art néerlandais. On peut notamment citer l'économiste John Michael Montias (natif de Paris), qui consacra une grande partie de sa carrière à la peinture du Siècle d'Or néerlandais en général et de Delft en particulier et s'intéressa plus spécialement à Vermeer³⁸. L'historien Marten Jan Bok, co-directeur de notre thèse, s'est spécialisé dans le marché de l'art néerlandais et s'intéresse aux vies des artistes du XVII^e siècle. Dans la dernière phase de notre thèse nous avons collaboré en association avec l'historien Harm Nijboer pour alimenter la base ECARTICO avec les données que nous avons récoltées auparavant, notamment dans les archives parisiennes. Bok et Nijboer sont responsables de cette base de données qui avait commencé comme un outil pour étudier le marché de l'art amstellodamois au Siècle d'Or, mais dont la portée s'est considérablement élargie.

Pour finir notre tour d'horizon des études relatives à notre sujet, il convient de signaler l'existence d'autres ouvrages consacrés aux peintres néerlandais actifs à Paris. Parmi les études monographiques on pourrait citer deux thèses de doctorat qui ont fait l'objet de publications récentes : il s'agit de *Jacob van Loo, 1614-1670* de David Mandrella et de *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622) : le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle : entre Habsbourg, Médicis et Bourbons* de Blaise Ducos³⁹. Van Loo et Pourbus ont également fait l'objet de plusieurs expositions, dont il faut surtout retenir celle organisée par la Fondation Custodia, intitulée *Paysages de France*, articulée autour des journaux de Willem Schellinks et des dessins exécutés par son compagnon de route, Lambert Doomer, pendant leur voyage en France. Enfin, il faut citer l'édition d'un autre document important : le journal de voyage de Vincent Laurensz. Van der Vinne par Bert Sliggers⁴⁰.

Les artistes néerlandais à Paris (1550-1700) : problématique, délimitation, définitions

La présence d'œuvres d'art et d'artistes néerlandais à l'étranger en général et en France et à Paris en particulier, est donc un champ de recherche actif où de nouvelles approches se sont intensifiées dans les domaines de l'histoire de l'art néerlandaise et française. Néanmoins, il n'existait pas de description générale et quantifiée du phénomène, tenant compte de l'aspect binational du sujet : néerlandais et français et permettant une analyse globale de la présence d'artistes néerlandais à Paris.

Notre étude vise à combler cette lacune. Nous proposons une vision générale de cette présence étrangère dans la capitale, de son ampleur et de ses caractéristiques. Cela implique que nous avons

pris en considération la totalité des artistes, indépendamment de la présence et de la qualité de leur production artistique. Par conséquent, il sera avant tout question d'artistes et beaucoup moins d'œuvres⁴¹.

Artistes

Notre étude porte le sous-titre *Les artistes néerlandais à Paris (1550-1700)*. Il nous a semblé utile de définir chacun de ces termes. Tout d'abord, qu'entendons-nous par « artistes » ? Contrairement à Gerson, dont le champ de recherches se limitait à la peinture, et à Toliopoulou, qui s'est aussi intéressée aux graveurs, nous avons choisi de nous concentrer sur les peintres et les sculpteurs. La principale raison en est que ces deux métiers faisaient partie de la même jurande. Le qualificatif « maître peintre-sculpteur » est d'ailleurs assez fréquent dans les sources et peut désigner un peintre comme un sculpteur. Les graveurs, à l'exception des peintres-graveurs, sont exclus de notre étude pour plusieurs raisons : tout d'abord, ils ne faisaient pas partie de la même maîtrise que les peintres et les sculpteurs. Assemblés dès décembre 1625, ils rédigèrent des statuts qui furent d'abord approuvés par le roi, puis enregistrés en août 1632. Par ailleurs, les graveurs sont plus proches du milieu des libraires et des éditeurs que de celui des peintres et sculpteurs, ce qui se voit notamment à leur adresse, généralement proche de la rue Saint-Jacques. Enfin, le nombre de graveurs que nous avons trouvés dans la capitale était trop important pour qu'on incorpore ce métier dans notre étude. Ajoutons pour finir que dans tous les cas de figure, par « métier » on entend le métier exercé par l'individu pendant son séjour dans la capitale.

Néerlandais

On trouve souvent l'adjectif « flamand » lorsque les historiens de l'art français parlent d'artistes ou d'art originaires des Pays-Bas, et ce mot semblerait se référer plus à un « style », une « manière » de peindre qu'à une population avec des origines géographiques bien définies. Parfois, ce terme est inexact. Bien souvent, il est vague. L'adjectif « hollandais » employé parfois pour qualifier ce qui est issu des Pays-Bas du nord, n'est pas forcément mieux employé, puisque les Pays-Bas du nord, bien que dominés à plusieurs égards par la Hollande, ne se limitaient pas à cette seule province.

Nous avons choisi d'employer le terme « néerlandais » par lequel nous entendons : tout ce qui est originaire des Pays-Bas du nord et du sud. Le *Penguin Atlas of Modern History (Atlas de l'histoire moderne)* définit ce territoire des Pays-Bas à l'époque moderne de la façon suivante : en tant que territoire délimité par la mer du Nord et les frontières modernes de la France et de l'Allemagne⁴².

Toutefois, dans le cadre de notre étude, nous n'avons retenu que les individus originaires des régions néerlandophones ; c'est pour cette raison que la principauté de Liège en est exclue. Logiquement, tous les individus sont donc issus de la même entité linguistique et culturelle. De plus, même si nous avons voulu exclure les artistes des Pays-Bas du nord, cela aurait été difficile, puisque les « Néerlandais du nord » comme les « Néerlandais du sud » étaient le plus souvent qualifiés de « Flamands ». On trouve bien parfois l'adjectif « Hollandais », mais c'est exceptionnel. Comme l'avait déjà remarqué Gerson : « *Wie in Italien werden in zeitgenössischen Dokumenten unsere Holländer mit den südlichen Nachbarn zusammen als „peintres flamands“ in einen Topf geworfen* »⁴³. Les sources les qualifient donc communément de « Flamands ».

Paris

La plupart des artistes de notre corpus ont été recensés à Paris. Comme toutes les grandes villes, Paris a connu une croissance et une expansion importantes tout au long de la période moderne et de l'époque contemporaine (voir chapitre 10). Par Paris, nous entendons la ville de Paris et ses environs, notamment les faubourgs et les villages environnants, qui furent incorporés petit à petit à la capitale. Mais il sera aussi question de la région parisienne, des artistes présents dans des lieux plus éloignés de Paris qui avaient un lien fort avec la capitale par le biais de la royauté et des palais royaux. Les plus importants sont Fontainebleau et Versailles, mais on connaît aussi un peintre qui séjourna à Saint-Germain-en-Laye.

1550-1700

Pour examiner le phénomène des artistes néerlandais dans son intégralité et nous permettre d'en montrer l'évolution, nous avons choisi de définir un champ de recherche chronologique assez large, englobant la seconde moitié du XVI^e siècle et tout le XVII^e siècle. Bien que la présence de Néerlandais en France et dans sa capitale (et plus particulièrement celle d'artistes) soit attestée dès avant l'époque moderne, elle est plus manifeste à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. Elle connaît son apogée (du moins pour l'époque moderne) au milieu du siècle suivant et se fait plus discrète après 1700. De plus, la période que nous avons choisie a pour avantage d'être assez bien documentée puisque nous disposons de nombreuses sources archivistiques. Ne s'agissant pas d'une analyse fondée sur des considérations artistiques (la question des écoles nationales et des influences réciproques ne fait pas partie de nos préoccupations premières), mais d'une étude historique, basée sur des preuves documentaires dont le classement implique une consultation par date, l'utilisation de limites chronologiques absolues nous a semblé justifiée.

Une prosopographie

Pour connaître et analyser la présence de peintres et sculpteurs néerlandais à Paris et répondre aux différents éléments de la problématique telle que nous l'avons définie, l'approche qui nous a semblé la plus adaptée est celle de la prosopographie⁴⁴. Même si les détails et nuances du terme *prosopographie* ne fassent pas l'unanimité parmi les historiens et bien qu'il en existe plusieurs définitions, son essence sémantique reste la même : il s'agit de l'étude biographique d'un groupe d'individus répondant à des critères prédéfinis⁴⁵.

Traditionnellement, la prosopographie était employée pour les périodes historiques les plus reculées (Antiquité et Moyen-Âge). Aujourd'hui, elle est de plus en plus fréquemment utilisée pour des époques plus récentes. Sa méthode se présente en trois étapes : après la définition du groupe à étudier et la formulation d'un ensemble de questions, on détermine les sources qui seront employées pour y répondre. Ensuite, on établit un *corpus* recensant les noms des individus. En y ajoutant les informations recueillies dans les sources à l'aide d'un questionnaire standardisé on obtient une prosopographie qui va alors servir de « *métasource* » et permettre l'analyse des données, souvent consignées dans une base de données, pour montrer les caractéristiques du groupe et dégager des tendances⁴⁶

Bien qu'elle soit encore peu employée pour la période moderne, nous avons estimé que la prosopographie était la méthode la mieux adaptée pour étudier le phénomène des artistes néerlandais à Paris entre 1550 et 1700, puisqu'elle permettait de comparer les caractéristiques de tous les individus d'un groupe pour lequel la documentation était très hétérogène. En ce qui nous concerne, une partie des données récoltées a alimenté la base ECARTICO dont il sera question ci-après, ce qui a permis de les rendre publiques et de procéder à leur analyse.

Pour finir, un mot sur le titre de cette étude : la citation qu'il comporte est extraite du contrat de mariage de Govert van der Leeuw, peintre natif de Dordrecht, qui épousa en novembre 1670 Marie Jans, la veuve du peintre Corneille Brisée. Dans l'acte, les époux insistent que bien « qu'ils soient étrangers et originaires du pays d'Hollande [ils sont] habitués et demeurant depuis plusieurs années en cette ville de Paris ». Nous verrons par ce qui suit que cette phrase résume à elle seule la situation dans laquelle se trouvait une grande partie de ces artistes.

N.B.

Pour les noms des artistes, nous avons respecté l'orthographe d'ECARTICO (voir la liste du corpus dans les pièces justificatives en fin de volume).

Pour ce qui est des nombres : pour le rendu des dates et des sommes d'argent, ainsi que dans les tableaux et les passages purement statistiques, les nombres ont été écrits en chiffres arabes. Lorsqu'ils sont cités dans le texte, les nombres compris entre 1 et 50 ont été écrits en toutes lettres alors les nombres supérieurs ont été écrits en chiffres arabes.

I. Méthode, sources et résultats

1. Méthode

Les recherches pour établir une prosopographie de la population de peintres et sculpteurs néerlandais à Paris se sont déroulées en cinq temps :

1. Définition de la population et constitution du corpus primitif
2. Détermination des variables et recensement des données
3. Recherches documentaires et rédaction du dictionnaire biographique
4. Constitution d'une base de données
5. Incorporation partielle dans la base ECARTICO
6. Analyse des données

Après avoir fixé les critères pour constituer le corpus (que nous venons d'énumérer), nous avons défini les variables en fonction de la problématique que nous avons choisie. Nous avons ensuite recensé les valeurs de ces variables pour chaque individu. En même temps, nous avons récolté des données plus générales par le biais de recherches bibliographiques. Tous ces renseignements ont été consignés dans un dictionnaire biographique pour servir de base à l'analyse. Les valeurs recueillies pour chacune des variables et pour chacun des individus ont servi à alimenter une base de données que nous appellerons « base Levert ». Certaines de ces données ont ensuite été incorporées dans la base de données ECARTICO dans le cadre d'une collaboration avec l'Université d'Amsterdam. Enfin, nous avons analysé et interprété les données en utilisant la base Levert ainsi que la base ECARTICO. Pour éclairer certains aspects de notre sujet et présenter nos résultats, nous avons eu recours à des éléments de statistique descriptive, ce qui se traduit par la présence de quelques tableaux et autres figures.

§ 1. Présence de sources

Avant de présenter en détail les différentes sources que nous avons consultées, il est utile de citer les principales difficultés rencontrées pour la constitution du corpus et la documentation du séjour parisien des individus. Ces écueils sont directement liés à l'objet d'étude et inhérents à la méthode de recherche. Ils concernent principalement deux choses : la disponibilité des sources et leur fiabilité. La quantité de documents dont on dispose, ainsi que leur fiabilité, sont déterminées d'une part par la période étudiée et les spécificités historiques de la capitale, d'autre part par l'altérité des artistes (liée notamment à leurs noms).

Les XVI^e et XVII^e siècles sont évidemment moins riches en archives que les périodes plus récentes. S'y ajoute l'altérité (notamment linguistique et religieuse) propre aux étrangers qui est à l'origine de la parcimonie des sources documentant la présence de nos artistes à Paris. De manière générale, les voyageurs et autres étrangers produisent bien moins de documents d'archives que les sédentaires. De plus, il n'existe pas d'enregistrement systématique ni aucune autre forme de documentation spécifique aux étrangers pendant l'époque que nous étudions⁴⁷. Enfin, les inventaires après décès d'étrangers ne mentionnent que très rarement la présence de « papiers »

(souvent riches en renseignements biographiques) antérieures à l'installation à Paris, ce qui donne parfois l'impression que ces étrangers ont quitté leur pays d'origine en laissant tout derrière eux.

Quant aux particularités religieuses, on est généralement moins bien renseigné sur la vie personnelle et familiale de la population protestante, à laquelle appartenait une partie importante des artistes néerlandais, que sur celle de la population catholique, dont l'état civil était consigné dans les archives paroissiales. Ces précieuses archives ayant disparu dans l'incendie de l'Hôtel de ville lors des troubles de la Commune en 1871, leur contenu n'est connu que partiellement, par des transcriptions. L'état civil des protestants est encore moins documenté, car ce n'est qu'à partir de 1664 que les pasteurs étaient obligés d'enregistrer légalement l'état civil de leurs ouailles. De plus, ces registres ont souffert des destructions survenues entre 1661 et 1682 (période au cours de laquelle 400 temples furent détruits). Ce n'est qu'après la révocation de l'Édit de Nantes, en octobre 1685, que les baptêmes d'enfants de la « Religion Prétendument Réformée » étaient obligatoirement enregistrés par les curés. À partir de ce moment, les baptêmes d'enfants protestants et catholiques figurent sur les mêmes registres⁴⁸.

Heureusement, certains artistes protestants sont présents dans les actes paroissiaux d'amis catholiques, comme par exemple le peintre Ferdinandus van El, qui tint sur les fonts baptismaux d'Avon un enfant de Pasquiet de la None en 1601⁴⁹.

Les recherches archivistiques sont toujours influencées, voire conditionnées, par le degré de dépouillement des fonds et par l'existence d'instruments de recherche. Dans notre cas, le dépouillement systématique d'une partie des études notariales parisiennes par la direction des Archives nationales a, par exemple, fortement influencé le caractère de notre documentation (voir ci-après, chapitre 2)⁵⁰.

§ 2. La constitution du corpus primitif

Afin de définir la population d'artistes néerlandais, nous avons d'abord constitué un corpus d'artistes correspondant aux critères définis.

Recherches bibliographiques

Pour établir cette première liste de noms, point de départ de la prosopographie, nous avons procédé de la façon suivante : nous avons consulté plusieurs ouvrages et études dans leur intégralité, à commencer par les deux volumes du *Niederländisches Künstler-Lexikon* de Wurzbach⁵¹. Ensuite nous avons intégralement analysé les deux principales publications de minutes notariales parisiennes à savoir, pour la seconde moitié du XVI^e siècle, l'ouvrage de Catherine Grodecki et, pour la première moitié du XVII^e siècle, celui de Marie-Antoinette Fleury⁵². Si la publication de Grodecki concerne un grand nombre d'arts et d'artisanats (architecture, vitrerie, menuiserie, tapisserie, jardins, sculpture, peinture, broderie, émail, faïence, orfèvrerie et armures), celle de Fleury ne comporte que des actes relatifs aux métiers de peintre, graveur et sculpteur. La liste ainsi obtenue a ensuite été comparée aux noms cités par Toliopoulou.

Les biographies anciennes ont aussi été d'une grande utilité. Nous avons intégralement consulté plusieurs biographies d'artistes néerlandaises et françaises : le *Schilder-Boeck* (1604) de Van

Mander, le *Gulden cabinet* (1662) de De Bie, la liste de peintres de Félibien, la *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais* de Descamps (1753-63) et l'*Abecedario* (1850-60) de Mariette⁵³.

RKDArtist

Après avoir consulté les ouvrages cités, nous avons consulté la base de données de l'Institut d'histoire de l'art néerlandais RKD. Nous avons interrogé leur base intitulé *RKDArtist* avec des mots clés comme « France », « Paris », « Fontainebleau », « Versailles », etc.

Les recherches au CARAN et à la Bibliothèque nationale

Pour trouver d'autres sources (inédites) dans les archives parisiennes, nous avons principalement travaillé dans la salle des inventaires du CARAN, le Centre d'Accueil et de Recherches des Archives Nationales. Nous y avons consulté plusieurs fichiers papiers et des inventaires de fonds, ainsi que les instruments de recherches disponibles en ligne pour les minutes de notaires. Le fichier qui a été le plus productif est le fichier « Artisans XVII^e siècle », mais le fichier « Général XVII^e- XVIII^e siècles » ainsi que le fichier du fonds Y (les Insinuations) ont aussi été très utiles. Pendant nos recherches, nous avons procédé de la même manière, en cherchant avec les mots clés « peintre », « sculpteur », « hollandais », « flamand », ainsi qu'avec des noms de villes néerlandaises et en consultant toutes les fiches commençant par « V » et « W » pour les noms commençant par « Van... » (pour ne pas exclure les noms lus à tort comme « Wan... ») ⁵⁴.

Nous avons aussi consulté le fichier Laborde à la Bibliothèque nationale de France. Ce fichier est la principale source relative à l'état civil des Parisiens (voir le chapitre 3 : Sources parisiennes).

Un corpus en continuelle croissance

Il va sans dire que ce corpus augmentait au fur et à mesure que les recherches avançaient. Un nom trouvé mène souvent vers d'autres noms. De plus, nos recherches s'étant déroulées sur une période assez longue, de nouveaux instruments de recherches et de nouvelles publications ont vu le jour au cours de notre étude. Nous avons donc interrogé les mêmes instruments de recherches à plusieurs reprises et mis à profit les nouveaux instruments dès qu'ils étaient disponibles. Ainsi, nous avons de nouveau interrogé la salle des inventaires virtuelle des Archives nationales une fois qu'elle était mise en ligne. Dès que la collaboration avec l'Université d'Amsterdam a été concrétisée nous avons aussitôt interrogé la base de données ECARTICO (dont il sera question en détail plus bas). Pour ce qui est des sources néerlandaises, nous avons pu profiter de la mise en ligne de millions de documents proposée par les services d'archives néerlandaises (voir ci-dessous).

§ 3. Du corpus au dictionnaire

Pour chaque artiste trouvé nous avons enregistré tous les renseignements disponibles. Et nous avons fait des recherches complémentaires spécifiques pour chaque individu. Dans un grand nombre de cas, il s'agissait d'ailleurs de personnes n'ayant pas encore été identifiées. À chaque fois, nous avons procédé de la même manière : après consultation des lexiques de Thieme et Becker et l'*Allgemeines Künstlerlexikon* et des bases de données du RKD et de l'Université d'Amsterdam, le nom a fait l'objet de recherches bibliographiques et archivistiques⁵⁵.

Une approche binationale

Il est important de souligner que grâce à notre bilinguisme nous avons pu élargir le spectre de documents utilisés, à la différence des auteurs d'études antérieures, qui n'avaient étudié qu'une partie des sources disponibles (qu'elles soient néerlandaises ou françaises), ce qui a inévitablement biaisé leurs conclusions. C'est en partie pour cette raison que nous avons fait le choix d'écrire en français et non pas en néerlandais, ce qui aurait été plus logique pour un travail exécuté au sein d'une université néerlandaise. Nous avons toujours cherché à utiliser un large spectre de sources, aussi bien francophones que néerlandophones, archivistiques, bibliographiques et même parfois iconographiques (les vues topographiques). Souvent la consultation de sources néerlandophones et les recherches croisées ont permis de compléter les connaissances sur des individus en rassemblant les données parisiennes et les données néerlandaises comme des pièces d'un puzzle pour reconstituer la biographie des artistes. C'est ainsi que nous avons découvert par des archives néerlandaises que « Pierre Desmartin », un peintre et marchand très bien documenté à Paris, s'appelait en fait Pieter de Martyn ; qu'« Antoine Vandrebuch », assigné en 1623 par la communauté des peintres de Saint-Germain-des-Prés était Anton van den Boeck, fils de Pieter van den Boeck, élève de David Remeus et marié à Suzanna Lambrechts. Les recherches croisées nous ont aussi appris que le peintre obscur Adrian « Verbroc » ou « Verbror », cité à Paris en 1558, était originaire d'Anvers, fils de l'enlumineur Antoine Verboeck, installé à Leyde. Pour citer un dernier exemple, nous savons aujourd'hui que Ferdinand(us), le fondateur de la dynastie de peintres Elle, ne s'appelait non pas Elle, mais « Van El ».

§ 4. Du dictionnaire à l'analyse en passant par la base de données

Toutes les données recueillies ont été rassemblées dans un dictionnaire qui nous a servi de métasource pendant notre étude⁵⁶.

ECARTICO

Dans le cadre d'une collaboration avec l'Université d'Amsterdam, une grande partie de ces données a été incorporée dans la base ECARTICO, ce qui a permis de les rendre publiques et de procéder à des analyses complexes. Cette base est une collection de données biographiques concernant principalement des peintres et graveurs, mais aussi des imprimeurs, libraires, orfèvres et autres professionnels impliqués dans les « industries culturelles » des Pays-Bas des XVI^e et XVII^e siècles. Elle compte à ce jour près de 27 000 noms⁵⁷. L'intérêt de la base réside principalement dans ses possibilités d'analyse, notamment en matière biographique (et généalogique), ainsi que dans le domaine des réseaux sociaux. Il est également possible de visualiser l'ensemble des données ainsi que les résultats des analyses sous forme de modèles et de figures. Quant à la provenance des données, la base ECARTICO utilise non seulement une multitude d'études biographiques et généalogiques, mais comporte aussi quantité d'informations inédites issues de documents d'archives. On y trouve donc un très grand nombre de renseignements biographiques supplémentaires ainsi que des possibilités d'analyses et de visualisations qui permettent de replacer ces artistes dans un contexte plus large, axé sur l'économie artistique et artisanale du Siècle d'Or néerlandais. Une partie des résultats statistiques, ainsi que plusieurs des figures présentées sont

donc issus de cette base, bien que certaines requêtes aient été spécialement créées pour les besoins de notre prosopographie et ne soient donc pas accessibles au public. Par la nature du projet ECARTICO, axé sur l'industrie artistique néerlandaise, les données concernant les personnes d'origine française n'ont, dans la plupart des cas, pas été incorporées à la base. Par conséquent, ces individus n'ont donc pas été pris en compte dans les analyses statistiques issues d'ECARTICO.

À cause des différences entre ECARTICO et notre étude, nous avons tantôt utilisé la base ECARTICO, tantôt la base Levert. Dans certains cas nous avons procédé à des recherches combinées, en utilisant les deux bases. En plus des analyses statistiques faites dans le cadre d'ECARTICO, nous avons donc fait des analyses indépendantes à partir des données de notre dictionnaire. Nous avons toujours complété ces données par des recherches bibliographiques pour replacer les résultats dans un contexte historique.

Présentation

Notre étude est présentée de la façon suivante : le volet analytique est composé de chapitres regroupés autour de plusieurs thèmes : la partie *Méthodes, sources et résultats* présente les différents fonds consultés et la façon dont ils ont été exploités. La seconde partie, intitulée *Venir et séjourner à Paris* aborde de façon concrète le voyage des artistes et leurs motivations pour venir en France. La troisième partie, intitulée *Portrait de groupe*, est au centre de la prosopographie : elle présente les caractéristiques de la population d'artistes, s'interroge sur le caractère des séjours et du degré d'intégration et étudie la répartition de ces artistes dans la capitale. La quatrième partie, *Exercer son métier*, est consacrée au métier des artistes et au cadre professionnel dans lesquelles ils l'exerçaient. La cinquième partie, *Conclusion et discussion*, récapitule les principales conclusions et propose une discussion destinée à mettre en perspective les résultats présentés. La sixième et dernière partie est dédiée aux pièces justificatives : on y trouve une liste abrégée des principales sources manuscrites et imprimées, une bibliographie générale, ainsi que le corpus des artistes sous forme de liste (avec leurs numéros ECARTICO). Cette partie peut être complétée par l'interrogation de la base de données ECARTICO (à partir des numéros fournis dans le corpus), ainsi que par la consultation du dossier prosopographique, où sont recensés, pour chacun des individus, les références bibliographiques ainsi que les sources employées. Dans la plupart des cas, les références aux sources comportent la transcription des passages essentiels des actes. Ce dossier étant trop volumineux pour être consulté aisément sous forme imprimée, nous avons choisi de la présenter sous forme numérique, sur le site de l'Université d'Amsterdam, au sein de notre projet ECARTICO, intitulé *Dutch and Flemish artists in Paris, 1550-1700*.

On peut consulter la base ECARTICO et le dossier prosopographique aux adresses suivantes :

<http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico>

<http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/projects/paris/>

2. Les artistes néerlandais dans les sources parisiennes

§ 1. Sources françaises, artistes néerlandais : la question de la francisation

LA fiabilité des sources dont on dispose est parfois problématique, notamment à cause des modifications des noms propres dues aux différences linguistiques entre les artistes néerlandais et les rédacteurs francophones. Il faut imaginer les Néerlandais déclinant leur nom et parfois leur lieu de naissance devant des clercs, prêtres ou autres rédacteurs qui, ne maîtrisant pas la langue néerlandaise, les retranscrivaient selon leurs compétences et leurs connaissances. De ce fait, la graphie des noms est le plus souvent approximative, voire méconnaissable.

La transposition en orthographe nationale des noms étrangers est une pratique courante non seulement à l'époque moderne⁵⁸. Elle est documentée pour d'autres populations de Néerlandais à l'étranger, comme par exemple ceux installés à Helsingør au XVI^e siècle (voir plus bas), mais concerne aussi d'autres étrangers dans d'autres lieux. Une situation similaire concernant les Luthériens présents à Paris au XVIII^e siècle a par exemple été décrite par Janine Driancourt-Girod⁵⁹.

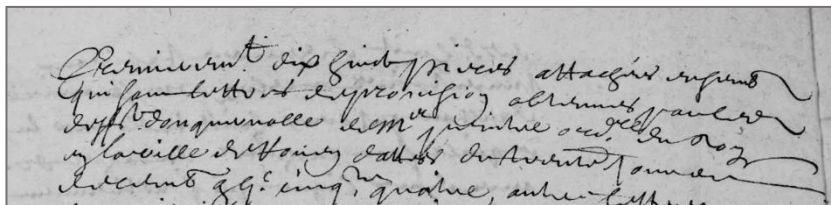
Si la francisation peut être causée par une méconnaissance de la langue néerlandaise, elle est parfois pratiquée de façon intentionnelle. Des noms imprononçables sont alors modifiés par commodité. L'adaptation du nom pour des motifs pratiques était sans doute moins courante chez les voyageurs ne faisant qu'un bref passage dans la ville que chez leurs collègues « sédentarisés » qui devaient se servir de leur nom dans leur vie quotidienne et professionnelle.

La francisation peut être plus ou moins importante : la transcription phonétique donne lieu à l'altération la moins notable, puisque le rédacteur essaie de s'approcher le plus possible de la forme énoncée. Le scribe peut aussi tenter d'adapter les consonances nordiques à la sonorité de la langue française. C'est ce qui se passa pour Jan Kaers ou qui est appelé « Cars » ou encore « Casse » dans les sources parisiennes. La transcription phonétique peut donner des noms farfelus et parfois très difficiles à identifier : on lit « Vanobstant » pour Van Opstal, « Donquerville » pour Donckerwolck (voir aussi la figure 1), « Vendrisse » pour Van den Driessche. Parfois la variabilité des francisations complique l'identification des personnes. Toliopoulou pensait, par exemple, que le peintre nommé « Duflaghe » et celui appelé « Duienselas » étaient deux individus distincts alors qu'il s'agit d'une seule personne, à savoir François van Duinslaghe⁶⁰. Dans certains cas, il est impossible de reconstituer le nom d'origine, comme c'est le cas pour le peintre Jahan Ansson. Celui-ci n'est documenté que par un contrat de mariage daté du 14 novembre 1632 où il figure parmi les témoins signataires de l'acte.

Dans d'autres cas les sources néerlandaises ont permis d'identifier le nom cité par les sources parisiennes, même lorsqu'on ne disposait pas de signature mais uniquement d'énoncés. On peut citer comme exemple le peintre Jean Donckerwolck. Le 14 février 1648 il assista au mariage du graveur flamand Jacques van Merlen. Selon la transcription du registre paroissial par Piot, il était nommé « Jean Donquarnolle » et qualifié de maître peintre à Paris. Il décéda vraisemblablement pendant l'été 1664. Le 3 septembre on dressa un inventaire qui le nomme « Jean de Donquerville »

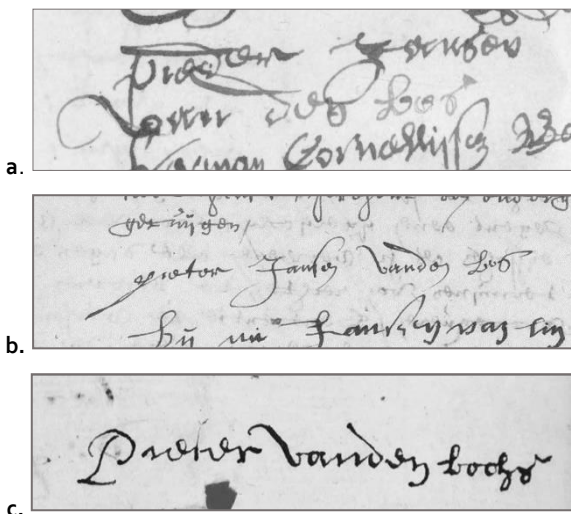
et le qualifie de « peintre ordinaire du roi à Rouen » (figure 1). Il semblerait que son nom était Donckerwolck (« nuage sombre »). Les archives bruxelloises font état en 1600 et en 1612 d'un peintre nommé Georges Donckerwolck. Il pourrait s'agir d'un parent⁶¹.

Figure 1 : Énoncé du nom de Donckerwolck



Détail de son inventaire après décès (3^e ligne, 2^e mot : « Donquerville »)
An, MC, XCVII, 24 (3 septembre 1664). Photo de l'auteur.

Figure 2 : Signatures de Pieter van den Bosch



a. Leyde 1631 (signé « Pieter Jansens van den Bos »), b. Leyde 1635 (signé « Pieter Jansen vanden Bos »), c. Paris 1639 (signé « Pieter vanden Bochs »). Sources : Leyde, GAL, notaire C.D. Van Grotelande, inv. 317, acte 2 (janvier 1631) ; *ibidem*, notaire G. Pz. Van Leeuwen, inv. 543, acte 5 (20 juin 1635) ; An, MC, XCII,102 (10 novembre 1639).

Parfois des rapprochements ont été possibles entre sources parisiennes et sources néerlandaises, permettant d'identifier les individus et de compléter leurs biographies. Le peintre Pieter van den Bosch, de Leyde, peignait des intérieurs de cuisine et des natures mortes. Les objets en fer-blanc ainsi que les autres métaux que l'on voit sur ses peintures sont typiques de l'art français et son style est proche de ceux de Willem Kalf et de Peter van Boeckel. Tous ces éléments permettent de le rapprocher du milieu artistique parisien. En l'absence de preuves documentaires, l'hypothèse d'un séjour à Paris n'était fondée que sur des critères stylistiques. Or un acte du Minutier central pourrait

nous éclairer sur la présence du peintre à Paris en 1639. En novembre de cette année « Pierre de la Forest, dit de Vois, peintre du roi demeurant rue de Taranne » prend en apprentissage un certain Nicolas Boulet. Sa signature se lit « Pieter van den Bosch ». La comparaison de cette signature avec les signatures conservées à Leyde datées de 1631 et de 1635 montre qu'il s'agit du même individu (figure 2)⁶².

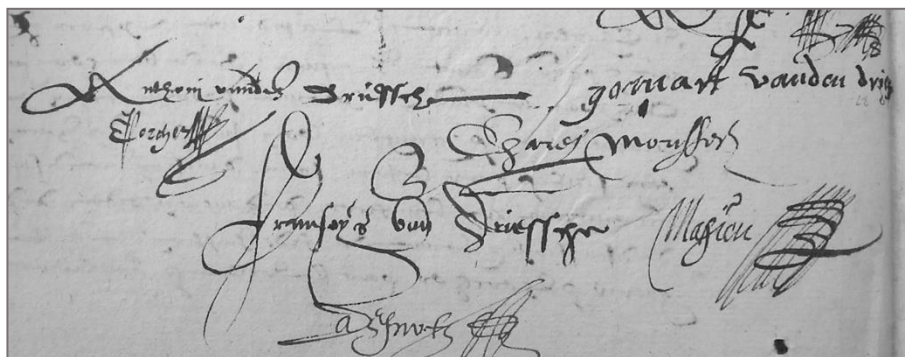
Certains documents permettent d'identifier les francisations en mentionnant les différentes versions des noms. Le contrat de service de François van den Driessche en est un bon exemple (figure 3). Le 3 avril 1602 « *Anthoine du Pré*, et autrement *Vendendrys*, marchand demeurant en la ville de *Linavere* (?) [Anvers] en Flandre » mit en service « *Françoys du Pré*, autrement *Vendendrys*, son fils », âgé de 16 ans, chez le peintre verrier Claude Porcher. Le contrat précise que deux responsables promettent de ramener le garçon en cas de fuite et de dédommager le maître en cas de non-respect du contrat. Un des deux hommes est « *Gomart du Pré*, autrement dit *Vendendrys*, maître peintre demeurant à la Trinité ». Grâce à cet acte nous avons donc identifié aussi bien les noms originaux des individus que leurs noms francisés. En plus, le contrat comporte les signatures de tous les individus cités : le père signe « *Anthoni vanden Driessche* », le tuteur « *Gomart vanden Dries* » et l'alloué : « *Fransoys van Driessche* ».

La francisation concerne aussi les noms de lieux qui sont parfois difficiles à identifier. Cela vient du fait que, de manière générale, les noms propres néerlandais (dont les noms de lieux) sont mal connus des Français. Selon les sources parisiennes, les parents du peintre verrier Pierre van Wessel demeuraient dans la ville hollandaise de « Hussen », qui pourrait être une forme altérée de Huizen⁶³. Le peintre hollandais Dirck Waerden, quant à lui, était natif de la ville de « Hoores en Hollande ». Il doit s'agir de la ville de Hoorn.

Le rédacteur peut aussi substituer au nom ce qu'il estime être son équivalent français. Cette pratique est courante pour les prénoms. C'est généralement par là que commence la francisation. Le rédacteur tente alors de remplacer le prénom par son équivalent français (Jean pour Jan ; Charles pour Karel, etc.). La francisation des noms de famille est plus difficile. Dans quelques cas on les remplace par une traduction française, telle qu'elle a été décrite par Abel Juret à propos des noms germaniques, difficiles à franciser « à cause de la place de l'accent sur l'initiale et des consonnes ou groupes consonantiques inconnus chez nous » : Weiss devient « Le Blanc », alors que le nom Mauver peut être remplacé par « Le Mur »⁶⁴. Certains éléments, comme *van (de)* sont faciles à remplacer, d'autres sont plus difficiles à traduire.

Evidemment, cette modification ne peut s'appliquer qu'aux noms composés à partir d'adjectifs ou de substantifs traduisibles⁶⁵. Chez nos artistes néerlandais, Coudenberg devient alors « Froidemontagne », Plattenberg se transforme en « Platemontagne » et Van den Bogaert en « Desjardins »⁶⁶. D'une façon similaire au contrat de service de Van den Driessche, le contrat de mariage de Cornelis van Coudenberg, daté du 22 avril 1642, mentionne aussi bien les noms flamands que les noms francisés. Le futur déclara ne pas savoir écrire ni signer, mais le contrat nomme le marié ainsi que son frère qui était son témoin comme suit : « *Comeille du Froidemontagne*, autrement dit *Van Coudanbergue* » et « *Gilbert du Froidemontagne*, autrement dit *Vancoudanbergue* »⁶⁷.

Figure 3 : Signatures en bas du contrat de service de Frans van den Driessche (3 avril 1602)

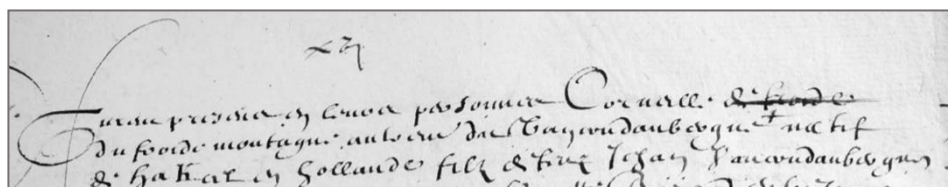


On distingue les signatures d'Anthoni vanden Driessche, Gomart van den Driessche (« Gomart vanden Dries ») et Frans van den Driessche (« Fransoys van Driessche »). Source : An, MC, CV, 89. Photo de l'auteur.

Il arrive également que la forme francisée soit à son tour modifiée : *Govert van der Leeuw* avait été traduit par *Gabriel de Lion*, qui devint ensuite, par un glissement de sens causé par l'homonymie : *de Lyon* (voir *infra*) On suppose aussi que *Gérard de la Vallée* est identique au paysagiste anversois Gerard van den Dale.

Par extrapolation, on peut supposer que des noms tels que « Montagnelarie » (le nom de l'épouse d'un de nos artistes) soient également des traductions de noms néerlandais. Il est d'ailleurs probable que dans la plupart des cas cette traduction soit le fait de l'artiste lui-même, puisque lui seul connaît la signification de son nom⁶⁸.

Figure 4 : Début du contrat de mariage de Cornelis van Coudenberg



On y lit : « Furent présents en leurs personnes *Cornelle du Froidemontagne*, autrement dit *Vancoudanbergue*... ».

Source : An, MC, CXXII, 443, f° XVI (22 avril 1642). Photo de l'auteur.

Les peintres Vincent Adriaenssen et Jacob Ketel sont des cas particuliers, puisqu'ils avaient déjà reçu un surnom dans un autre pays avant d'arriver en France. Le peintre de bataille Vincent Adriaenssen était surnommé « Manciola », c'est-à-dire *le Manchot* (en italien), en raison de son bras manquant, épithète qui fut ensuite francisée par ses interlocuteurs francophones en « Manchole ». Quant à Jacob Ketel, son nom, signifiant chaudron, avait été hispanisé en « Calderon » pendant son service à la Cour d'Espagne.

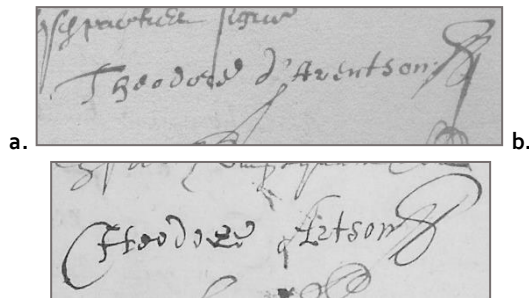
Le problème de la modification des noms propres s'applique d'ailleurs aussi aux transcriptions des registres paroissiaux que nous venons de citer ; elles sont même sujettes à une double francisation :

par les rédacteurs des actes paroissiaux, puis par les copistes qui déchiffèrent les actes avec un œil francophone au XIX^e siècle⁶⁹. Cela est particulièrement visible dans le fait que les Français ne connaissaient pas le signe diacritique employé par les néerlandophones pour différencier notamment le u du n. Cette ignorance est illustrée par l'exemple de Govert van der Leeuw, qui était présent lors de l'enterrement de son ami Nicolaes Berchem à Paris. L'acte d'inhumation, tel qu'il a été rapporté par Augustin Jal, comportait selon celui-ci la signature de « G. Vander Leeûm ». Il fallait sans doute lire *Leeuw* et non pas « Leeûm ». Le w étant composé du même nombre de jambages que le m, on comprend la confusion de l'archiviste francophone qui semble avoir pris le signe diacritique pour un accent.

Malheureusement, on ne dispose souvent que de transcriptions de documents perdus et, de fait, ces transcriptions, avec toutes leurs erreurs de lecture potentielles, sont invérifiables.

Il est important de remarquer que la coutume néerlandaise d'utiliser des patronymes complique également l'identification des noms, puisque ces patronymes peuvent être pris pour des noms de famille. La confusion est d'autant plus probable que les noms de familles proviennent souvent eux-mêmes de patronymes (comme le nom *Adriaenssen*). Si l'artiste ne donne que son prénom et son patronyme celui-ci peut être confondu avec un nom de famille. Nous ne savons pas, par exemple, si le nom « *Adrians* » était le nom de famille ou bien le patronyme du peintre Jean Adrians. De plus, bon nombre de patronymes se sont transformés au cours du temps en nom de famille, comme c'est le cas pour *Ferdinandus van El* dont les enfants (et la femme) adoptent le nom de *Ferdinand*. Un document de 1648 fait référence à cette modification en faisant suivre les noms des fils du peintre Louis et Pierre Elle des mots « dit Ferdinand ».

Figure 5 : Deux signatures de Theodore Artson



Signatures figurant sous un bail de 1612 (a) et sous un contrat d'apprentissage (b) de 1624.

a : « Theodore d'Arentson », An, MC, LXXIII, 279 (28 février 1612) ; b : « Theodore Artson », An, MC, LXXIII, 193 (23 août 1624). Photos de l'auteur.

Bien entendu, dans le cas de documents signés par les Néerlandais, on dispose de la signature et donc de la bonne graphie du nom. Il faut cependant noter que celle-ci n'est pas immuable. On peut trouver plusieurs formes chez le même artiste, ce qui n'est pas étonnant si l'on sait qu'aux XVI^e et XVII^e siècles la graphie des noms n'était pas encore fixée. Le peintre Theodore Artson signait aussi « Theodore d'Arentson » ou « d'Arenson » (figure 5).

§ 2. Identification d'artistes néerlandais dans les sources parisiennes

La francisation des noms propres peut être particulièrement gênante pour l'identification d'individus et de leurs origines, puisque cette identification est souvent basée sur des noms de personnes et de lieux. Pourtant ces deux aspects (identification et origines) sont fondamentaux pour évaluer l'importance de la population néerlandaise à Paris. Néanmoins, à force de voir des noms néerlandais déformés l'œil s'habitue aux différentes pratiques de francisation et apprend à les repérer. Le lecteur avisé et expérimenté peut alors tenter de restituer les formes originelles des noms et des lieux pour procéder à l'identification.

Cette identification était particulièrement importante pour identifier les artistes originaires des Pays-Bas et pour permettre de déterminer l'importance de la population de ces artistes dans la capitale.

Pour identifier les Néerlandais dans les archives parisiennes et déterminer quels individus seraient inclus dans le l'étude nous avons utilisé trois indicateurs : le lieu de naissance, le qualificatif de *flamand* et l'anthroponymie. Pour affirmer ou invalider les cas les plus sensibles, nous avons parfois eu recours à des preuves « circonstancielles », constituées notamment du milieu, c'est-à-dire des relations avec d'autres personnes. En cas de dilemme où il était difficile de trancher (Néerlandais ou non ?), nous avons souvent choisi d'inclure ceux ayant plusieurs contacts néerlandais et d'exclure ceux n'en ayant pas.

Lieux de naissance

Le moyen le plus sûr pour déterminer la nationalité d'un individu est, bien entendu, de connaître son lieu de naissance. Lorsqu'il s'agit d'individus clairement identifiés et déjà documentés, le lieu de naissance est le plus souvent connu. Dans les autres cas, c'est-à-dire pour ceux dont l'identité est problématique ainsi que pour les nouveaux artistes n'ayant pas encore fait l'objet d'une documentation historique, il faut se fier aux informations fournies par les sources parisiennes. Les actes parisiens mentionnant les origines géographiques des personnes sont le plus souvent liés au mariage : contrats et actes de mariage. Dans les deux cas, l'orthographe et l'identification du lieu de naissance sont sujets à des difficultés d'interprétation, puisqu'ils sont fournis par les personnes concernées, mais transcrits par des tiers, clercs ou prêtres. Ces rédacteurs ont *de facto* une mauvaise connaissance de l'orthographe des lieux et des noms propres étrangers en général (voir ci-après).

Flamands et Hollandais

Des qualificatifs plus généraux : « flamand » et « hollandais » peuvent aussi donner une indication sur les origines. C'est un moyen assez fiable, mais peu précis, pour connaître les origines des artistes. La qualification de « flamand », que nous avons déjà évoquée plus haut, est de loin la plus répandue pour désigner les personnes originaires des pays néerlandophone. Celle de « hollandais », en revanche, est beaucoup plus rare. Elle ne semble s'appliquer qu'aux personnes originaires de la province hollandaise. René Pillorget rejoint Gerson sur la question de l'imprécision sémantique de cette dénomination, pourtant commune, lorsqu'il fait référence à « ceux que l'on appelle, d'un terme impropre, *les Flamands*.»⁷⁰

Anthroponymie

Le dernier indicateur que nous avons utilisé pour repérer des Néerlandais dans les sources parisiennes est celui du nom. En l'absence d'autres indications le nom en lui-même ainsi que sa consonance peuvent donner des indices sur les origines géographiques des porteurs. Contrairement à l'avis de Guy-Michel Leproux, qui considère que « l'usage de franciser les noms rend aléatoire toute tentative d'évaluer l'importance quantitative de l'apport étranger au sein des métiers artistiques parisiens » (évoquant la première partie du XVI^e siècle) nous estimons qu'une approche anthroponymique peut s'avérer utile pour estimer l'importance de la présence néerlandaise dans la capitale à l'époque moderne⁷¹.

L'anthroponymie, en tant que composante de l'onomaistique, a notamment été utilisée par des historiens s'intéressant aux phénomènes migratoires et à la formation des populations. En 1911 elle fut, par exemple, appliquée à la Basse Bretagne par F. Le Lay qui utilisa l'anthroponymie pour repérer les individus d'origine étrangère en distinguant les patronymes bretons des autres dans les archives fiscales⁷². Parmi les historiens qui ont eu recours à l'anthroponymie plus récemment on peut citer Allan Tønnesen qui analysa les noms des individus pour ses recherches sur la population néerlandaise dans la ville danoise de *Helsingør* pendant la seconde moitié du XVI^e siècle⁷³.

Ici, nous avons tenté de reconnaître des noms de familles néerlandais dans les formes énoncées dans les sources parisiennes. Pour cela, la présence de l'article « van » (*de*) dans un grand nombre de noms nordiques nous a souvent été d'une grande utilité. Dans un certain nombre de cas ces hypothèses ont pu être confirmées par d'autres documents d'archives, soit néerlandais, soit français.

La fiabilité de cette méthode d'identification basée sur des critères morphologiques et phonétiques peut être renforcée par le cumul d'autres facteurs, notamment la nationalité des contacts. La présence de Néerlandais dans le réseau social de l'artiste peut confirmer l'hypothèse fondée sur la consonance du nom. Il arrive assez souvent qu'une personne portant un nom à consonance néerlandaise soit mentionnée dans des documents faisant référence à une personne dont les origines géographiques sont attestées. Le sculpteur « Philippe de Bostaert » (Philippe van Buyster), par exemple, était le parrain de Marie, la fille de Justus van Egmont, en 1635. De même, nous avons identifié le peintre nommé Théodore de Crupre comme étant un Néerlandais à cause de la sonorité de son nom, mais aussi parce qu'il fut engagé en 1609 par le graveur néerlandais Jan van Haalbeeck⁷⁴. D'autres facteurs comme la confession (protestante) peuvent également appuyer une « néerlandicité » supposée. Parfois l'identification de la nationalité de l'individu se fait grâce à des parents dont les origines sont connues. C'est le cas du peintre anversois Nicolaes Adriaenssen, nommé « Nicolas Adrien » par les sources parisiennes. En 1647, sa femme tint sur les fonts baptismaux un enfant du peintre Alexandre David qui avait pour parrain Vincent Adriaenssen, très probablement le frère de son mari.

Malheureusement, les différentes formes de francisation réduisent l'emploi et l'utilité de cette approche anthroponymique. Parfois la modification du nom ne permet pas de procéder à une identification formelle. Nous pensons par exemple que le marchand-peintre « Vauconsains » (†1645) qui paraît dans plusieurs actes notariés avec des artistes néerlandais était un Néerlandais, mais nous n'avons pas pu l'identifier à ce jour⁷⁵. L'identification est encore plus problématique dans

les cas où le nom a subi une traduction qui, en supprimant la morphologie originelle, en cache l'origine. Comment savoir que « Dupré » s'appelait Van den Driessche et que « Desjardins » était nommé Van den Bogaert ? Dans d'autres cas les noms sont trop communs, ce qui rend leur identification difficile. C'est le cas notamment de « Le Brun », un nom français qui peut aussi être une traduction littérale de *De Bruin*. Le minutier central comporte plusieurs références à un certain « Pierre Le Brun » ou « de Brun », mais il est difficile de savoir s'il s'agit d'un Français ou d'un Néerlandais, et il n'est pas sûr que tous les documents concernent la même personne.

Dans le cas d'artistes ayant déjà fait l'objet d'une documentation aux Pays-Bas (ou ailleurs), l'identification dans les sources parisiennes permet d'augmenter considérablement les connaissances qu'on avait de l'artiste. Mais la francisation ne permet pas toujours de recouper les informations. La traduction du nom de Jacob Ketel (déjà cité) a induit les auteurs en erreur, puisque l'on a longtemps ignoré que l'artiste nommé « Quetel » était en fait Jacob Ketel. Pour compliquer le tout, le nom de l'artiste avait aussi été hispanisé en « Calderon » (traduction littérale de *ketel*, chaudron). On trouve la même chose chez le peintre Ambrosius Bosschaert. La francisation de son nom en « Ambroise Dubois » fit pendant longtemps douter de l'identité de l'artiste.

Enfin, il convient de souligner un dernier élément susceptible de désigner un individu : l'écriture. En effet, lorsqu'on dispose d'une signature ou d'un texte autographe, l'écriture « à la néerlandaise » peut permettre d'identifier les origines de l'auteur, ou tout du moins de savoir où il a appris à écrire.

Bien évidemment, il ne s'agit pas d'une science exacte et on n'est pas à l'abri d'une erreur, mais l'exercice en vaut la peine. Nous partageons le point de vue de l'historien danois Troels Fink qui compara la nature et l'efficacité de l'utilisation de l'anthroponymie à une photo dont les contours et les couleurs ont passé avec le temps : « Il y a beaucoup d'incertitude dans cette matière. Cela me fait penser à une photo aux contours flous qui ne donne qu'une image générale. Mais s'il faut choisir entre une image fanée et rien du tout, alors la décision est vite prise »⁷⁶. Dans notre cas, la photo floue et décolorée a permis d'augmenter le corpus d'artistes comme Cornelis van den Bemde, Salomon de Chiquemberg et Abraham Homkens.

En l'absence d'informations géographiques sur les origines de l'immigré, il ne reste donc que le nom pour déterminer sa nationalité. Sauf exceptions, la seule indication morphologique du nom ne suffit pas à prouver les origines néerlandaises de l'individu, mais la fiabilité de cette méthode peut être accrue lorsque le critère du nom est accompagné d'autres facteurs, notamment la néerlandicité des personnes faisant partie du réseau social du porteur.

3. Les archives parisiennes

Pour étudier et décrire la présence d'artistes néerlandais à Paris, nous avons utilisé une documentation variée. Une liste abrégée des principales sources bibliographiques et archivistiques se trouve dans la partie *Pièces justificatives* en fin de volume. Sont présentés ici une présentation des principaux fonds archivistiques parisiens qui constituent le centre de gravité de nos recherches et qui se trouvent majoritairement dans deux grandes collections parisiennes : la Bibliothèque nationale de France et les Archives nationales. Il sera question de la méthode que nous avons employée pour étudier ces fonds, et des outils que nous avons utilisés.

Cette présentation commencera par les sources de l'état civil parisien, qui a énormément souffert des troubles de la Commune, connu presque exclusivement par des sources secondaires, constitue une documentation biographique indispensable.

Il sera ensuite question des archives notariales regroupées dans le Minutier central des notaires parisiens, un fonds inépuisable contenant un très grand nombre d'informations biographiques et susceptibles de fournir une importante documentation sur les activités des artistes. Face à l'impossibilité d'une étude exhaustive générale du fait de l'ampleur du fonds, il a fallu, comme Szanto et d'autres avant nous, limiter les recherches en s'aidant notamment des dépouillements et des publications initiés par les Archives nationales.

Certaines archives du Châtelet contiennent également des renseignements sur l'état civil et les activités professionnelles des artistes. Pour étudier les registres des Insinuations, qui concernent notamment les mariages, ainsi que les registres de la Chambre du procureur du roi, qui, bien que lacunaires, contiennent des informations relatives aux réceptions de maîtres, nous avons eu recours à des dépouillements et des publications dont ils ont fait l'objet.

Quant aux registres de la police du baillage de Saint-Germain-des-Prés, également lacunaires, ils comportent notamment des documents relatifs à la maîtrise des peintres et sculpteurs qui ont également fait l'objet d'une publication qui nous a été utile.

Nous avons aussi étudié différents fonds susceptibles de comporter des références à la naturalisation des artistes, mais sans grand succès, les registres étant généralement trop vagues par rapport à la nationalité et la profession des naturalisés.

Enfin, pour ce qui est des archives de l'Académie royale de peinture et de sculpture, conservées non pas aux Archives nationales mais à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, nous avons analysé trois collections de documents relatifs à la biographie des artistes et à leurs activités au sein de cette institution et à leurs rapports avec elle : les mémoires biographiques, les billets d'enterrement et les procès-verbaux. Ces fonds ont également fait l'objet d'analyses et de publications, que nous avons consultées intégralement.

§ 1. Les sources de l'état civil parisien

Mises à part quelques rares exceptions, on peut dire que l'état civil parisien fut entièrement détruit lors des événements de la Commune⁷⁷. Pour connaître l'état civil d'individus ayant vécu à l'époque moderne, on se tourne naturellement vers les registres paroissiaux. En 1539, l'ordonnance de

Villers-Cotterêts, suivant les ordonnances du Concile de Trente, exigea des curés français de tenir un registre (en langue française) de tous les baptêmes célébrés dans leur paroisse⁷⁸. En 1579, l'ordonnance de Blois étendit cette obligation aux mariages et sépultures.

Dans le cas de Paris, ces registres étaient conservés dans les combles de l'annexe de l'Hôtel de Ville située juste en face de celui-ci (au 4 avenue Victoria). Ils périrent pendant l'incendie catastrophique du 23 mai 1871 les détruisit. Un autre incendie communard, allumé le lendemain, 24 mai 1871, détruisit à son tour les archives du Greffe du Palais de Justice où étaient conservées les copies d'une partie des actes paroissiaux. En effet, l'Ordonnance de Saint-Germain-en-Laye de 1667 avait imposé la conservation de copies des registres paroissiaux au Greffe du juge royal, au Châtelet.

Fort heureusement, dans les décennies précédant les troubles de 1871, ces registres avaient fait l'objet de dépouillements et de relevés (sélectifs) qui sont devenus des sources indispensables pour la connaissance de l'état civil parisien antérieur à la Commune. Grâce aux travaux d'Auguste Jal, d'Henri Harduin et de Léon de Laborde, nous disposons aujourd'hui de transcriptions d'un nombre important de sources concernant la biographie des artistes parisiens de l'époque moderne.

Auguste Jal

Auguste Jal est surtout connu pour ses travaux sur la Marine française dont il était l'archiviste et l'historiographe. En 1867, ses recherches l'amènèrent à publier son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* dont une seconde édition verrait le jour en 1872, après la Commune. Le sous-titre de cet ouvrage est d'une importance non négligeable, puisqu'il définit l'objectif de son auteur : *Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*. Dans sa préface à la première édition, Jal précise : « Si j'avais été libre de choisir son titre, j'aurais désigné cette collection par ces simples mots : '*Documents inédits pour servir à l'histoire de quelques hommes et de certaines choses*' »⁷⁹. Il s'agit en effet de rétablir les erreurs commises par les biographes qui n'ont pas recours à des documents originaux, comme le précise l'auteur : « Au lieu de recourir aux documents authentiques, on s'en rapporte à un souvenir que l'on croit fidèle, à une tradition établie dont on n'a guère souci de critiquer l'origine, et l'on met en lumière un mensonge, accepté bientôt par tout le monde et contre lequel la vérité démontrée par des pièces officielles, par des actes authentiques, aura peut-être bien de la peine à prévaloir »⁸⁰. Si Jal reste assez vague sur ses sources dans l'édition de 1867, dans la seconde édition, datée de 1872, l'auteur ressent le besoin de parler des événements de la Commune (« ces jours sanglants de haine furieuse, de criminelles entreprises, d'actions folles et sauvages ») et de donner plus de détails sur sa méthode⁸¹. En parlant des fonds perdus, et plus particulièrement des registres paroissiaux conservés avenue Victoria Jal dit : « Vingt ans j'ai feuilleté, pendant des journées entières, ces centaines de volumes réunis par ordre alphabétique [...] ; vingt ans j'y ai puisé la matière du travail considérable que le lecteur a sous la main »⁸². Il précise qu'il les a souvent consultés « feuille à feuille » et il donne quelques précisions quant à l'état de conservation des actes et l'écriture des scribes. Il parle aussi d'autres fonds, notamment des registres protestants de Charenton et de ceux de l'Official de Paris (contenant les dispenses de mariage). Quant aux autres sources, dans les remerciements de la première édition, Jal citait aussi la Bibliothèque impériale, les Archives impériales, les archives des notaires parisiens et des archives privées, avant de faire référence aux nombreuses publications qu'il a également consultées⁸³. Malgré la grande utilité de l'œuvre de Jal, son *Dictionnaire* ne visait

en aucun cas l'exhaustivité, mais concerne seulement une partie de la population française, composée d'individus sélectionnés selon des critères propres à l'auteur. Quant à ces critères, Jal montre qu'il s'est laissé guidé par ses intérêts personnels : « J'ai choisi, un peu arbitrairement je l'avoue, les sujets qui ont occupé mon attention ; peut-être trouvera-t-on que mon choix n'est pas tombé sur des hommes indignes d'intérêt »⁸⁴. Il s'agit avant tout de personnalités illustres, de gens issus de la noblesse, d'artistes et de gens de lettres. Mais on trouve aussi dans son *Dictionnaire des pâtisseries, des cabaretiers et autres personnages modestes*. Pour ce qui est des artistes, outre les graveurs et les médailleurs, Jal précise : « J'aurais voulu, en ce qui touche aux architectes, aux peintres, aux sculpteurs et aux musiciens, être moins incomplet que je ne le suis, mais [...] je n'ai point négligé les plus renommés d'entre eux et [...] j'ai ajouté à la liste de ceux dont les noms figurent dans les dictionnaires historiques un grand nombre d'hommes qui, dans leur temps, avaient assez de mérite pour que nos rois les employassent aux travaux qu'ils faisaient exécuter dans leurs châteaux. Ceux-là, négligés par les auteurs qui se sont occupés de l'histoire de l'art en France, j'ai cru devoir les faire connaître, pour être juste, enfin, à leur égard. » L'objectif de son travail ne fut donc pas de remplacer les biographies déjà existantes, mais de les ajuster par des additions et des rectifications. On y trouve de nombreux documents relatifs à des artistes néerlandais.

Nous avons interrogé son *Dictionnaire biographique* de la même façon que le fichier Laborde (voir *infra*). Après consultation de l'index nous avons recherché les noms figurant dans notre corpus, en tenant compte des variations orthographiques et des francisations éventuelles et nous avons consulté la lettre V dans son intégralité.

Henri Harduin, Eugène Piot et Henri Herluison

Henri Harduin était un des collaborateurs du docteur Hoefer, qui fut à la direction de l'importante *Nouvelle Biographie générale*, parue entre 1853 et 1866⁸⁵. Lors de ses recherches dans les archives parisiennes, Harduin avait fait de nombreux relevés concernant les artistes parisiens. Il les confia à Eugène Piot, chargé d'en assurer la publication dans *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, revue qu'il avait fondée en 1842. Piot classa et édita les actes relevés, dont il publia une première partie, couvrant les lettres « A » à « F », en 1863⁸⁶. *Le Cabinet de l'amateur* ne paraissant plus par la suite, Harduin récupéra ses notes. Il décida de les confier au libraire orléanais Henri Herluison, qui lui en avait fait la demande et à qui il avait déjà prêté une partie de ses notes en 1862 alors que Herluison travaillait sur son livre consacré aux *Artistes orléanais*⁸⁷. Son travail sur les artistes français parut en 1873⁸⁸. Contrairement à l'ouvrage de Piot, qui ne concernait qu'une partie des artistes, la publication de Herluison couvre l'intégralité de l'alphabet, ce qui implique qu'une partie des artistes paraît dans les deux ouvrages. Toutefois, la première partie des actes (concernant les artistes dont le nom commence par les premières lettres de l'alphabet) n'est pas identique chez les deux auteurs, Herluison ayant retenu plus d'artistes que son prédécesseur. À titre d'exemple : chez Herluison l'acte d'enterrement de l'épouse du peintre Jacques d'Agard par lequel débute le recueil de Piot est précédé par trois autres actes (concernant deux sculpteurs du XVIII^e siècle nommés « Adam » ainsi qu'un acte concernant l'enlumineur Nicolas Adeline).

Bien que ni Piot ni Herluison ne fournissent de détail sur la méthode employée par Harduin, dont les notes ont disparu, les titres de leurs publications montrent que les actes transcrits par Harduin

provenaient des archives de l'Hôtel de Ville de Paris. On retrouve quelques éléments semblant provenir des notes personnelles de Harduin dans *l'Introduction* de Piot (p. 151), fournissant des précisions concernant le contenu des actes (qui comportent des informations lacunaires et de qualité inégale), la forme et les formats des registres, les erreurs et les incorrections qu'ils comportent et leur état de conservation (p. 152). Quant à son travail d'éditeur, Piot montre qu'il n'a pas retenu tous les actes, mais qu'il a fait une sélection dont il décrit les critères : « Dans le choix et le classement des documents que nous publions, nous avons évité tout ce qui pouvait être superflu ou faire double emploi. Nous nous sommes attaché surtout aux actes essentiels de baptême, de mariage et de sépulture. Pour quelques artistes célèbres, nous avons reproduit ou analysé les actes qui concernent la naissance de leurs enfants. À défaut d'actes directs relatifs aux artistes du seizième siècle ou des premières années du dix-septième siècle, nous avons recueilli ceux que nous appellerons indirects, où ils ne figurent que comme parrains ou comme témoins, et ces actes, nous n'avons craint de les multiplier lorsqu'une variante de rédaction ajoutait à un nom nouveau une particularité qui pouvait jeter quelque lumière sur l'importance du personnage ».

Quant à Herluison, il précise que son « travail d'éditeur s'est borné à la mise en ordre des minutes [...], de quelques notes et éclaircissements suivis d'une table générale des noms d'artistes » et qu'il choisit, tout comme Piot, de les classer de façon généalogique en s'aidant du *Dictionnaire* de Jal⁸⁹.

Chez Piot comme chez Herluison, les actes sont classés par famille, en commençant par les actes concernant le chef de famille, suivis par ceux concernant ses enfants (en commençant par l'aîné).

Le recueil de Herluison comporte 2 600 documents, datant majoritairement du XVII^e siècle (1 640 actes) et du XVIII^e siècle (840 actes) ; le XVI^e siècle n'est représenté que par 38 actes ; le XIX^e par 82 actes.

Les professions représentées sont les mêmes chez Piot et Herluison et correspondent sans doute aux critères retenus par Henri Harduin. À côté d'une majorité de peintres on trouve un nombre important de graveurs et de sculpteurs, ainsi que des architectes ou encore de peintres en miniature. D'autres métiers, relevant plus de l'artisanat, sont également représentés (orfèvres, brodeurs, tapissiers, médailleurs, joailliers, etc.). Un petit nombre d'actes concerne encore d'autres catégories professionnelles (marchand d'estampes, ingénieur géographe, garde des antiquités du roi, etc.).

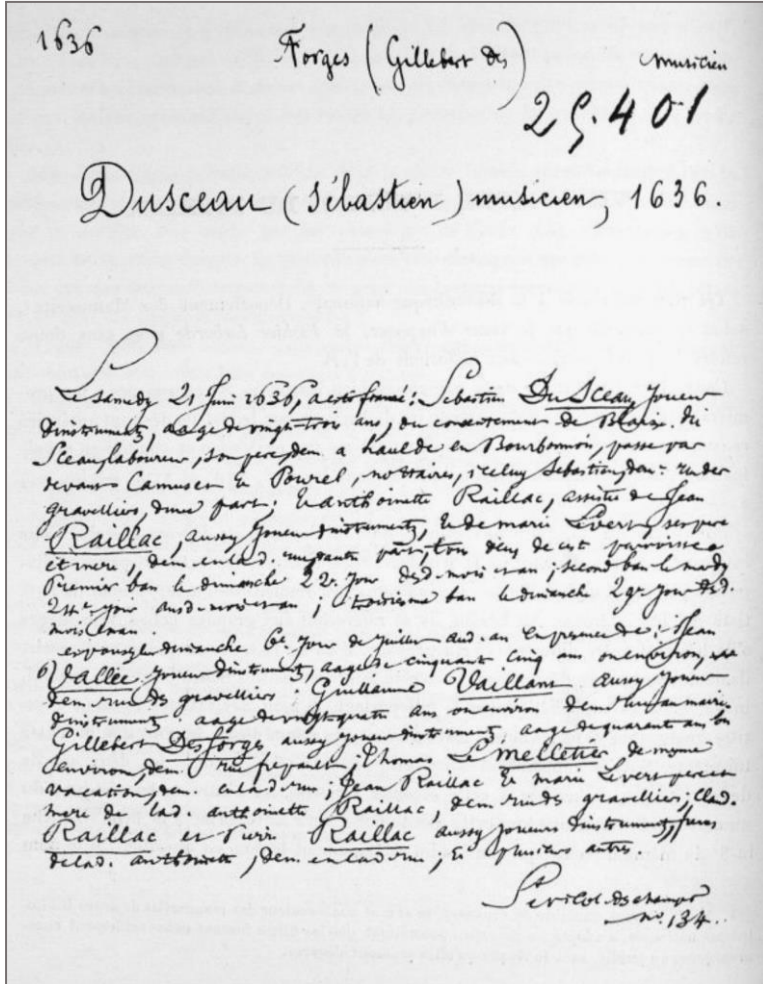
Les transcriptions se présentent comme suit : le nom de l'artiste et son métier sont suivis du ou des actes le concernant comportant une transcription (apparemment littérale et intégrale) de l'acte, entre guillemets, et le nom du registre dont il est issu. Les différences entre les transcriptions sont minimes et concernent avant tout la ponctuation et l'utilisation de majuscules. Dans tous les cas où un acte avait été transcrit par plusieurs auteurs, nous avons tenté de reconstituer la version la plus juste et la plus complète, en ajoutant parfois des données fournies par un auteur, mais omises par l'autre (voir aussi le dossier prosopographique en ligne).

Léon de Laborde

Depuis 1926 une nouvelle source, d'importance inestimable pour la connaissance de l'état civil des artistes parisiens est proposée aux historiens de l'art : en cette année Alexandre de Laborde fit don à la Bibliothèque nationale de France du *Fichier d'histoire de l'art et de Paris*. Ce fichier,

communément appelé « Fichier Laborde » comporte notamment quelques 66 000 copies d'actes relevés dans les registres paroissiaux parisiens avant l'incendie de 1871 et concerne principalement des artistes et des artisans.

Figure 6 : Exemple d'une fiche du Fichier Laborde



Source : A. de Laborde, *Notice sur le Fichier Laborde*, Paris, 1927, p. 32.

C'est le père du donateur, le comte Léon de Laborde, membre de l'Institut et garde général des Archives de l'Empire (en 1857) qui fut à l'origine de ce fichier. L'auteur de *La Renaissance des arts à la Cour de France*, fruit de recherches similaires dans les registres paroissiaux d'Avon (près de Fontainebleau) paru en 1850, avait fait relever des actes relatifs aux artistes parisiens dans les registres paroissiaux de la capitale dès 1862 (selon Herluison), voire plus tôt (selon son fils)90. Ces minutes se trouvaient dans la succession qui échet à Alexandre de Laborde à la mort de son père, survenue en 1869 et ne furent pas compris dans la vente de sa bibliothèque en 1872. En accord avec

Jacques Doucet, Alexandre de Laborde en confia le classement à René Farge, attaché aux Archives de la Seine, puis à la veuve de celle-ci, avant d'en faire don à la Bibliothèque nationale de France en 1926.

Bien que les origines et les sources de cette collection, ainsi que la méthodologie de sa constitution soient mal connues, Léon de Laborde n'ayant pas laissé d'écrits relatifs à cette initiative, un certain nombre de renseignements peut être déduit des documents qui la constituent. Ceux-ci sont exposés dans la *Notice sur le Fichier Laborde* par Alexandre de Laborde (1927)⁹¹. Les professions des personnes citées dans le fichier montrent que le mot « artiste » est à prendre au sens large, puisque Laborde y incluait non seulement les peintres, sculpteurs, graveurs et architectes, mais aussi les libraires, relieurs, luthiers, tapissiers et autres brodeurs. En tout, le fichier dénombre non moins de 70 métiers différents⁹². Les relevés qui composent le fichier Laborde sont répartis en deux séries. La première (la plus importante pour nous, puisqu'elle comporte des minutes d'actes aujourd'hui disparus) est composée de copies faites sur des actes de l'état civil des Archives de la Seine dont les 4 000 registres étaient conservés dans les combles de l'annexe de l'Hôtel de Ville de Paris cité plus haut, incendié en 1871⁹³. Cette série compte donc environ 66 000 copies d'actes, déposés à la Bibliothèque nationale de France en 1926. Le contenu de la seconde série, comprenant quelques 12 000 fiches, est en partie issu de la série Y des Archives nationales, mais une grande partie des informations qu'on y trouve provient de revues, de catalogues de vente, et d'autres fonds et publications consultés par Laborde. Cette série est conservée à la bibliothèque Doucet de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) où elle peut être consultée sous forme de microfilm⁹⁴.

Que peut-on dire des sources de la première série, celle qui est composée de copies d'actes d'état civil ? Les relevés montrent que les copistes travaillant pour Laborde (qui furent au nombre de deux, voire trois) n'ont pas seulement consulté les registres paroissiaux, mais qu'ils ont aussi vu d'autres registres, notamment ceux des établissements hospitaliers. Pourtant, les recherches n'ont pas été exhaustives, puisque tous les registres de l'état civil antérieurs à 1793 ne semblent pas avoir été consultés. Toutes les paroisses ne sont pas représentées et, sur les paroisses citées, certains registres n'ont manifestement pas été consultés. Bien que les anciens inventaires des registres paroissiaux montrent l'existence de 55 ou 56 paroisses, le fichier Laborde n'en mentionne que quarante-neuf. Si sept paroisses ne sont donc pas représentées, la perte de renseignements pour notre étude est minime, puisqu'à part la paroisse de Saint-Jean-en-Grève, il s'agit soit de paroisses créées tardivement et donc non pertinentes pour notre étude (Saint-Christophe-au-Gros-Caillou, Saint-Louis-des-Invalides, Saint-Philippe-du-Roule, Sainte-Marguerite) soit de paroisses d'importance mineure (notamment la minuscule paroisse de Sainte-Marine). En plus de ces registres, les copistes de Laborde consultèrent des registres de l'Hôtel-Dieu et de l'Hospice Saint-Louis, dont seuls les premiers sont concernés par notre étude. La liste des registres représentés dans le Fichier Laborde comporte quarante-neuf paroisses, ainsi que les deux registres hospitaliers que nous venons de citer.

Pour ce qui est des périodes concernées, Alexandre de Laborde fait observer que tous les registres des paroisses n'ont pas été consultés et que surtout le XVIII^e siècle est lacunaire. Il en déduit que les copistes ont dépouillé en priorité les registres des XVI^e et XVII^e siècles. Il estime au nombre de 10 000 les actes issus du XVI^e siècle ; à 46 000 ceux du XVII^e siècle et à 9 000 ceux du XVIII^e siècle. Etant donné la période couverte par notre étude, ces lacunes ne nuisent pas.

Ces dizaines de milliers de copies d'actes de baptême, de mariage et d'inhumation du fichier Laborde sont conservés au département des Manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France dans le fonds Nouvelles Acquisitions françaises (Naf), sous le nom *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'Etat civil parisien par le marquis Léon de Laborde*. Le fichier porte les cotes 12 038 à 12 198 et se présentent sous la forme suivante : 66 080 fiches classées par ordre alphabétique, brochées en 161 classeurs oblongs d'environ 400 fiches chacun⁹⁵. Ce fichier est complété par une table alphabétique classée en dix-sept boîtes, cotées 12 199 à 12 215, mais malheureusement, cette table est très lacunaire.

Quant aux fiches elles-mêmes, elles comportent les informations suivantes : les nom, prénom et métier sont suivis de la date de l'acte d'état civil et de sa transcription (en apparence complète et littérale), suivi du nom de la paroisse. Selon les actes, les renseignements relatifs aux personnes concernées sont plus ou moins détaillés. On peut y trouver des informations sur les témoins, les parrains et les parents. Ces informations concernent le plus souvent l'âge, les liens de parenté, les professions et les adresses (rues et paroisses), mais on peut aussi y trouver des précisions sur les coûts et les rituels d'enterrement (le nombre de prêtres et le service dit par le prêtre).

Bien évidemment, comme il s'agit de transcriptions, il existe des risques d'erreurs. Concernant cette faillibilité, Alexandre de Laborde a relevé plusieurs catégories d'erreurs et d'inexactitudes⁹⁶. Il y a tout d'abord le problème de l'orthographe des noms, transcrits par les scribes à partir de l'énoncé des personnes présentes. Pour cette étude, qui ne comprend que des individus étrangers avec des noms aux sonorités souvent exotiques pour l'oreille francophone, il s'agit d'un écueil de conséquence. À ce risque d'erreur dans l'orthographe des noms (parfois visible dans les différences entre l'énoncé du nom et la signature telle qu'elle est relevée par les copistes de Laborde) s'ajoute le problème de classement, qui peut comprendre des erreurs de doublon, à défaut d'avoir fait l'objet d'un rapprochement entre des orthographes différentes. Ensuite, il y a les difficultés de lisibilité, liées à la fois à l'écriture des scribes et à l'état de conservation des registres à l'époque de leur consultation. A cela il faut ajouter la mauvaise habitude de certains scribes d'utiliser les patronymes à la place des noms de famille, les confusions entre les pères et les fils, l'utilisation de prénoms différents (alors qu'il s'agit manifestement de la même personne) ou encore les déformations de mots (de métiers, de rues, de paroisses). Enfin, on souffre des omissions arbitraires des scribes, qui concernent aussi bien les noms (parce que trop compliqués ? parce qu'on les a oubliés ?) que les adresses et les professions. Ces erreurs sont clairement visibles par comparaison avec d'autres sources dans le cas où d'autres documents relatifs aux actes transcrits ont été conservés (notamment dans le cas des contrats de mariage conservés au Minutier central).

Quant à la seconde série du fichier (conservé à la bibliothèque Doucet), son utilité est bien moindre, d'une part parce que les actes relevés sur la série Y existent toujours, et d'autre part parce que la majorité des références qu'elle comprend sont tirées de publications anciennes, de portée souvent générale et désuètes.

Exploitation du Fichier Laborde

Par son ampleur, ainsi que par les modalités de consultation du Département des Manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France, il était impossible de dépouiller le fichier Laborde dans son intégralité. Nous avons donc procédé à un dépouillement sélectif. Après avoir

cherché les métiers de peintre, de sculpteur, de peintre verrier et de verrier et relevé les autres noms susceptibles de nous intéresser, nous avons consulté les classeurs cités par les tables, ainsi que ceux susceptibles de comporter des références à des noms du corpus primitif que nous avons constitué à partir de nos premières recherches. Nous avons aussi consulté toutes les références citées par Toliopoulou. Enfin, nous avons intégralement consulté les classeurs couvrant les noms commençant par la lettre V, et cela pour une raison de classement, les noms néerlandais commençant par « van », « van de », « van der » étant classés dans le fichier par l'initiale des particules et non pas, comme cela se pratique aux Pays-Bas, par l'initiale du nom qui les suit. C'est un détail pratique qui a son importance, puisque le classement « à la française » a permis de trouver un nombre considérable de noms (comme en témoignent les nombreuses références aux cotes Naf 12 194 et 12 195, couvrant les noms de *Vales* à *Verde*) qu'il aurait été bien plus difficile de déceler si le fichier avait été classé selon les normes néerlandaises.

En tout, nous avons consulté 62 classeurs du Fichier Laborde, c'est-à-dire que nous avons lu à peu près 25 000 fiches. À ces 25 000 fiches s'ajoutent encore les fiches de la table (les dix-sept boîtes citées ci-dessus), qui constitue une sorte d'index (Naf 12 199 à 12 215). La sélection à laquelle nous avons procédé ne devrait toutefois pas écarter un nombre trop important d'actes relevés par les copistes. Après sondage, nous avons constaté le caractère aléatoire et lacunaire de cette table et nous avons décidé que la consultation intégrale de cette table très générale (concernant un grand nombre de métiers autres que celui de peintre et de sculpteurs) n'était pas indispensable. Seuls les numéros VII et XVII (« Ger-Hel » et « Tour-Z ») de la table ont été consultés dans leur intégralité. Bien évidemment, lorsque nous avons entre les mains (après consultation de la table) un classeur comportant des références à un artiste de notre corpus, nous avons également consulté les autres fiches du carnet, bien que de façon moins minutieuse que pour les analyses systématiques des 62 classeurs cités et des références à des noms déjà connus.

Le classement du Fichier Laborde présente des failles liées aux erreurs énoncées plus haut et à la quantité des transcriptions qui la composent. Pour pallier ces écueils, nous avons procédé à des recherches intuitives, c'est-à-dire que pour chaque nom, nous n'avons pas seulement cherché à l'orthographe exacte, mais aussi à des orthographe phonétiques et approchées. Nous avons également cherché d'éventuelles francisations (« Du Pré » pour Bogaert, par exemple). De plus, nous avons étendu nos recherches aux relations que nous avons découvertes. Cette méthode a permis de retrouver des actes dont les relevés avaient été classés à d'autres noms et même d'ajouter à notre corpus des noms jusqu'alors inconnus à notre corpus.

Pour chacune des fiches retenues, nous avons noté la cote et le numéro de la fiche (absent des références de Toliopoulou), ainsi que le nom de la paroisse. Nous avons ensuite recopié la totalité de la transcription et des informations supplémentaires fournies par les copistes. Conformément à la méthode que nous avons choisie (également employée par les publications des Archives nationales, citées *infra*), nous avons ensuite rétabli la ponctuation et normalisé l'utilisation de majuscules. Il faut noter que, comme pour tous les documents que nous citons, nous avons transcrits les mots en utilisant l'orthographe moderne (avait pour « avoit », notre pour « nostre », etc.).

Pour des raisons liées d'une part à la réglementation de la Bibliothèque nationale (le nombre de classeurs autorisés étant limité à cinq par jour), à la logistique d'autre part (les classeurs ne se

trouvant pas sur place lorsque nous les avons consultés au site Richelieu, il a fallu les réserver plusieurs jours à l'avance), la consultation du fichier n'était pas aisée. Par ailleurs, nous aurions souhaité procéder à une numérisation systématique des fiches par des photographies numériques, mais le nombre de prises de vues autorisées étant limité à cinq par jour, nous avons dû renoncer à photographier les fiches, que nous avons donc copiées en procédant à une double vérification.

La seconde série du Fichier Laborde est conservée à la bibliothèque de l'INHA, où les fiches sont consultables sous forme de microfilms (cote « mf 41 »). Après avoir procédé à un sondage, nous avons décidé de ne pas consulter l'intégralité de cette série, qui est composée principalement de références issues de publications anciennes et, qui plus est, ne se limite nullement aux artistes parisiens. Seuls ont été visionnés le premier et le dernier microfilm (« Abadinus » à « Benoist » et « Tavel » à « Zyk ») sur les treize qui la constituent. La première bobine ne comporte que deux actes intéressants, relevés sur la série Y. Elles concernent le peintre Theodore Artson. Sur la dernière bobine, couvrant tous les noms commençant par la lettre V, nous avons trouvé des relevés faits sur cette même série Y, relatifs à Jean van Beecq, Jacob van Loo, Adam Frans van der Meulen, Gerard van Opstal, Herman van Swanevelt et Pierre van Wessel. Mais aucun des deux microfilms n'a permis de trouver des actes inédits, puisque les insinuations que nous y avons trouvées sont également répertoriées par le fichier *Artisans* du CARAN dont il sera question plus loin.

Nous avons interrogé le *Dictionnaire biographique* de Jal (voir ci-dessus) de façon similaire. Après avoir mis à profit l'index dont dispose son ouvrage nous y avons cherché les noms des artistes de notre corpus, sous des orthographes variées, exactes ou approchées, en tenant compte des francisations éventuelles, ainsi que ceux de leurs relations et nous avons intégralement consulté la lettre « V ». Enfin, nous avons intégralement consulté les ouvrages de Piot et de Herluison.

Autres sources

En complément de ce fichier nous faisons référence aux registres de deux autres institutions : le cimetière protestant des Saints-Pères et la paroisse d'Avon. Les actes des registres des Saints-Pères ont été partiellement publiés dans divers ouvrages. Quant à Avon, elle fut la paroisse des habitants de Fontainebleau pendant tout le XVI^e siècle, puisque l'église Saint-Louis de Fontainebleau ne fut construite que dans la seconde décennie du XVII^e siècle, à l'initiative de Marie de Médicis. (Celle-ci avait fait baptiser son fils, le futur Louis XIII, né le 27 septembre à Fontainebleau, à Saint-Pierre, église paroissiale d'Avon, le 14 septembre 1606⁹⁷). Les registres d'Avon ont été dépouillés et partiellement publiés par Léon de Laborde. Les registres d'Avon, qui concernent donc principalement les artistes du XVI^e siècle qui séjournèrent à Fontainebleau et à proximité, ont fait l'objet d'une autre entreprise de dépouillement, due cette fois à Léon de Laborde. Dans le second volume de son ouvrage consacré aux *Arts en France au XVI^e siècle* nous avons trouvé dix-huit actes de baptême que nous avons ajoutés à notre corpus de sources⁹⁸. Quelques rares actes issus des registres paroissiaux parisiens ont été trouvés dans d'autres publications.

Enfin, nous avons consulté trois autres fonds contenant des références à l'état civil : les contrats de mariage du Minutier central (voir chapitre 9), les insinuations de ceux-ci au Châtelet (série Y) et les billets d'enterrements des archives de l'Académie royale de peinture et de sculpture conservés à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Résultats

Nos recherches dans les fonds que nous venons de décrire nous ont permis de recenser plus de 500 références. Il s'agit majoritairement d'actes de baptême ; les autres références concernent des inhumations et des mariages. La majorité de ces références proviennent du fichier Laborde où nous en avons trouvé quelque 350 et de Jal, Piot et Herluison dont les publications qui nous ont fourni environ 150 références supplémentaires. Une trentaine d'autres références sont issues de l'ouvrage de Laborde, que nous venons de citer, et d'autres publications.

§ 2. Le Minutier central des notaires parisiens

Les actes notariés constituent la seconde grande catégorie de sources susceptibles de fournir de précieux renseignements biographiques. Les actes originaux n'ayant que très rarement résisté au temps, on a généralement recours aux minutes notariales. Dans le cas de Paris, ces minutes sont conservées aux Archives nationales où elles sont regroupées dans le Minutier central des notaires de Paris, qui rassemble les minutes des 122 études de notaires existant à la fin du XIX^e siècle à Paris. Le Minutier a été créé en 1932 en application de la loi du 14 mars 1928 qui autorisait les notaires de la Seine à déposer aux Archives nationales leurs documents ayant plus de 125 ans d'âge. Une seconde loi, datant de 1979 a rendu obligatoire leur versement au bout d'un délai de 100 ans⁹⁹. Les études sont numérotées en chiffres romains de I à CXXII (suivant l'ordre d'ancienneté de leurs titulaires) alors que les 170 000 articles qu'elles comprennent (liasses, cartons et registres) sont numérotés en chiffre arabes, classés par étude dans l'ordre chronologique. Malheureusement, pour des raisons évidentes de temps et de moyens il n'existe que peu d'outils de recherches pour cette masse immense de documents dont la valeur historique et documentaire est inestimable. Pour le domaine et la période qui nous intéressent, on peut néanmoins citer plusieurs travaux de dépouillements que nous avons intégralement consultés : les publications de Catherine Grodecki et de Marie-Antoinette Fleury

Catherine Grodecki

Dans le cadre de ses recherches sur l'histoire littéraire Xénia Pamfilova avait procédé à un dépouillement systématique des principales études de la rive gauche, siège de l'Université. Elle y avait relevé un nombre important d'actes relatifs à l'histoire de l'art parisien de la seconde moitié du XVI^e siècle. Ses notes furent confiées à Catherine Grodecki qui y ajouta de nouveaux relevés et en assura la publication en 1985-86, portant à un millier le nombre d'actes analysés et publiés¹⁰⁰. Les minutes sélectionnées datent de la période 1540-1600 et sont issues (pour l'essentiel) de vingt-et-une études parisiennes. Cette collection de documents n'est donc pas le fruit du dépouillement systématique d'un nombre limité d'études. Recueillis dans diverses études, ces actes avaient plus particulièrement été choisis pour « illustrer [...] la pratique artistique à Paris dans la seconde moitié du XVI^e siècle »¹⁰¹. Le choix des documents résulte du désir de constituer une vision globale et large de la vie artistique de la capitale dans la seconde moitié du XVI^e siècle, ce qui explique la présence d'actes relatifs à une grande variété de métiers relevant souvent de l'artisanat et des arts décoratifs, ainsi que des documents illustrant les pratiques artistiques (comme les techniques de fonte, par exemple). Alors que le premier volume est consacré à l'architecture, la vitrerie, la menuiserie, la tapisserie et aux jardins et fontaines, le second concerne la sculpture, la peinture, la broderie, l'émail

et la faïence, l'orfèvrerie et les armures. Grodecki compléta le fonds documentaire qui lui avait été transmis avec des actes « permettant, les uns, de compléter un dossier déjà important relatif à un édifice ou à un artiste [...], les autres de donner, par le rapprochement d'un grand nombre de pièces, une vue aussi juste que possible de la pratique d'un métier ou d'une technique dans le Paris du XVI^e siècle [...] », tout en cherchant « à diversifier et à élargir l'éventail des techniques et des métiers d'art représentés »¹⁰². Dans l'*Introduction* que nous venons de citer, l'auteur précise avoir privilégié dans le choix de ses documents les devis et les marchés, au détriment des inventaires après décès dont Madeleine Jurgens publia un certain nombre (datant toutefois d'une période plus ancienne) en 1982¹⁰³. Au final, Grodecki analysa un millier d'actes, qu'elle classa de façon thématique. Les artistes qui nous intéressent, peintres, sculpteurs et peintres-verriers, n'y sont pas majoritaires : 165 actes concernent des sculpteurs, imagiers et tailleurs d'images, 139 des peintres (parmi lesquels ont compte aussi les marchands de tableaux), quarante-cinq des peintres verriers (parmi lesquels on compte aussi les vitriers), ce qui fait un total de 349 actes susceptibles de nous intéresser. Nous avons néanmoins consulté l'intégralité de son ouvrage, dont les deux volumes ont un index. Les actes y sont regroupés de façon thématique et par ordre alphabétique pour ce qui est des actes relatifs aux peintres, sculpteurs et peintres-verriers. Chaque acte y est résumé et transcrit partiellement. Dans son *Introduction*, l'auteur précise qu'elle a tenté de « donner des transcriptions exactes et aussi complètes que possible des passages relatifs aux prescriptions des marchés, en respectant le vocabulaire et l'orthographe », et ajoute qu'elle a abrégé les préambules et les conditions finales et éliminé les formules répétitives¹⁰⁴.

Marie-Antoinette Fleury

Quant à la période suivante, la première partie du XVII^e siècle a bénéficié du dépouillement systématique des études I à XXX, initié après la seconde Guerre Mondiale par l'archiviste Ernest Coyecque (1864-1954), qui eut un rôle important dans l'élaboration de la loi à l'origine de la création du Minutier. Ces travaux furent poursuivis par les conservateurs des Archives nationales. Les résultats de leurs travaux donnèrent lieu à l'établissement de quatre inventaires sur fiches : un fichier général, dont le contenu est par définition sélectif, et trois fichiers thématiques, à vocation exhaustive, consacrés aux littérateurs, aux musiciens et aux artistes¹⁰⁵.

Pour ce qui est des artistes, seuls les actes relevés dans les études I à XX ont fait l'objet d'une publication par des conservateurs aux Archives nationales. Les actes issus des études I à X furent édités en 1969 par Marie-Antoinette Fleury (2000[†]) et ceux issus des études XI à XX furent publiés en 2010 sous la direction de Martine Constans (2010[†]), qui avait continué les travaux de Fleury¹⁰⁶. Nous avons consulté ces deux ouvrages dans leur intégralité.

Quant à la méthode employée, Marie-Antoinette Fleury précise dans l'introduction de sa publication avoir relevé, pour les catégories d'artistes choisis, « tous les personnages célèbres ou inconnus, et tous les actes qu'ils ont passés [...] donnant à l'analyse un caractère plus ou moins détaillé suivant l'importance de l'acte, mais non du personnage »¹⁰⁷. Concernant les renseignements fournis, elle ajoute que « les titres et les adresses des artistes ont été fidèlement transcrits dans chaque analyse ; quand ces indications ne sont pas répétées dans des analyses consécutives, c'est qu'elles sont identiques ». Dans les cas où un acte concerne plusieurs artistes, celui-ci a été classé au nom du premier cité, en donnant la préférence au maître sur le compagnon.

L'index dont est pourvu l'ouvrage permet de retrouver les autres actes concernant le même artiste. Quant aux noms d'artistes, Fleury insiste sur la graphie « très flottante » des noms propres »¹⁰⁸. L'auteur adopte généralement la graphie de la signature, fait parfois des exceptions : en présence de différentes signatures pour un même personnage, elle choisit la forme la plus fréquemment employée ou bien celle qui lui a paru la plus correcte. Enfin, lorsque des membres d'une même famille adoptent des graphies différentes, elle les a uniformisées en adoptant une graphie unique, qui correspond souvent à la graphie traditionnelle. Enfin, comme nous, Fleury a restitué l'orthographe moderne des prénoms courants¹⁰⁹.

Les actes publiés sont classés par ordre alphabétique d'artiste, et comportent un résumé de l'acte ainsi que la date et la cote. Ils forment un dictionnaire que l'auteur a fait précéder d'une analyse concernant principalement la condition sociale des artistes (p. xiv-xxxii) et leur vie professionnelle (p. xxxiii-lxxviii).

La méthode et la forme du second volume des actes du Minutier central relatifs aux artistes de la première moitié du XVII^e siècle (paru sous la direction de Martine Constans) sont sensiblement les mêmes que celles du premier volume dont il partage aussi les principes de rédaction. Comme le premier tome, il a un index et le dictionnaire rassemblant les actes y est précédé d'une analyse, axée plus particulièrement sur les conditions sociale et familiale des artistes¹¹⁰. Ce volume comprend plus de 2 200 actes, recensés sur un total d'environ 1 200 liasses et registres consultés, issus des études XI à XX.

Les quartiers couverts par les études I à X sont les suivants : la Cité, le Palais, le pont Notre-Dame (VI et VIII), la rue de la Tisseranderie (cette rue, où se trouvait la maison de la communauté des peintres et sculpteurs, a été supprimée au milieu du XIX^e siècle lors du prolongement de la rue de Rivoli ; elle commençait à la rue Jean-Painmollet), et les rues alentour (III, IV, V), la Grève (II), les Halles (V), la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois et les environs du Louvre (IV, V), ainsi que les rues Saint-Denis et Saint-Martin (où habitaient les sculpteurs tombiers ; I, II, X ; leur présence était liée à la proximité du cimetière des Saints-Innocents). La rive gauche et le faubourg Saint-Germain sont le moins bien représentés¹¹¹. Les études XI à XX, quant à elles, couvrent la Cité et l'île Saint-Louis (XII), ainsi que différents quartiers de la rive droite : le Louvre et la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois (XII, XIII, XVI), la paroisse Saint-Eustache (XII, XV, XVI, XX), la Grève et la paroisse Saint-Merri (XII, XIV), et les paroisses Saint-Denis (XVI), Saint-Paul (XI, XII, XIX), ainsi que le quartier du Temple (XII, XIV, XVI) ; la rive gauche est représentée par la Place Maubert et la paroisse Saint-Séverin (XI, XIV, XVIII), par la rue Saint-Jacques (XII) et par la paroisse Saint-Etienne-du-Mont (XVII).

Autres instruments de recherche

Pour les études notariales non comprises dans les publications citées ici, on dispose d'autres outils de recherche qui sont également le résultat de dépouillements analytiques, thématiques et chronologiques, qui ne couvrent toutefois pas la totalité des fonds.

Parmi les instruments proposés dans la salle des inventaires du CARAN (le Centre d'Accueil et de Recherches des Archives Nationales) un fichier concerne plus particulièrement les artistes : *Artisans XVII^e siècle*. Il est composé d'environ 80 000 fiches concernant l'histoire de l'art et l'architecture¹¹². Le fichier est le fruit du dépouillement exhaustif des études I à XXXVI (une partie des actes recensés

par le fichier furent de ce fait comprises dans les publications de Fleury et Constans de 1969 et 2010), XXXIX, XLI, XLII, XLV, XLIX, LII, LIV, LXVIII, LXXIII, CV et CXXII. Il concerne surtout la période 1600-1650, mais on y trouve aussi quelques documents de la seconde moitié du siècle, repérés au cours de recherches ponctuelles¹¹³. Y sont répertoriés non seulement les artisans d'art (orfèvres, ébénistes, etc.), les architectes et les autres métiers du bâtiment, mais aussi les artistes (peintres, sculpteurs et graveurs) « de moindre notoriété »¹¹⁴. Cette limitation excluant les « grands artistes » n'a pas été gênante, puisque notre but était d'étudier l'intégralité de la population d'artistes et non pas uniquement les artistes de renom.

Nous avons consulté ce fichier de deux manières : tout d'abord à partir de mots clé (« peintre », « sculpteur », « hollandais », « flamand », « Amsterdam », « Anvers », etc.), puis en cherchant aux noms constituant notre corpus (et aux noms de leurs contacts) et à la lettre « V » (pour trouver les noms commençant par « van »), de la même manière que pour le Fichier Laborde, en utilisant des graphies différentes et en tenant compte des francisations, comme nous l'avons détaillé dans le chapitre 2.

La même méthode a été utilisée pour interroger la base MINUTES, base de données interrogeable par nom, profession et date, qui vise à regrouper le plus grand nombre d'analyses d'actes, toute étude et toutes époques confondues. (La numérisation des fichiers de la salle des inventaires se poursuit et la base MINUTES en est alimentée au fur et à mesure¹¹⁵).

Nous avons également consulté un instrument de recherche concernant les actes de la première moitié du XVIII^e siècle, résultant du dépouillement exhaustif des études I à XXXIX, XXXVI, LXVIII, LXX, XCI, XCII, CXIII, CXV et CXVIII. Il est composé de deux outils complémentaires : l'inventaire analytique intitulé *Artistes et artisans XVIII^e siècle, 1700-1750*, dont nous avons notamment consulté l'index (personnes, lieux et matières) est complété par le fichier *Artisans XVIII^e siècle, 1700-1750*, composé d'environ 50 000 fiches qui ne concernent que les artisans et les artistes de moindre importance¹¹⁶.

Nous avons interrogé ces deux instruments à partir des noms du corpus exclusivement. Aucun nouveau nom n'a été ajouté à partir des actes de cette période, puisque les artistes cités pour la première fois après 1700 sont exclus de l'étude. Nous avons donc uniquement cherché des actes se référant à des artistes dont la présence dans la capitale avait été attestée avant 1700.

Les références issues des études I à X, XXXVI, LXVIII, LXX, XCI, XCII, CXIII, CXV et CXVIII ont été publiées par Mireille Rambaud entre 1964 et 1971 dans un ouvrage que nous avons consulté intégralement¹¹⁷.

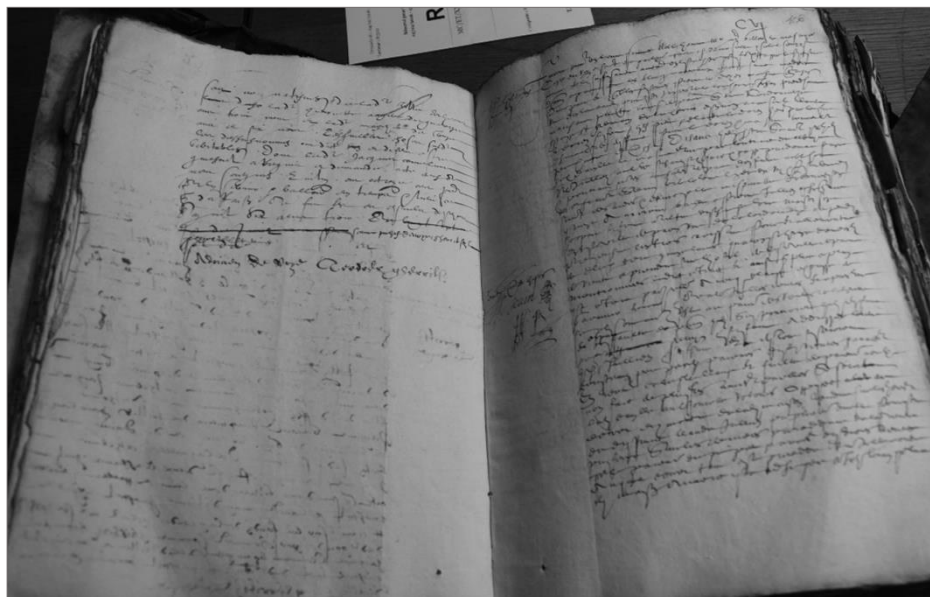
Dans certains cas nous avons également eu recours à d'autres instruments, dont le fichier général concernant les minutes du XVII^e siècle pour chercher des références à des artistes déjà répertoriés¹¹⁸. La consultation des bases de données du CARAN a, en outre, permis d'interroger d'autres instruments de recherche, comme par exemple la base ARNO, que nous avons consultée pour l'année 1551¹¹⁹.

Résultats

Les ouvrages et dépouillements que nous venons de citer ont permis de trouver plus de 400 actes concernant des artistes néerlandais. Datés de 1558 à 1737, la majeure partie des documents relevés

provient des minutes de la première moitié du XVII^e siècle. Cette particularité s'explique par l'importance des dépouillements entrepris au sein des Archives nationales pour la période 1600-1650. Ces documents ont été d'une grande importance pour cette étude puisque, par leur diversité (baux à loyer, marchés, contrats de mariage, procurations, inventaires après décès, etc.), ils offrent une documentation large et variée des différents aspects du séjour des artistes nordiques à Paris.

Figure 7 : Double page du Minutier central



Dernière page du certificat pour Jacob Ketel par Adriaen Gerritsz de Vrye et Dirck Gerritsen An, MC, XXXVI, 83, f° 105 r°-v° (31 janvier 1603). Photo de l'auteur.

Ces actes notariés sont de natures diverses qui peuvent être classés en quatre catégories représentant chacune environ un quart de la totalité des actes : les documents concernant le mariage et la succession, ceux concernant les activités artistiques, les actes relatifs à l'immobilier et aux finances (un peu plus qu'un quart), et les actes divers ou de nature inconnue.

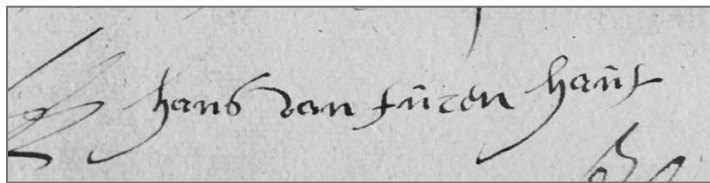
La première catégorie est essentiellement composée de contrats de mariage, mais comporte aussi des inventaires et quelques donations, testaments, partages de succession et renonciations ; la seconde catégorie comporte une moitié d'actes relatifs à des marchés et une moitié relatifs à l'apprentissage et au service (contrats et renonciation) ; on y trouve aussi quelques rares associations. La troisième catégorie principalement des actes relatifs aux baux à loyer (baux, transports de baux, etc.), qui représentent la moitié de la catégorie, l'autre moitié étant constituée de ventes, de quittances, d'obligations et de constitutions ou de transports de rente, ainsi que de quelques autres actes financiers (compte, remboursement, reconnaissance, indemnité, ...) ; la dernière catégorie est surtout constituée d'actes divers, concernant des actions en justice (mainlevée, désistement de procès) et d'autres actes plus généraux (accord, décharge, promesse, ...), mais aussi de procurations. Il faut enfin noter que cette catégorie comporte également une

trentaine d'actes dont nous ne connaissons pas la nature parce que nous n'avons pas pu les consulter.

Quant à la provenance des quelques 400 minutes : un tiers est issu des études I à XX et concernent principalement la période 1600-1650 ; sur la soixantaine d'actes provenant des études XXI à XXXVI, la plupart datent de la même période ; enfin, un tiers des autres actes que nous avons recensés est issu d'autres études.

Environ 250 des actes que nous avons recensés n'avaient fait l'objet d'aucune publication antérieure ; parmi ceux-là se trouvent une centaine de documents qui étaient à notre connaissance totalement inédits (non recensés). Nous avons consulté, photographié et transcrit la plupart des actes notariés n'ayant pas été publiés auparavant et environ la moitié de la totalité des actes notariés utilisés¹²⁰. Pour leur consultation certains documents ont fait l'objet de demandes de dérogation exceptionnelles auprès des conservateurs. Néanmoins, certains actes demeurent non consultables pour des raisons de conservation liées à l'état des documents. Par ailleurs, le nombre journalier de documents autorisé étant limité dans la salle de lecture des Archives nationales, nous avons été contraint de faire une sélection. Nous avons donc privilégié les documents inédits, ceux concernant les artistes peu documentés, les documents en rapport avec les activités des artistes, et ceux susceptibles de fournir des renseignements biographiques (notamment ceux relatifs aux origines géographiques et aux liens de parenté).

Figure 8 : Signature de Hans van Turenhaut



Détail du contrat d'apprentissage. An, MC, IX, 289 (23 janvier 1610). Photo de l'auteur.

La consultation des originaux s'est souvent avérée utile. On ne peut pas se limiter à la consultation des transcriptions publiées, d'autant plus que ces transcriptions sont généralement faites par des francophones qui ne sont pas toujours à même d'identifier des sonorités et des orthographes néerlandophones. À titre d'exemple, citons le cas du peintre Hans van Turenhaut, dont la signature figurant en bas d'un contrat d'apprentissage de 1610 avait été lue par Fleury « Hans van Fairen » (figure 8). Grâce à la consultation du document en question, nous avons pu corriger son nom.

§ 3. Les registres du Châtelet

Deux fonds issus des archives du Châtelet, série Y des Archives nationales, sont concernés par notre étude : il s'agit des registres des insinuations et des archives de la Chambre du procureur du roi.

Le Châtelet était la juridiction royale ordinaire de Paris. En cumulant les rôles de prévôté, de baillage et de présidial (depuis 1552), son ressort s'étendait à la ville de Paris, aux faubourgs et à l'Île-de-France et à tout le royaume pour certains actes. Le Châtelet abritait deux tribunaux : celui de la prévôté et celui du présidial.

Les registres de publication et d'insinuation

Les ordonnances de Villers-Cotterêts et de Moulins (1539, 1566) avaient rendu obligatoire l'enregistrement de toutes les donations entre vifs, y compris par contrat de mariage ou testament, aux greffes des justices royales. Ces enregistrements, appelés « insinuations », constituent une source précieuse puisqu'elles comportent les transcriptions des actes enregistrés ainsi que les noms des notaires où les actes avaient été passés¹²¹. Les registres d'insinuations sont conservés sous les cotes Y 86 à Y 494, couvrant la période de 1539 à 1791. Pour la période qui nous concerne, on dispose de plusieurs instruments de recherche. Pour les registres de la période 1539-1682 (Y 6 à 241) il existe un inventaire analytique accompagné d'une table partielle des matières, mais il est composé de vingt-huit volumes, ce qui rend son dépouillement laborieux¹²². Pour les registres de la période de 1682 à 1704 (Y 242 à 276), il y a des index alphabétiques sous forme de fichiers, un par noms géographiques et de parties d'environ 38 000 fiches, un autre par titres, offices et professions des parties, d'environ 24 500 fiches¹²³.

Quant aux publications, on peut citer l'inventaire d'Emile Campardon et d'Alexandre Tuetey consacré aux registres des règnes de François I^{er} et de Henri II (1539-1559 ; Y 86 à Y 100), qui est pourvu d'un index alphabétique¹²⁴.

Mais l'ouvrage le plus important pour notre étude dû à Jules Guiffrey. En 1915 le fruit de son dépouillement des archives du Châtelet parut sous le titre *Artistes parisiens du XVIème et du XVIIème siècles...* Il y publia 672 actes datant d'avant 1650 et concernant essentiellement des peintres, mais aussi des sculpteurs, des peintres-verriers, des tapissiers, des graveurs, des architectes ainsi que des brodeurs, ébénistes, jardiniers, etc.¹²⁵. Bien que certains de ces actes fassent partie de la publication de Campardon et de Tuetey (auquel il fait référence dans sa préface en insistant sur le fait que cet inventaire montre l'utilité des recherches dans les fonds du Châtelet pour la connaissance de l'état civil parisien), la majorité des actes compris dans *Les Artistes parisiens* étaient auparavant inédits¹²⁶.

Si Guiffrey ne donne pas de précisions sur sa méthode, il affirme s'être concentré sur les insinuations du Châtelet concernant les peintres et qu'il s'était fixé pour cela une tranche chronologique allant de 1535 à 1650. Quoiqu'il affirme que les insinuations « deviennent plus communes par la suite », il poursuit en disant qu'il « fallait bien adopter une limite »¹²⁷. Loin de se cantonner aux seuls peintres, son ouvrage concerne également les sculpteurs, peintres-verriers, architectes et graveurs, ainsi que d'autres artistes et artisans (tailleurs d'antiques, fondeurs en sable, tapissiers, graveurs de monnaie, brodeurs, ébénistes, jardiniers, etc.). Sur les actes 644 recensés par Guiffrey, 261 concernent les peintres (actes 17 à 278), quarante-six des sculpteurs (actes 279 à 325) et 23 les peintres-verriers (actes 621 à 644). On peut ajouter à cela seize autres actes relatifs (actes 1 à 16) à l'organisation du métier (jurés, saisies, élections, etc.).

Quant à la datation des sources, elle correspond aux actes relatifs aux peintres. Les actes concernant les autres métiers cités couvrent des périodes quelque peu différentes (1521-1650 pour les sculpteurs ; 1534-1648 pour les peintres verriers ; pour les autres métiers, on trouve des actes datant du milieu du XV^e siècle)¹²⁸.

Concernant les sources employées, il faut noter que Guiffrey ne se limita pas aux seuls registres d'insinuations, puisque son ouvrage fait également référence à d'autres fonds. En plus de la série Y (dont Guiffrey cite des cotes allant de Y 86 à Y 210), on trouve aussi quelques actes issus des

registres des sentences civiles et des registres de la Chambre civile du Châtelet (Y 5232, Y 5249, Y 5251,...), des jugements du prévôté de l'Hôtel (de la sous-série V³), des minutes des requêtes de l'Hôtel (de la sous-série V⁴), des arrêts du Conseil privé (de la sous-série V⁶), des registres de transcriptions d'arrêts du parlement civil (de la sous-série X^{1A}), des registres d'arrêts criminels du parlement de Paris (de la sous-série X^{2A}) et des minutes des jugements de la Chambre du Trésor (de la sous-série Z^{2F}), ainsi que des minutes civiles et criminelles de Saint-Germain-des-Prés (sous série Z²).

Après consultation de l'ouvrage et de son index (de noms et de lieux), nous avons retenu vingt-six des actes publiés par Guiffrey pour notre étude : vingt insinuations liées au mariage, un acte relatif à la réception à la maîtrise (cf. ci-dessous), un enregistrement de sentence de la Chambre du Trésor et quatre références aux registres de police de Saint-Germain-des-Prés.

Les Registres de la Chambre du procureur du roi

La Chambre du procureur du roi était une des neuf chambres que comportait le Châtelet avant sa suppression en 1790. Outre les fonctions habituelles de procureur du roi, elle avait aussi le rôle de « premier juge et conservateur des corps des marchands, arts et métiers, maîtrises et jurandes de Paris ». En tant que telle elle était chargée de la police des métiers et de l'instruction des procès impliquant les membres des corps de métier. Elle enregistrait aussi les statuts des métiers parisiens. Ses archives contiennent non seulement les résultats des élections des gardes ou jurés, mais aussi les noms des nouveaux maîtres reçus dans la communauté, consignés dans les registres de jurandes des maîtrises²²⁹. Bien que les archives de cette chambre comportent d'importantes lacunes chronologiques (notamment pour les périodes 1617-1656 et 1693-1735), les registres des jurandes et maîtrises des métiers de la ville de Paris constituent une source importante pour l'histoire de l'art parisien, puisqu'ils comportent (dans une écriture cursive, souvent empâtée et difficile à déchiffrer, mais avec des annotations marginales facilitant les recherches), la date, le nom et le métier des jurés et des nouveaux maîtres. Conservés sous les cotes Y 9 306A à 9 334, ils couvrent la période 1585 à 1790 (avec les lacunes que nous venons de citer). Les cotes qui concernent notre étude vont de Y 9 306A (1485-1590) à Y 9 322 (qui ne couvre que le mois de décembre 1693), mais de nombreuses années sont manquantes. En effet, pour les années 1596 à 1600, 1612, 1617 à 1655, 1660 à 1673, 1677, 1683 à 1688 et 1693 à 1735 aucun registre n'a été conservé. Les registres des autres années ont fait l'objet d'un dépouillement et d'une publication par Georges Wildenstein qui en publia en 1925 la liste des maîtres peintres et sculpteurs parisiens²³⁰. En plus des registres que nous venons de citer (correspondant aux cotes Y 9306A à 9334), il a également consulté, pour la période 1681 à 1790, les registres des sentences du Châtelet mettant en cause des maîtres qui avaient manqué au règlement de leur « communauté », par exemple en omettant de fournir un chef-d'œuvre ou bien de payer les frais de leur réception comme maître. Il s'agit manifestement des avis du procureur du roi sur les contestations entre ouvriers et maîtres des métiers de Paris (bons de maîtrises et de jurandes), conservés sous les cotes Y 9 372 à 9 396B.

Si la liste de Wildenstein comporte majoritairement des références datant du XVIII^e siècle, ce qui s'explique par le caractère lacunaire des registres, nous y avons tout de même recensé une quinzaine d'actes concernant des artistes néerlandais de première génération, ainsi que plusieurs autres relatifs à des artistes des générations suivantes. Les réceptions dans la communauté des

peintres et sculpteurs étant traditionnellement enregistrées au mois d'octobre, lors de l'élection des jurés, la majorité des actes sont datés de ce mois (ce qui ne signifie évidemment nullement que les réceptions avaient toutes lieu en octobre).

§ 4. Les archives de Saint-Germain-des-Prés

Le faubourg situé autour de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, sur la rive gauche de la Seine, bénéficiait aux XVI^e et XVII^e siècles d'un statut juridique particulier. En effet, depuis l'établissement de sa haute justice en 1272, jusqu'à la disparition de celle-ci en 1674, l'autorité juridique sur le faubourg se trouvait entre les mains de l'abbé.

À la fin du XVI^e siècle, le faubourg comptait plus de soixante corporations de métiers, dont celle des peintres et sculpteurs. Les gens de métier du faubourg Saint-Germain étaient organisés en corporations, mais ils bénéficiaient de statuts particuliers, octroyés par l'abbé, et échappaient ainsi à la surveillance des corporations parisiennes. Toutes ces corporations dépendaient du bailli de l'abbaye, chargé de la justice et de la police sous l'autorité de l'abbé.

De ce fait, les archives du baillage de Saint-Germain-des-Prés sont riches en renseignements sur les habitants et les métiers du faubourg. Elles sont conservées aux Archives nationales dans le fonds des juridictions ordinaires royales et seigneuriales (sous-série Z²).

Les registres de police fournissent notamment une documentation importante sur les artisans du faubourg. Ils recensent non seulement les réceptions de maîtres, mais font aussi état d'actions en justice entreprises par les jurés contre des contrevenants comme des visites et des saisies ainsi que des sentences rendues par le bailli³³¹.

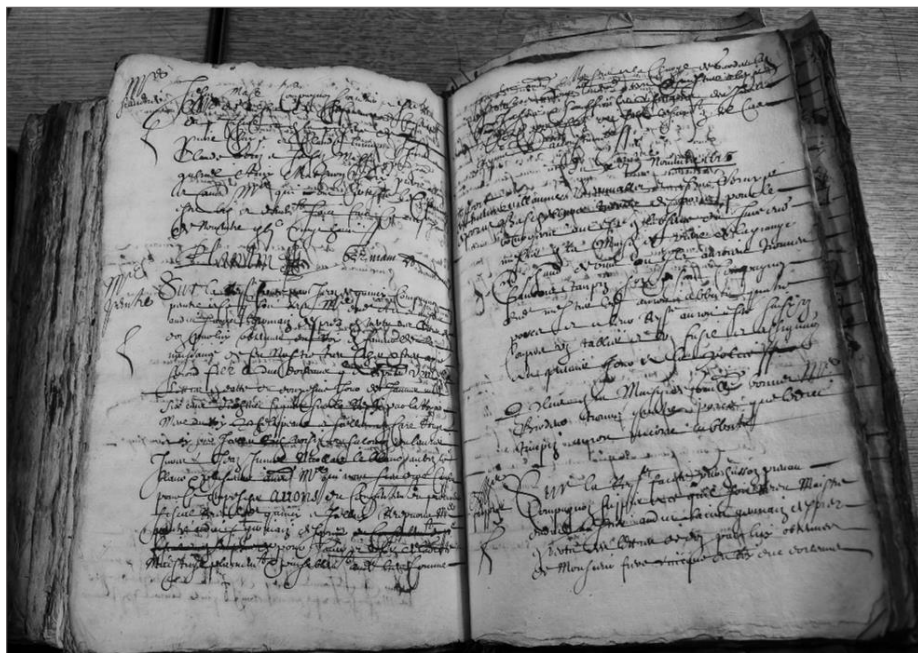
Malheureusement ces registres de police, conservés sous les cotes Z² 3 365 à 3 392 sont fort lacunaires. Ils couvrent une période allant de 1556 à 1644, mais de nombreuses années sont manquantes alors que d'autres sont fragmentaires. La plus importante lacune concerne la période 1596 à 1620 pour laquelle aucun registre n'a été conservé. Les autres concernent les années : 1558 à 1560, 1569, 1570, 1572 ; 1574 à 1576, 1578, 1579, 1582, 1584 ; 1588 à 1592, 1622, 1625 ; 1631 à 1633 et 1638 à 1641.

Les registres qui sont parvenus jusqu'à nous regroupent des actes concernant différents métiers et font référence à des actions de différentes nature (réceptions de maître, rapports de saisies, comparutions, etc.). Les références qu'ils contiennent ne bénéficient que d'un classement chronologique. Les feuilles des registres n'étaient pas numérotées (sauf de main moderne), mais les entrées qu'ils comportent sont datées et comportent souvent des annotations marginales, ce qui en facilite la consultation.

Jules Guiffrey dépouilla ces registres de police en relevant les actes relatifs au métier de peintre-sculpteur et en publia les résultats en 1876 dans les *Nouvelles archives de l'art français*³³². Son article recense une trentaine de mentions de réceptions (parfois de plusieurs maîtres à la fois) et d'élections de jurés ainsi que trente-huit rapports de visites concernant souvent plusieurs personnes à la fois³³³. Nous avons consulté les registres mentionnés par Guiffrey dans leur intégralité. Cela nous a permis d'ajouter aux dix-sept mentions publiées par Guiffrey deux autres mentions inédites concernant des jugements. Ces références à la justice du faubourg ont été omises car il n'avait retenu que les rapports de visites et les réceptions. Au groupe d'artistes qualifiés de « flamand(s) »

par les registres, nous avons cru reconnaître plusieurs autres Néerlandais¹³⁴. Les entrées que nous avons retenues concernent des réceptions, des assignations, des saisies (dont certaines suivies d'une assignation), d'une mainlevée et d'une comparution (ces deux dernières étant absentes de la publication de Guiffrey).

Figure 9 : Double page des registres de police de Saint-Germain-des-Prés



On distingue la mention de la réception de Jean de Quincy (la référence se trouve page de gauche, au niveau des mots « me painctre » inscrits dans la marge). An, Z2 3386 (15 novembre 1628). Photo de l'auteur.

À ces actes, il faut ajouter notamment quatre inventaires après décès relevés par Guiffrey, publiés dans son ouvrage *Les artistes parisiens...* (1915) et qui étaient majoritairement issus des registres des Insinuations du Châtelet¹³⁵. Ces actes sont conservés dans les minutes civiles et criminelles du baillage (sous les cotes Z² 3 405 à 3 621 et couvrant la période 1434-1790) et concernent les inventaires après décès de Hieronymus Francken (Z² 3 428, 1610), du fils de Jean Pitten (Z² 3 431, 1619), de Charles Helle (Z² 3 437, 1623) et de l'épouse de Jan van Boeckel (Z² 3 448, 1629)¹³⁶.

§ 5. Les lettres de naturalité

Une des actions spécifiques aux étrangers susceptibles d'avoir laissé des traces dans les archives est la demande de naturalisation¹³⁷. Cette demande donnait lieu à l'établissement et à l'enregistrement de lettres de « naturalité », dont on trouve la définition suivante dans le dictionnaire de Guyot : « des lettres du grand sceau par lesquelles le roi ordonne qu'un étranger sera réputé naturel sujet et régnicole à l'effet de jouir de tous les droits, privilèges, franchises et libertés dont jouissent les vrais originaires français et qu'il soit capable d'aspirer à tous les honneurs civils »¹³⁸. Le naturalisé pouvait

notamment disposer de ses biens par testament et ses proches échappaient ainsi au droit d'aubaine par lequel le roi pouvait disposer des biens de l'étranger après sa mort. Pour solliciter du souverain sa naturalisation, l'étranger faisait une « humble supplication et requête » au roi. En cas de décision favorable du Conseil du roi, les lettres étaient expédiées par la Grande Chancellerie de France où l'impétrant devait venir les retirer en personne. Il pouvait ensuite solliciter la transcription dans les registres de la Chancellerie et/ou en faire établir des copies authentiques¹³⁹. Pour être de plein effet, les lettres devaient ensuite être vérifiées par la Chambre des comptes, puis enregistrées à la Chambre ou Cour du Trésor pour permettre au bénéficiaire de jouir des privilèges y contenus. Ensuite, pour plus de sécurité, l'impétrant pouvait demander l'enregistrement de ses lettres de naturalité par d'autres juridictions, comme le Parlement de Paris, le Bureau des Finances ou le Grand Conseil. Toutes ces étapes ont laissé des traces dans les fonds des institutions concernées, susceptibles de contenir des actes relatifs aux lettres de naturalités.

Sources

Plusieurs séries des Archives nationales sont susceptibles de contenir des actes relatifs à la naturalisation.

La présence de lettres de naturalité originales dans les archives de la Maison du roi (série O¹) est très rare et signifie que les bénéficiaires ne sont pas venus les retirer.

Le désir de faire enregistrer les lettres explique la présence de copies dans les registres des différentes cours, principalement ceux du Parlement (sous-série X^{1A}) et du Grand Conseil (sous-série V⁵), où tout registre de transcription est susceptible de contenir de telles copies¹⁴⁰.

L'obligation de vérification et d'enregistrement par la Chambre des comptes (série P) fait des archives de cette institution une source essentielle.

Les archives de la Chambre du Trésor, quant à elles, ne subsistent plus qu'à l'état lacunaire (elles sont confondues avec celles du Bureau des finances, sous-série Z^{1F}).

Les archives de la Grande Chancellerie (sous-série V¹), enfin, ne sont conservées que de façon très lacunaire et ne contiennent que quelques copies de lettres, toutes postérieures à 1673.

Outils de recherche et méthode

Pour nos recherches dans les différents fonds énumérés ici, nous avons eu recours à plusieurs fichiers et logiciels que nous avons parcourus à la recherche de noms à consonance nordique de noms et où nous avons cherché les noms qui composent notre corpus d'artistes néerlandais.

Les copies des archives du secrétariat d'État de la Maison du roi (O¹ 218-238), celles du Grand Conseil (V⁵ 542) et celles de l'Ordre de Malte (M 612), qui conservent aussi quelques copies, ont fait l'objet d'un index commun recensant les lettres de naturalité et de légitimation pour la période 1506-1789, que nous avons consulté dans son intégralité¹⁴¹. Pour compléter ces recherches, nous avons également consulté l'inventaire des registres du secrétariat de la Maison du roi (O¹ 1 à 128), couvrant la période 1610 à 1780¹⁴².

Les archives de la Chambre des comptes, où les lettres vérifiées étaient transcrites dans les « registres des chartes », subirent une très grosse perte lors d'un incendie en 1737. Pour les consulter

il faut avoir recours à la tentative de reconstitution ordonnée par Louis XV et par les « plumitifs »¹⁴³. Parmi les documents qui échappèrent aux flammes certains furent ensuite classés dans les séries factices K et KK (séries contenant les pièces distraites de leur fonds d'origine, mais semblant avoir un intérêt particulier pour l'histoire). Les lettres d'anoblissement, de naturalité et de légitimation de la période 1441-1737 ont un index, commun aux séries K, L et M, que nous avons consulté en intégralité¹⁴⁴.

Pour les mentions de lettres de naturalité dans le plumitif de la Chambre des comptes (série P) on a eu recours à l'index de J.-P. Babelon couvrant la période 1635-1742¹⁴⁵.

La consultation des plumitifs du Bureau de la Chambre des comptes est difficile puisque la série Z^{1F} a été confondue jusqu'en 1694, en une série chronologique unique, avec les registres d'audience de la Chambre du Trésor¹⁴⁶. Quant aux registres du Bureau des finances (sous-série Z^{1F}), ils n'ont pas fait l'objet d'un inventaire analytique¹⁴⁷. Fort heureusement, ils ont fait l'objet d'un dépouillement axé sur les artistes effectué par Jules Guiffrey, qui publia plusieurs lettres de naturalité accordées à des artistes étrangers en 1873¹⁴⁸. Même si Guiffrey n'a pas utilisé la sous-série Z^{1F} dans son intégralité, il ne s'agit pas moins d'une publication importante, où l'on trouve notamment les lettres de naturalité¹⁴⁹.

Quant aux archives de la Chancellerie, le dernier registre conservé datant de 1568, il faut pour la période antérieure consulter la série JJ (registres du Trésor des chartes), qui disposent de plusieurs inventaires que nous avons également interrogés¹⁵⁰.

Résultats

Nos recherches dans les fonds et les outils cités n'ont pas permis de trouver un nombre important d'artistes néerlandais naturalisés. Cela peut s'expliquer de plusieurs manières. Tout d'abord, il faut noter que le nombre de noms recensés par les instruments de recherches est très important et que les informations qu'ils fournissent sont souvent incomplètes. En effet, même si les actes originaux comportent souvent des informations précieuses et détaillées sur l'individu, ses origines et ses motivations, les références dont on dispose pour retrouver ces actes originaux se montrent souvent lacunaires en ne donnant que des informations partielles relatives à la personne naturalisée : il est très rare d'y trouver aussi bien le nom que la nationalité et le métier. De plus, la naturalisation était une affaire coûteuse et de ce fait, elle ne concernait qu'un nombre limité d'individus, disposant d'une fortune suffisamment importante pour justifier une telle procédure¹⁵¹.

Suite à des sondages dans les instruments cités, qui ne fournirent que peu de renseignements, nous avons décidé de ne pas les consulter intégralement, la pauvreté des résultats obtenus ne justifiant pas le temps nécessaire à un dépouillement intégral.

De manière générale, on peut dire que la recherche de lettres de naturalité dans les fonds cités ne se justifie que dans le cadre d'études de portée plus générale (« Quelles furent les origines ou les métiers des naturalisés pour une certaine période ? ») ou bien pour des recherches biographiques spécifiques consacrées à un petit nombre d'individus dont on peut assez facilement chercher les noms dans les index et inventaires cités. Pour notre étude, une analyse exhaustive aurait été non seulement inutile mais aussi impossible.

Autres fonds

Tenant compte de l'infécondité des sondages effectués, nous avons décidé de ne pas consulter les autres fonds susceptibles de contenir des références à des naturalisations. C'est pour cette raison que nous ne nous sommes pas intéressée aux registres d'ordonnances du Parlement de Paris (sous-série X^{1A}), aux registres du Grand Conseil (sous-série V⁵), et aux registres de la Cour des aides (sous-série Z^{1A}), ni aux livres de couleur et bannières du Chatelet, fonds dont nous donnons ici une brève présentation.

La présence de lettres de naturalité est exceptionnelle dans les registres de la Cour des aides (sous-série Z^{1A}), dont un index facilite la consultation¹⁵².

Les registres de la Chambre du Trésor n'ayant pas été conservés, on peut avoir recours aux registres d'ordonnances du Parlement de Paris (sous-série X^{1A}) qui contiennent un nombre important de lettres de naturalité et ont un index sur fiches, ainsi qu'une table, plus ancienne mais mieux adaptée¹⁵³.

Les registres du Grand Conseil (sous-série V⁵), contenant les enregistrements de lettres patentes, ont également un inventaire¹⁵⁴.

Seul un petit nombre de lettres de naturalité ont été transcrites dans les livres de couleur et bannières du Chatelet, pour lesquels on peut consulter l'inventaire analytique d'A. Tuetey¹⁵⁵.

Hormis les lettres de naturalité, les Archives nationales conservent d'autres sources relatives aux étrangers parmi lesquelles on doit citer les copies de lettres de don d'aubaine conservées dans les archives de la Chancellerie, de la Chambre des comptes et du Parlement¹⁵⁶. Ici encore il faut ajouter que seuls les étrangers fortunés étaient concernés par ce genre de procédure.

Quant aux listes fiscales (les sous-séries E 3 706¹¹ et E 3 706¹² des rôles de taxes levées sur les bénéficiaires de lettres de naturalité et de légitimation, 1646-1713 et la sous-série P 3 813 concernant la taxe des étrangers de 1646), leur contenu est souvent décevant (dans la comptabilité de la Chambre des comptes le nom est souvent laissé en blanc et il n'y a pas de précision sur la nationalité de l'étranger).

Enfin, les sources relatives à la « police » des étrangers (notamment les archives du Bureau de la ville de Paris, sous-série H²) étant de portée souvent générale (il s'agit notamment de décisions des autorités locales), elles ne sont pas très utiles pour les biographies individuelles. Quant aux procès-verbaux d'inhumations d'étrangers, ceux-ci ne sont conservés qu'à partir de 1725¹⁵⁷.

§ 6. Les archives de l'Académie royale

Fondées par Louis XIV, les Académies royales de peinture et de sculpture (1648) et d'architecture (1671) sont abolies par le gouvernement de la Convention en 1793. Après avoir subsisté pendant quelques années sous forme d'écoles académiques, ces institutions fusionnent sous le Premier Empire. En 1819 est fondée l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), qui est d'abord logée dans les salles du Louvre avant de s'installer définitivement dans l'ancien couvent des Saints-Augustins de la rue Bonaparte à Saint-Germain-des-Prés (en 1829). Ayant pris la succession des anciennes Académies, l'École a hérité des documents de ces institutions dont elle assure aujourd'hui la conservation. Son fonds d'archives est constitué d'un millier de pièces et compte

notamment les papiers, malheureusement très lacunaires, de l'Académie royale de peinture et de sculpture. On y trouve des documents de différentes natures : procès-verbaux, inventaires, papiers de comptabilité, conférences, mémoires, etc.

Dans le cadre de notre étude, nous nous sommes surtout intéressée à trois catégories de documents : les mémoires sur les académiciens, les billets d'enterrement et les procès-verbaux. Les conférences des académiciens ont également été consultées, mais leurs valeurs documentaire et biographique étant moindres, elles n'ont qu'une importance secondaire.

Mémoires sur les académiciens

Comme toute institution, l'Académie royale de peinture et de sculpture commença à produire des documents dès sa fondation. Les délibérations furent d'abord rédigées par Martin de Charmois (1605-1661), qui avait déjà rédigé les statuts de la « compagnie », mais son manque de disponibilité et ses absences fréquentes furent à l'origine de nombreuses inexactitudes. Le premier véritable secrétaire de l'Académie fut Louis Testelin (1615-1655), nommé en 1649 mais remplacé dès l'année suivante par son frère Henri (1616-1695). Suite à l'exil forcé d'Henri Testelin, exclu de l'Académie pour cause de protestantisme en 1681, Nicolas Guérin (1645-1714), un proche de Charles Le Brun, est nommé secrétaire par Colbert, qui fit appel à Georges Guillet pour être l'historiographe de l'Académie.

Georges Guillet (1624-1705), qui avait pris le nom de Guillet de Saint-Georges était un comédien de second ordre. Attaché pendant un temps à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, il était également l'auteur de récits de voyages orientaux. Prenant son nouveau rôle très au sérieux, Guillet de Saint-Georges se chargea notamment de la rédaction des conférences et de la description des œuvres de réception. En 1689 il commença à composer des éloges des académiciens défunts¹⁵⁸. Ces « mémoires historiques », comme il les appelait, furent rédigés d'après ses souvenirs personnels complétés de notes fournies par les proches du défunt.

Parmi les successeurs de Guillet de Saint-Georges il faut citer Dubois de Saint-Gelais (1669-1737), nommé historiographe et secrétaire perpétuel de l'Académie en 1725. Comme Guillet de Saint-Georges, Dubois de Saint-Gelais rassembla de nombreuses informations fournies par les familles des artistes défunts, mais ses notes ne firent l'objet d'aucun travail de rédaction, à l'exception des informations biographiques sur Philippe Vleughels qu'il réunit dans une notice dont le manuscrit est conservé à l'ENSBA. A Dubois de Saint-Gelais succéda le graveur François-Bernard Lépicié (1698-1755), à qui on doit un recueil biographique consacré à plusieurs peintres du roi, paru en 1752¹⁵⁹. Parmi ses successeurs il faut citer le comte de Caylus (1692-1765) ainsi que le Delftois Hendrick van Hulst (1685-1754), académicien amateur qui mit de l'ordre dans les registres et dressa une liste des académiciens. Le dernier secrétaire de l'Académie fut Antoine Renou (1731-1806), qui avait succédé à Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) en 1776.

Avec les autres papiers de la compagnie les écrits des secrétaires et historiographes successifs furent transportés à l'École des Beaux-Arts au début du XIX^e siècle. Le manque de classement rendit l'exploitation des archives de l'Académie difficile et on avait progressivement perdu le souvenir de cette institution ainsi que de ses membres. Malgré la nomination d'un historiographe en 1682 et

l'obtention d'un privilège d'édition en 1714, les écrits biographiques concernant les académiciens, collectés et complétés depuis Guillet de Saint-Georges, ne furent publiés que très tardivement¹⁶⁰.

La première liste des académiciens fut publiée en 1839 par Louis Dussieux dans le *Dictionnaire encyclopédique de l'histoire de France* (édité sous la direction de Philippe Le Bas)¹⁶¹.

Il fallut attendre une quinzaine d'années pour que Louis Dussieux réussît à publier de façon plus complète les résultats de ses recherches dans les archives de l'Académie. En 1854-55 parurent les deux volumes de ses *Mémoires inédits des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*¹⁶². Bien que l'ouvrage fût mis en forme par Montaiglon, Philippe de Chennevières, Paul Mantz et E. Soulié, l'essentiel du travail d'édition revint sans doute à Louis Dussieux. En effet, l'*Avertissement des éditeurs* précise que « pour accélérer l'impression » de son ouvrage, Dussieux s'associa « quelques collaborateurs des archives qui l'aident à classer, à comparer et à mettre en ordre les minutes relevées par lui à l'Ecole des Beaux-Arts »¹⁶³. Dans l'*Avertissement* du premier volume des *Procès-verbaux de l'Académie* (cf. plus loin), Montaiglon confirme que « les soins de leur impression ont été partagés entre M. Dussieux, qui y a eu la plus grande part, et MM. De Chennevières, Soulié et Mantz, qui est l'auteur de l'excellente introduction » avant d'ajouter que lui-même n'a « été chargé en particulier que de la table »¹⁶⁴.

Le premier volume des *Mémoires inédits* contient trente-huit mémoires : trente-et-un sont l'œuvre de Guillet de Saint-Georges, les autres sont basés sur des écrits de Lépicié, de Pierre-Jean Grosly (1718-1785), du comte de Caylus ou encore sur des mémoires fournis par les familles. Le second volume, composé de trente mémoires supplémentaires par différents auteurs dont Guillet de Saint-Georges, le comte de Caylus, Lépicié et Hulst. Dussieux y rassembla les renseignements biographiques recueillis lors de son long travail de dépouillement dans les papiers de la compagnie (et dont il s'était servi pour la liste des académiciens citée plus haut)¹⁶⁵. Il s'agit notamment des mémoires de Guillet de Saint-Georges, conservés à l'Ecole des Beaux-Arts sous forme d'un cahier contenant les copies de quinze mémoires de la main de l'historiographe lui-même. Dussieux utilisa également d'autres écrits, principalement de la main de Guillet de Saint-Georges, qui sont des brouillons et des copies de mémoires. En présence de variantes parfois importantes entre les différentes versions des biographies d'artistes le rôle éditorial de Dussieux fut significatif¹⁶⁶.

Sur les 68 mémoires publiés par Dussieux, six concernent notre étude : il s'agit des « vies » de Gerard van Opstal, Philippe de Champagne, Philippe van Buyster, Philippe Vleughels, Martin van den Bogaert et de celle de François Desportes, qui comporte des renseignements sur son maître, Nicasius Bernaerts¹⁶⁷.

À l'exception de Vleughels et Desportes, dont les fils fournirent les biographies, les mémoires que nous avons utilisés sont l'œuvre de Guillet de Saint-Georges¹⁶⁸.

Les Billets d'enterrement

L'ENSBA conserve une autre source concernant la biographie des académiciens. La cote « Archives 137 » désigne un document portant sur sa couverture le titre *Billets d'enterrement et de service de Messers de l'Académie royale de peinture et sculpture, qui sont morts depuis l'établissement d'icelle en 1648 jusqu'à l'année courante recueillis et mis en ordre par Antoine Reynès, concierge de l'académie*. Il s'agit d'un grand registre *in-folio* où Reynès a collé 145 billets de décès et sept convocations pour

services « de bout de l'an », tous imprimés, ainsi que trente-deux notices manuscrites concernant les académiciens dont le billet d'enterrement ne se trouvait pas dans les papiers de l'Académie¹⁶⁹.

Le recueil regroupe, par ordre chronologique, des billets datant de 1648 pour les premiers (ceux de Louis et Antoine Le Nain) et de 1713 pour le dernier (le peintre François Baudesson), mais se termine par le billet mortuaire de la femme de Reynès, Angélique Gaudet, morte en 1718 ; la suppression de feuilles expliquerait l'absence de billets pour la période intermédiaire (1713-1718)¹⁷⁰.

Dans sa collection de billets, qui lui avaient sans doute été transmis par ses prédécesseurs, Reynès n'a fait aucune distinction ; les plus grands noms y côtoient des inconnus. De ce fait, ce recueil nous informe sur les dates de décès d'académiciens que les procès-verbaux de la compagnie ne mentionnent pas.

Peu de billets funéraires de cette période étant parvenus jusqu'à nous, la collection que nous citons est d'une grande valeur historique. Ce sont simples feuilles de papier blanc imprimées en largeur, souvent annotées de la main de Reynès et comportant la date et le lieu de naissance du peintre (figure 10). Les premiers billets sont annotés d'une autre personne, qui a systématiquement indiqué l'âge du défunt. De courtes biographies manuscrites (parfois l'épithaphe du défunt) remplacent les billets manquants.

Figure 10 : Billets d'enterrement d'académiciens



On distingue, entre autres, les noms de Jacques Stella et de Claude Mellan. ENSBA, Archives, 137. Source : ENSBA.

Quant à Reynès lui-même, les procès-verbaux de l'Académie montrent qu'il fut concierge et huissier de la compagnie de 1701 jusqu'en 1720 au moins et qu'il n'était plus en fonction en 1738. Lucien Raulet découvrit que Reynès avait rassemblé ces billets dans le but d'établir un tableau des académiciens « dans le rang et charge qu'ils avaient lors de leur décès »¹⁷¹.

Découvert par Etienne Arago, alors archiviste de l'École des Beaux-Arts, le recueil fut publié intégralement par Octave Fidière en 1883¹⁷². Nous y avons recensé neuf billets concernant les enterrements d'académiciens néerlandais (Peter van Mol, Matthys van Plattenberg, Gerard van Opstal, Jacob van Loo, Nicasius Bernaerts, Philippe van Buyster, Adam-Frans van der Meulen, Philippe Vleughels et Martin van den Bogaert), ainsi qu'un billet pour un « service au bout de l'an » pour Gerard van Opstal et la transcription de l'épithaphe de Justus van Egmont¹⁷³.

Les procès-verbaux

Contrairement aux mémoires biographiques sur les académiciens, les procès-verbaux des séances de l'Académie ont été conservés sans lacune et couvrent toute l'histoire de la compagnie, de sa fondation en 1648 à sa disparition en 1793. Lors de la suppression de l'Académie, ces registres furent recueillis par Antoine Renou, secrétaire de l'École des Beaux-Arts. Son successeur, Jean-François-Léonore Mérimée (père de Prosper) les mit en ordre et les fit relier en dix volumes, conservés aujourd'hui à l'ENSBA sous les cotes Ms. 1 à 10¹⁷⁴.

Entre 1875 et 1892 l'intégralité de ces procès-verbaux fut publiée par Anatole de Montaiglon sous l'égide de la Société d'histoire de l'art français. Cet ouvrage est composé de dix volumes correspondant aux dix tomes du manuscrit conservé à l'ENSBA¹⁷⁵. Montaiglon y reproduisit le plus fidèlement possible l'orthographe employée par les secrétaires et les académiciens, y compris pour les noms propres. Dans son *Avertissement*, il explique ce choix en parlant de la tâche de l'éditeur moderne, qui « ne doit rien supprimer et laisser à tout la forme sous laquelle s'est produite et a été acceptée la constatation journalière des faits », contrairement à l'historien, qui « emploiera les matériaux, [il] les discutera, les complétera, les abrégera ; l'éditeur ne doit que transcrire et il doit le faire complètement ». Seules exceptions à cette règle : les modifications d'ordre purement typographique. Montaiglon précise en effet avoir « distingué l'*i* et le *j*, l'*u* voyelle, et le *v* consonne [...], réuni les mots, ajouté les apostrophes, les accents, la ponctuation [et] imprimé en italique les noms d'artistes »¹⁷⁶.

Dans l'*Avertissement* précédant la *Table* par Paul Cornu qui vint compléter les dix volumes en 1909, Jules Guiffrey fait état de la précision du travail éditorial de Montaiglon, qui avait : « collationné sur le texte original toutes les épreuves, de sorte que la collection imprimée peut être consultée et citée avec la même sécurité que les registres manuscrits »¹⁷⁷.

La *Table* de Paul Cornu, que nous avons consultée intégralement, nous a permis de retrouver un nombre assez important de références d'artistes néerlandais. Bien que notre étude se limite aux XVI^e et XVII^e siècles, nous avons retenu quelques références aux procès-verbaux postérieurs à cette période, concernant principalement le décès d'académiciens ou bien la lecture de *Vies*. Nous n'avons pas relevé les noms des anciens dont c'était le « mois », ni les signatures figurant en bas des procès-verbaux (qui pour des raisons de lisibilité, ne sont d'ailleurs pas compris dans la table), à

l'exception de celles constituant des preuves documentaires de la présence d'un académicien à une séance de la compagnie¹⁷⁸.

En tout nous avons retenu plus d'une centaine de références à des artistes néerlandais dans les procès-verbaux de l'Académie, dont la moitié environ dans le Ms. 1 ; d'autres renseignements sont issus des manuscrits postérieurs.

Autres fonds

Outre les principales sources que nous venons de présenter, plusieurs autres fonds contiennent des références aux artistes néerlandais. Il s'agit surtout des archives de la Cour, fournissant une documentation relative aux activités des artistes au service du roi et de son entourage, ainsi que des registres concernant des naturalisations. Ces fonds, dont nous avons consultés les instruments de recherche, n'ont livré que de rares références. Ils n'ont pas bénéficié de dépouillements suffisants pour en permettre l'analyse systématique.

4. Les ‘Parisiens’ dans les sources néerlandaises et belges

Bien que nos sources soient majoritairement issues de fonds parisiens, nous avons aussi employé des sources provenant de fonds belges et néerlandais. Pour la constitution du corpus, nous avons utilisé des sources rédigées en diverses langues. Dans le cadre des recherches bibliographiques, nous avons consulté des ouvrages francophones, néerlandophones, anglophones, germanophones et italo-phones. Mais la majorité des sources archivistiques que nous avons utilisées sont francophones. C’est la conséquence logique du fait que le point de départ de l’étude était la présence des artistes à Paris. Pour attester cette présence, nous nous sommes naturellement tournée vers des sources parisiennes qui sont les plus susceptibles de contenir des traces des passages de ces artistes. Cela explique aussi qu’un nombre assez conséquent de ceux que nous avons recensés à Paris n’a pas (encore) été documenté aux Pays-Bas.

Une fois le premier corpus constitué, nous avons recherché des données complémentaires issues des archives néerlandophones, aux Pays-Bas et en Belgique.

§ 1. Diversité des sources

Dans les archives néerlandaises, l’état civil est documenté par les registres « DTB » (*doop, trouwen, begraven* : baptême, se marier, enterrer) conservés dans les services d’archives municipales.

Ensuite, comme pour Paris, les archives notariées néerlandaises sont susceptibles de fournir des données sur un aspect différent de la vie des personnes.

Il y a parfois d’autres sources qui peuvent compléter les biographies, par exemple les livres de citoyenneté (*poorterboeken*).

Dans quelques cas nous disposons d’autographes documentant le voyage et le séjour des artistes en France. Bien que rares, ces documents ont la particularité d’être des réflexions personnelles des artistes sur leur séjour à l’étranger. Pour la ville de Paris au XVII^e siècle, on dispose des journaux de voyage de Lambert Doomer et de Vincent Adriaensz van der Vinne¹⁷⁹.

Enfin, pour connaître le métier de peintre et de sculpteur, on dispose parfois des archives issues des communautés de métier : les guildes de Saint-Luc.

Pour toutes ces catégories de sources il existe des particularités selon les villes où elles sont ou devraient être conservées. Comme pour la France, la quantité de sources disponibles ainsi que la facilité de les trouver et de les analyser sont déterminées par les aléas de l’histoire et de la recherche.

Pour ne citer qu’un exemple : les archives de la guilde amstellodamoise de Saint-Luc sont perdues et il est donc difficile de documenter les noms des maîtres et les liens d’apprentissage des peintres et sculpteurs actifs à Amsterdam. En revanche, les *poorterboeken* (livres de citoyenneté) ont été bien conservés, ce qui permet de connaître le lieu d’origine d’un grand nombre d’artistes d’Amsterdam.

§ 2. Les publications d'archives

Comme pour Paris, pour certaines villes néerlandaises, les archives ayant résisté au temps et aux destructions ont fait l'objet d'analyses, de dépouillements et parfois de publications. Cela est notamment le cas pour la ville d'Anvers. Plusieurs fonds ont fait l'objet d'études et de publications. On dispose notamment de deux ouvrages importants : la publication des *Liggeren* de Rombouts et Van Lerijs, et celle des inventaires publiés sous la direction d'Éric Duverger. La publication des *Liggeren* comporte les transcriptions des archives de la guilde de 1453 à 1720, contenant notamment des données issues des comptes et les noms des maîtres et des élèves.

Quant à la publication des *Inventaires anversojs relatifs à l'art* de Duverger, elle compte douze volumes (plus deux volumes d'index) de résumés et de transcriptions (partielles) d'inventaires anversojs issus des minutes notariées du XVII^e siècle présentant un intérêt pour l'histoire de l'art et classés par ordre chronologique¹⁸⁰.

On dispose aussi des importants travaux de dépouillement dans les fonds notariés anversojs rassemblés par Godelieve Van Hemeldonck conservé sous forme de tapuscrit à la Felixarchieff d'Anvers¹⁸¹. Pour la ville de Bruxelles, il y a la publication, bien plus modeste, mais néanmoins utile, d'Alexandre Pinchart sur *La corporation des peintres à Bruxelles*¹⁸². Nous avons consulté ces ouvrages dans leur intégralité.

Pour les Pays-Bas septentrionaux, d'importants travaux ont été effectués par Abraham Bredius : les huit tomes de ses *Künstler-Inventare* comportent de précieux renseignements biographiques¹⁸³. La publication couvre une période assez large, puisqu'elle concerne les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Son ouvrage est bilingue allemand/néerlandais et comporte des transcriptions (partielles) des textes originaux dans leur langue d'origine, donc en néerlandais. Les actes recensés par Bredius sont le résultat des recherches sur les artistes néerlandais du XVII^e siècle et leurs œuvres dans diverses archives néerlandaises.

§ 3. Les archives en ligne

Une dernière catégorie qu'il importe de mentionner est celle des archives consultables en ligne. De nombreux services d'archives proposent aujourd'hui une consultation de leurs fonds par Internet. Pour n'en citer que quelques-uns, les villes d'Amsterdam, Rotterdam, Delft, Leyde et Utrecht ont mis une grande partie de leurs fonds en ligne, parfois avec des index comme dans le cas d'Amsterdam. Ces fonds sont consultables sur le site même des organismes chargés de leur conservation, ou bien sur des sites plus généraux, qui regroupent les fonds de différents services. Bien qu'une grande partie des documents disponibles soit issue de la période postérieure au XVII^e siècle (ce qui se comprend bien du point de vue de la conservation), nous avons néanmoins trouvé une quantité importante d'actes relatifs à nos artistes. La masse de documents disponibles en ligne est impressionnante : www.wiewaswie.nl comporte 100 000 000 de documents et les données issues des registres d'état civil (« DTB ») concernent plus de 112 000 000 individus alors que www.archieven.nl propose plus de 142 000 000 de descriptions issues de 86 organismes participants, concernant près de 68 000 000 individus.

A côté de ces sites il existe aussi des initiatives associatives très utiles, comme les *Ware vrienden van het Mechels archief* (les Véritables amis des archives malinoises), ainsi que des initiatives personnelles, principalement à visée généalogique.

Tous ces sites sont très précieux, puisqu'ils permettent une consultation à distance des fonds. Se rendre physiquement dans tous les services d'archives néerlandais aurait été impossible et peu productif. La mise à disposition des archives néerlandaises par voie numérique nous a permis de tirer le meilleur profit des sources complémentaires issues des Pays-Bas.

II. Venir et séjourner à Paris

5. Des Pays-Bas à Paris

Comment expliquer la migration d'artistes originaires des Pays-Bas vers Paris pendant la seconde moitié du XVI^e et le XVII^e siècle ? Tout d'abord, les voyages d'artistes, qui existaient déjà au Moyen-Âge, se font de plus en plus fréquents à l'époque moderne, suivant en cela une tendance générale observée en Europe qui consiste en une augmentation du nombre de voyages et un élargissement des populations concernées. Ils s'apparentent au « Grand Tour » que faisaient les jeunes nobles pour parfaire leur éducation¹⁸⁴. S'il comprenait souvent l'Italie, la France était la destination principale de ce voyage formateur. Après l'Italie, la France était devenue au XVII^e siècle le but essentiel des voyages pour les jeunes ressortissants des Pays-Bas. Dans le « Tour de France », Paris, réputée pour être la capitale du raffinement, était une étape importante, voire la destination principale¹⁸⁵. En 1646 les peintres Lambert Doomer et Willem Schellinks firent le « Petit Tour », alternative au Grand Tour, qui les mena le long de la vallée de la Loire.

Ensuite, les Néerlandais sont connus pour être traditionnellement de grands voyageurs. Les artistes font partie d'une population plus large composée non seulement de commerçants, mais aussi d'étudiants, de diplomates, de religieux et d'intellectuels. Comme il a été dit plus haut, la présence d'artistes néerlandais a été relevée dans plusieurs grandes villes européennes, non seulement en Italie, mais aussi dans d'autres pays comme l'Angleterre et l'Allemagne. Les recherches que nous avons menées auparavant dans différentes régions françaises montrent, en outre, leur présence dans la presque totalité du pays¹⁸⁶.

Mais la mobilité géographique des Néerlandais et la généralisation des voyages à l'époque moderne ne suffisent pas pour expliquer l'ampleur du phénomène telle que nous l'avons observée (voir chapitre 7)¹⁸⁷. En plus de ces « prédispositions » liées à l'époque et aux origines, il y a les motivations individuelles, les raisons personnelles qui ont poussé les artistes à séjourner à l'étranger et qui leur sont propres.

§ 1. Motivations individuelles : *push- and pull-factors*

Bien qu'il soit souvent difficile de connaître les motifs exacts qui ont incité un artiste à quitter son lieu de résidence, d'une part, et à séjourner à Paris, d'autre part, il est néanmoins possible d'émettre quelques hypothèses concernant les éléments susceptibles de les avoir motivés.

Choix et contraintes

Pour commencer, il faut noter que le départ du lieu de résidence n'était pas toujours choisi. On peut notamment citer le cas bien connu de Jacob van Loo qui avait tout d'abord été condamné à mort, puis banni de Hollande et de la Frise Occidentale par le bailli d'Amsterdam en 1661. Pour avoir tué un homme lors d'une rixe dans une auberge amstellodamoise en 1660, il fut contraint de quitter les Pays-Bas¹⁸⁸.

Certains départs sont liés au climat politique. Selon Adhémar, le départ d'Ambrosius Bosschaert (Ambroise Dubois) avait été dû à la prise d'Anvers en 1585 alors que Gerard Hoet avait fui Zaltbommel pendant l'Année du désastre (1672). Quant à Pieter Rijsbrack, qui séjourna à Paris à

partir de la fin des années 1670, son départ d'Angleterre semble avoir été causé par les persécutions dirigées contre les catholiques, alors que Balthazar Gerbier avait fui la guerre civile anglaise et était venu se réfugier à Paris dans les années 1640.

Tout comme le départ, le choix de la France comme destination (ou étape) et plus particulièrement de la ville de Paris, comme lieux de séjour, peut aussi être contraint. Le peintre Jacques Foucquier serait venu en France après avoir été fait prisonnier : « Foucquier est venu en France parce qu'il avait été fait prisonnier en temps de guerre par un des partis »¹⁸⁹. En 1663, Adriaen Honich était à Paris, malade et alité (« *te Parijs ziek liggende* ») ; il était peut-être tombé malade sur le chemin de l'Italie (il aurait été à Rome en 1667), ce qui l'obligea à faire une halte dans la capitale française¹⁹⁰.

Bien qu'anecdotiques, des motifs d'ordre personnel sont parfois mentionnées, notamment par les biographes : selon Guillet de Saint-Georges le départ de Martin van den Bogaert aurait été lié à une mésentente avec sa marâtre. Houbraken expliqua qu'Adriaen Brouwer avait quitté Anvers à cause de ses dettes : « Alors il se résolut de faire un voyage en France lorsque son ardoise serait pleine, pensant que pendant ce temps sa dette serait oubliée »¹⁹¹.

Affinités et compagnie

Qu'en est-il du choix de la France ou de sa capitale ? Là encore, il y a une grande diversité de motifs. De manière générale, il est évident que l'importante présence néerlandaise dans la capitale en faisait une destination de séjour et une ville étape naturelles.

Ensuite, on peut noter qu'un certain nombre de nos artistes avait des affinités particulières avec la France ou des liens privilégiés avec la ville de Paris. Il faut d'abord penser à ceux qui ont des origines françaises, comme Frederik de Moucheron : son arrière-grand-père avait quitté sa Normandie natale pour chercher fortune aux Pays-Bas. Theodore Netscher était né à Bordeaux.

Ensuite, il y a ceux qui ont des amis ou des parents déjà sur place, comme ce fut le cas de Dominicus Christiaensens (dont le père vivait à Valenciennes), de Jacobus van den Bogaert (un neveu de Martin van den Bogaert) ou encore d'Ambrosius et de Philip Brueghel, envoyés en 1657 chez leur oncle Jean Valdor qui était installé au Louvre. Ce n'est pas surprenant de constater que souvent, les nouveaux arrivants sont accueillis par des proches. À son arrivée dans la capitale, Abraham Genoels fut accueilli par son neveu Laurens Franck (c'est d'ailleurs chez lui qu'il fit la rencontre de Francisque Millet, qui deviendra son élève).

Souvent, les hôtes font travailler les nouveaux arrivants dans leur atelier, comme ce fut le cas de Cornelis Floris III, qui était venu à Paris en 1568 pour y travailler dans l'atelier de Hieronymus Francken, ou encore de Jean de Hoey qui aurait reçu Hendrik Cornelisz Vroom.

Parfois, il semblerait qu'il soit question d'un comportement d'imitation : de jeunes artistes se rendent à Paris parce que leur maître ou un proche y a séjourné avant eux. Selon Descamps, c'est Asselyn qui donna à son élève Frederick de Moucheron l'envie d'aller en France. Et comme leur père Lucas Franchoy l'Ancien, Peeter et Lucas le Jeune firent un séjour à Paris. On peut penser que Nicolas Boullin suivit également l'exemple de son père, l'ingénieur et architecte Sylvain Boullin, qui avait séjourné dans la capitale une trentaine d'années auparavant, tout comme Johan van Huchtenburg imita son beau-père et tuteur Hendrick Mommers. Il est assez fréquent de retrouver plusieurs membres de la même famille dans la capitale, comme par exemple les Francken qui sont

représentés par plusieurs membres : Hieronymus, Ambrosius, Hans (ou Jan), et peut-être aussi Frans II¹⁹².

Dans certains cas, on peut parler de pratiques d'atelier, notamment pour ce qui est des élèves issus de l'atelier de Frans Floris et parmi lesquels on peut citer Joris Boba, Lucas de Heere et Aper Fransz. van der Hoeven.

Il arrive aussi que les élèves accompagnent leur maître à Paris. On peut notamment citer le cas de Justus van Egmont qui accompagna Rubens à Paris lors de la mise en place des tableaux du cycle de *La Vie de Marie de Médicis*. Rubens le laissa même sur place pour percevoir les paiements en son nom.

Dans d'autres cas, les artistes accompagnent un ou plusieurs de leurs parents. Il faut notamment penser à Gottlieb Glauber, qui, à l'âge de quinze ans, accompagna son frère Johannes et sa sœur Diana à Paris et à Peter van Boeckel qui vint à Paris vers 1623 avec ses parents, Carel van Boeckel et Anna Montcornet, tous deux graveurs.

On connaît aussi quelques cas d'artistes faisant partie de la suite d'un seigneur, comme Joachim Duviert, qui était au service du duc Henri de Luxembourg qu'il accompagna comme dessinateur lors de ses voyages diplomatiques, ou bien d'un diplomate, comme Jacob van der Does ; en 1698, celui-ci accompagna Coenraad van Heemskerck (1646-1702), émissaire de la République des Provinces-Unies, lors de sa mission en France de 1698 à 1701. Houbraken précise que c'est grâce à son tuteur et parent, un nommé De Graaf, que le peintre se joignit à cette mission, et précise que De Graaf lui fournit un cheval et une bourse bien remplie avant son départ pour Paris.

Paris ville étape

On observe que la présence à Paris se situe généralement après l'achèvement de la formation. Souvent le séjour à Paris fait partie d'un voyage bien plus long pendant lequel les artistes font des haltes dans plusieurs villes, voire dans plusieurs pays différents. Dans un nombre important de ces cas, la présence à Paris s'explique par un séjour en Italie, puisque la ville de Paris était une des villes étapes sur le chemin vers le sud ou bien sur le chemin du retour vers les Pays-Bas. On peut notamment citer l'exemple de Cornelis de Man, qui, peu après son entrée dans la guilde de Delft (en décembre 1642), effectua un séjour de neuf ans à l'étranger et qui vécut à Paris pendant un an avant de se rendre à Lyon, Florence, Rome et Venise. Parmi les 333 artistes du corpus, 61 (près d'un cinquième) ont aussi séjourné à Rome.

Parfois les rencontres avec des compagnons de voyage ou bien des clients potentiels sont déterminantes pour le choix de Paris comme lieu de séjour. Ce fut le cas par exemple de Joris Boba. Bien que sa présence à Paris n'ait pas encore été documentée de façon précise, le peintre avait été remarqué en Italie par Charles de Guise, qui, souhaitant le faire « travailler à Meudon et autres lieux » (Mariette), le ramena avec lui en France en 1569¹⁹³. Bertram de Fouchier, quant à lui, avait fait la connaissance à Rome de Jan van Isendoorn, qu'il accompagna d'abord à Florence puis à Paris et à Anvers.

Souvent, la halte parisienne se prolonge et dure plus longtemps que prévu. Dans certains cas les artistes renoncent même à leur projet initial et restent à Paris sans aller jusqu'en Italie. Parmi ceux-là, on peut notamment citer Johan van Huchtenburg, qui en 1667 partit en direction de l'Italie pour

y rejoindre son frère Jacob, mais qui n'alla pas plus loin que Paris. On dit que le sculpteur Martin van den Bogaert voulait visiter l'Italie pour y étudier les antiques, mais, qu'une fois sa carrière parisienne établie, il avait abandonné cette idée pour s'établir de façon définitive à Paris.

Marchands et diplomates

Certains artistes viennent à Paris pour des raisons professionnelles qui n'ont pas de rapport direct avec la peinture ou la sculpture. Bien qu'il s'agisse de cas exceptionnels, il faut d'abord citer les artistes qui sont eux-mêmes diplomates : Balthasar Gerbier d'Ouvilly et Peter Paul Rubens. La carrière diplomatique de Rubens est bien documentée. En tant que missionnaire de la Maison de Habsbourg, il était notamment chargé d'œuvrer pour la paix entre les Pays-Bas du nord et les Pays-Bas du sud. Lors de ses négociations pour tenter de rapprocher l'Espagne et l'Angleterre il eut à faire à un autre peintre diplomate ayant séjourné à Paris : Balthasar Gerbier. Gerbier s'était mis au service du duc de Buckingham (favori du roi d'Angleterre Charles I^{er}) et fit plusieurs séjours à Paris, d'abord pour l'acquisition d'œuvres d'art pour le duc, ensuite dans le cadre de missions diplomatiques.

Parmi les autres raisons professionnelles sans rapport avec les arts, on peut citer le cas du marchand de tissus Jacob Esselens, qui avait pour habitude de dessiner pendant ses voyages à l'étranger et exécuta au moins une vingtaine de dessins en France.

Parmi les Néerlandais présents à Paris les marchands d'art constituent une catégorie à part. Nous aurons l'occasion d'aborder les questions liées au marché de l'art et à l'engouement pour les peintures nordiques dans la capitale française au XVII^e siècle (chapitre 7, § 6 ; chapitre 14). On se contentera ici de noter l'attraction exercée par la ville de Paris et notamment par la foire de Saint-Germain-des-Prés sur les marchands d'art nordiques qui étaient souvent peintres en même temps qu'ils étaient commerçants (les sources parlent souvent de marchands peintres), comme le portraitiste anversoïse Cornelis de Vos, qui se rendait tous les ans à la foire de Saint-Germain-des-Prés en qualité de marchand, comme l'atteste un document anversoïse de 1623, dans lequel ses parents le qualifient de « marchand de peintures » [*« coopman van schilderyen »*].

Motivations artistiques

À côté des motivations que nous venons de citer il y en a, bien entendu, aussi qui sont liées au métier d'artiste. Parmi les motifs purement artistiques on peut distinguer plusieurs types. Tout d'abord il y a ceux qui viennent à Paris pour y faire ou parfaire leur apprentissage. Cet apprentissage peut se faire chez un maître français, comme pour Frederik Kersseboom, qui aurait fréquenté l'atelier de Charles Le Brun, ou encore Abraham Willaerts, qui aurait fréquenté l'atelier de Simon Vouet après sa formation chez Jan van Bijlert à Utrecht.

On peut aussi citer deux cas de jeunes peintres ayant reçu une formation chez un peintre verrier-parisien : Frans van den Driessche entra l'atelier de Claude Porcher à l'âge de seize ans en avril 1602 pour une période de deux ans, alors que Johannes van Bronchorst passa par l'atelier de Nicolas Chamus après sa formation chez Jan Verburgh et chez Peter Mathijs à Arras.

D'autres jeunes choisissent d'intégrer l'atelier d'un compatriote, comme Abraham Bloemaert, qui s'orienta vers l'atelier de Hieronymus Francken après deux expériences décevantes chez d'autres maîtres (Jehan Bassot et un certain maître « Herry »).

Il faut aussi noter que pendant toute la seconde moitié du XVI^e siècle, le site de Fontainebleau présentait un attrait particulier pour les artistes du nord parce qu'il leur permettait d'étudier les antiques ainsi que l'art italien contemporain de l'école bellifontaine, constituant ainsi une alternative à l'Italie, moins lointaine. Dans sa biographie de Cornelis Ketel, Van Mander (1604) raconte qu'en 1566 Ketel s'était rendu à Paris, puis « vint à Fontainebleau, parce qu'il avait appris que plusieurs jeunes Néerlandais, « Ieroon Vrancks, Aper Fransen [Aper Franz. van der Hoeven], Hans de Maeyer [Hans de Mayer] et Denijs van Wtrecht [Denys van Utrecht] y exercèrent ensemble ». L'attraction de ces décors a d'ailleurs perduré au siècle suivant, comme en témoigne le cas de Theodoor van Thulden (voir *infra*), qui exécuta des copies à Fontainebleau lors de son premier séjour en région parisienne vers 1633.

Parmi les autres artistes venus à Paris pour des raisons liées à leur métier d'artiste, il faut parler de ceux qui sont attirés dans la capitale par des occasions singulières. Il est souvent question d'artistes avec des compétences particulières, recrutés pour des commandes et des entreprises spécifiques. Ici encore, des rencontres faites en Italie ou ailleurs peuvent se montrer déterminantes pour les possibilités professionnelles parisiennes. Dans le cas d'un recrutement, celui-ci peut se faire depuis la France, ou bien directement sur place, par des Français séjournant à l'étranger. Souvent les nouveaux arrivants viennent renforcer les équipes d'artistes néerlandais déjà en place.

Le peintre de batailles Vincent Adriaenssen était installé à Rome depuis de nombreuses années lorsqu'il fut appelé à Paris par Mazarin, une première fois pour la décoration d'un théâtre, la seconde pour participer à la décoration de la galerie du Louvre.

En 1603, Jan De Hoey envoie un jeune peintre de son atelier, Coenraet van Schilperoort, aux Pays-Bas afin d'y trouver et engager des peintres pour venir travailler au château de Fontainebleau à la demande de Henri IV.

Et si Houbraken affirme que Genoels vint en France pour le simple plaisir de voyager, Mariette atteste qu'il avait été appelé avec d'autres artistes néerlandais par Adam Frans van der Meulen pour l'aider dans l'exécution des peintures représentant les conquêtes de Louis XIV, « ne pouvant suffire seul à la quantité d'ouvrages qui lui étaient ordonnés ». Dominicus Nollet serait venu à Paris pour les mêmes raisons. Van der Meulen lui-même avait été invité à Paris par Charles Le Brun, alors directeur de la Manufacture des Gobelins, avec la promesse d'une pension de 2 000 livres annuelles.

Là encore, les relations et les rencontres peuvent être déterminantes, comme pour Abraham de Vries, qui avait été encouragé par son mécène Nicolas Claude Fabri de Peiresc à quitter la Provence et chercher fortune à Paris. On peut aussi citer le cas de Gerard Hoet. En 1672 son œuvre est remarquée par un officier français stationné à Zaltbommel nommé Salis. Hoet, alors installé à La Haye, revient dans sa ville natale pour accompagner Salis à Rees, en Allemagne, où il rencontre les Utrechtois Jan van Bunnick, Justus Nieuwpoort et Andries de Wit. C'est peut-être par son intermédiaire qu'un certain marquis fit venir Hoet à Paris et qu'on lui proposa de travailler pour le prince de Conti.

Selon Adriaen de Bie, Karel Biset avait été attiré à la Cour de France « *grâce à ses belles inventions et la qualité de sa peinture* », ce qui est assez vague. Or il est souvent question d'entreprises ou de commandes précises : Abraham van Diepenbeeck vint en France pour y collaborer avec le graveur Cornelis Bloemaert au projet du *Temple des Muses*, alors que Theodoor van Thulden se rendait à Paris en 1647 à la demande des Trinitaires.

Le cas d'Abraham de Verwer est particulier, puisque tout porte à croire qu'il vint à Paris pour exécuter des vues du Louvre à la demande non pas d'un client français, mais du prince d'Orange Frédéric-Henri de Nassau.

Si certains artistes ont la certitude de trouver un emploi, d'autres se rendent dans la capitale de leur propre chef, dans l'espoir de décrocher une commande ou tout simplement pour chercher fortune. On peut à ainsi citer le cas de Matthys van Plattenberg, venu chercher fortune à Paris, il débuta sa carrière parisienne en tant que brodeur.

Tourisme

Pour finir, on peut parler d'une motivation « touristique ». Bien que le mot « touriste » n'apparaisse qu'au début du XIX^e siècle, le tourisme tel que nous l'entendons aujourd'hui existe dès le XVI^e siècle²⁹⁴. On retrouve cette idée du voyage d'agrément (définition même du tourisme) chez certains artistes et notamment chez Willem Schellinks, déjà cité. Le peintre qualifie son voyage de 1646 de « *speelreys* » (« voyage d'agrément »), ce qui explique pourquoi à un moment donné, il choisit de quitter la vallée de la Loire pour aller visiter la ville de Richelieu. Ses descriptions de visites témoignent également du caractère « touristique » de son voyage, chose qu'on observe également chez Vincent Laurensz. van der Vinne.

Il va de soi que la présence d'un artiste à Paris ne s'explique que rarement par une raison unique. Elle est généralement le fruit de plusieurs motivations, ou bien le résultat d'un concours de circonstances. Pour ne donner que deux exemples, on peut citer le cas de Bartram Fouchier, ou encore de Theodore Netscher. Fouchier séjourna en Italie, où il fit la rencontre de Jan van Isendoorn. Lorsqu'ils furent inquiétés par l'Inquisition, les deux amis prirent la fuite et après un passage à Florence, choisirent de séjourner à Paris, où ils furent accueillis par un cousin de Bertram. Quant à Theodoor Netscher, celui-ci aurait quitté La Haye pour échapper à sa mère Margaretha Godijn et était arrivé à Paris dans la suite de l'ambassadeur de Louis XIV à La Haye.

Le *topos* du « reislust »

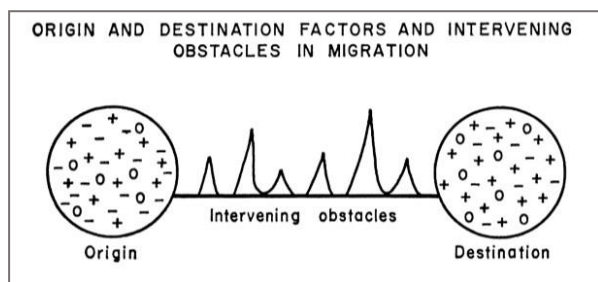
Un dernier élément qu'il est intéressant de citer est le *topos* littéraire du « reislust », le goût du voyage mentionné à de nombreuses reprises par les biographe (notamment par Houbraken), souvent comme un sentiment presque « romantique » qui envahit le protagoniste, le prend comme par surprise et le pousse à prendre la route. Dans la biographie de Cornelis de Man, Houbraken écrit : « Le désir de voir des pays étrangers et le fameux art du pinceau des plus grands maîtres l'incita tôt au voyage. Paris fut la première ville où il s'arrêta »²⁹⁵. Toujours selon Houbraken, Gillis Schagen quitta son pays « encouragé par le goût du voyage et la vision de bons exemples »²⁹⁶. Leonard Bramer était inspiré par le même sentiment : « À l'âge de dix-huit ans, incité par le goût du voyage, celui-ci se rendit déjà à Arras en Artois, puis de là à Amiens, Paris, Marseille, Gênes, et finalement à

Rome »¹⁹⁷. Hendrick Verschuring était chez Jan Bot à Utrecht lorsque le « reislust » l’envahit : « C’est alors que le goût du voyage le surprit »¹⁹⁸. La même chose arriva à Abraham Genoels : « Le goût du voyage s’empara de lui petit à petit, et le désir de voir des pays étrangers s’attisa »¹⁹⁹.

Facteurs de répulsion et d’attraction (*push and pull factors*)

Lorsqu’on aborde la présence (temporaire ou pérenne) des peintres et sculpteurs néerlandais à Paris d’un point de vue démographique, cette présence peut être considérée comme une forme de migration à laquelle on peut appliquer les théories et modèles relatifs aux flux migratoires en général. On peut, par exemple, classer tous les facteurs que nous avons recensés et que nous venons de citer, dans les catégories telles qu’elles ont été déterminées par Everett Lee en 1966. Dans son article fondateur « A Theory of migration », Lee présente le modèle illustrant les différents facteurs qui déterminent le choix du migrant, qu’on appelle aujourd’hui communément les facteurs de *push* et *pull* (*push- and pull-factors*, facteurs de répulsion et d’attraction), mais que Lee qualifie de *pluses and minuses* (des plus et des moins : des pour et des contres)²⁰⁰.

Figure 11 : Modèle des *push- and pull-factors* selon Everett Lee



Source : Everett Lee (1966), p. 50.

Dans son modèle, le lieu d’origine est représenté à gauche, par un cercle à l’intérieur duquel se trouvent des « + » et des « - » (figure 11). À droite se trouve un cercle similaire représentant le lieu de destination. Dans le cercle de gauche, les « + » représentent les facteurs incitant l’individu à migrer, les « - » représentent les facteurs l’incitant à rester ; à l’inverse, dans le cercle de droite, les + représentent les facteurs l’incitant à se rendre à un endroit, alors que les « - » représentent les facteurs l’incitant à ne pas s’y rendre. Avec les « + » et les « - », les deux cercles symbolisent donc l’attractivité du lieu d’origine et celle de la destination. Ils sont reliés entre eux par une ligne avec des tracés en dents de scie représentant les « obstacles » qui interviennent dans le choix du migrant. Il s’agit de facteurs pratiques (distance, coût, transport, xénophobie, ...). La quatrième et dernière catégorie est constituée des facteurs individuels (âge, éducation...). En pesant les pour et les contre (les « + » et les « - ») et en prenant en compte les obstacles ainsi que les facteurs personnels, chaque individu choisit de migrer ou de rester sur place. Ce mécanisme s’applique aussi au processus de la prise de décision des artistes néerlandais. Nous reviendrons sur les facteurs d’attraction de la ville de Paris et les facteurs de répulsion des Pays-Bas dans le chapitre 7, ainsi que dans la conclusion.

§ 2. Le voyage

Récits de voyage

« De Clairvaux à Paris, la route est belle et plate, mais la route s'améliorait à l'approche de Paris. Sur le chemin de beaux champs de blé, du bon vin et beaucoup de noyers. Après avoir logé *Aux Trois Poissons* à Paris, au bout de deux ou trois jours, je commençai à travailler chez maître Pierre Forest, peintre sur le Pont Neuf »²⁰¹. C'est ainsi que Vincent van der Vinne décrit son arrivée dans la capitale, le 12 juin 1655 : la route est belle, le vin est bon et, après quelques nuits dans une auberge, il se met au travail.

Une dizaine d'années plus tôt, pendant l'été de l'année 1646, les peintres Willem Schellinks et Lambert Doomer (déjà cités) étaient eux aussi arrivés à Paris. Ils étaient partis deux jours plus tôt d'Orléans : « Nous allâmes en carrosse à Paris en très bonne compagnie et par très beau temps »²⁰². Comme ils viennent d'échapper à une attaque de brigands, on imagine leur soulagement lorsqu'ils arrivent à destination : « Arrivés à Paris en début de soirée, nous nous sommes installés dans une excellente auberge. Le 11 août, monsieur Lambert Doomer est allé rendre visite à un ami de sa connaissance, un ébéniste [...] Nous partîrent avec notre ami et logeâmes dans sa maison. Dans un premier temps, nous avons arpenté avec lui la ville ainsi que les environs pour voir tout ce qui était digne d'intérêt »²⁰³.

Ces extraits proviennent des récits de voyage de la main de Schellinks et de Van der Vinne que nous venons de citer. Willem Schellinks est l'auteur de deux récits : l'un relate le Petit Tour qu'il fit en compagnie de Lambert Doomer en 1646 ; l'autre a pour sujet un voyage plus long, de 1663 à 1665, pendant lequel il accompagna un jeune gentilhomme sur son Grand Tour. Après avoir visité l'Angleterre ils séjournèrent pendant près de sept mois en France avant de se rendre en Italie et firent de nombreuses étapes (Innsbruck, Munich, Zurich...) avant de retourner aux Pays-Bas. Le récit du premier voyage peut être complété par de nombreux dessins (conservés en partie) de la main de Doomer et Schellinks exécutés en chemin²⁰⁴.

Quant à van der Vinne, son voyage eut lieu entre 1652 et 1655. Il suivit le cours du Rhin jusqu'en Suisse et séjourna en Savoie et en France.

Ces trois récits ne sont pas différents d'autres récits contemporains, tels que les journaux d'Aernout et Pieter Hooft, Christiaan, Constantijn et Lodewijk Huygens et Willem van den Vondel²⁰⁵. Il ne s'agit pas de journaux intimes pour une utilisation privée, mais de textes destinés à être lus par un public plus large. Les impressions et expériences personnelles que Schellinks et Van der Vinne recueillirent en chemin sous forme de notes sont complétées par des informations de tout genre, copiées sur d'autres ouvrages, principalement les guides de voyage²⁰⁶. Il s'agit surtout d'informations d'ordre « touristique », pratique et historique, mais les récits sont aussi agrémentés d'anecdotes. Leurs journaux reflètent donc en partie seulement leurs expériences et leurs impressions. Néanmoins en tant qu'« ego-documents », ils comportent des informations personnelles de première main.

Les récits de voyage écrits par des artistes eux-mêmes sont rares et de ce fait, précieux, puisqu'ils donnent des détails d'ordre pratique sur les différents aspects du voyage : les itinéraires empruntés, les conditions de voyage et les moyens de transport, le logement et la restauration ; mais on y

trouve aussi des renseignements sur les rencontres, les compagnons de voyage et les lieux visités, ainsi que des réflexions sur les œuvres d'art qu'ils avaient observées.

Il arrive que ces récits soient transmis non pas par les voyageurs, mais par leurs biographes. La plupart des biographies ne donnent aucune précision et restent approximatives à propos des voyages. En parlant de Francisque Millet, peintre qu'il ne connaissait pas personnellement, Houbraken se contente de dire qu'il a « voyagé en France, en Angleterre et en Hollande et y a laissé des exemples de son art »²⁰⁷. Pour combler leurs lacunes, les auteurs ont aussi souvent recours à des *topos*, comme le fameux « goût du voyage », le *reislust* dont nous venons de parler. Mais parmi les récits biographiques il en existe également qui sont nourris d'informations qui sont de seconde ou de troisième main, provenant des artistes eux-mêmes (surtout lorsque ceux-ci sont des amis de l'auteur) ou de leurs parents. Elles comportent des précisions relatives aux itinéraires, aux moyens de transport, aux rencontres, etc... et permettent donc également de documenter les voyages. Dans le cas de Houbraken, ces biographies concernent souvent des membres de la *Bent* romaine. Dans son récit du voyage d'Abraham Genoels, il fait par exemple référence à une lettre que celui-ci lui a adressée (« C'est ainsi qu'il me l'a déclaré dans une lettre »).²⁰⁸ La biographie de son ami Jan van Bunnick est, elle aussi, très détaillée²⁰⁹.

On peut compléter ces récits par des informations provenant de diverses autres sources, parmi lesquelles on peut citer les correspondances, les sources archivistiques et les dessins topographiques, susceptibles d'illustrer les itinéraires empruntés. Tel est le cas notamment pour Josua de Grave qui quitta Paris en 1668 et passa par Dinant avant de retourner aux Pays-Bas. La grande mobilité d'Abraham de Vries est également illustrée par des dessins. Enfin, on peut citer l'*album amicorum* de Wybrand de Geest, qui fournit non seulement des informations sur l'itinéraire mais comporte aussi les noms des amis du peintre rencontrés en chemin.

Il est cependant important de noter que pour la majorité des artistes de notre corpus nous ne disposons d'aucune documentation antérieure à leur présence dans la capitale et relative à leur voyage. Il faut surtout penser aux artistes mineurs qui n'ont pas inspiré les biographes. Les informations que nous donnons ici sont donc fragmentaires. Fondées sur les informations dont nous disposons, elles ne concernent qu'une partie des individus de notre corpus et n'ont donc pas de portée générale. En revanche, elles aspirent à esquisser une image de ces voyages et de montrer les différentes possibilités qui s'ouvraient à l'artiste voyageur tout en montrant l'aspect aléatoire des itinéraires et des étapes choisis.

Destination et départ

Si le choix de l'itinéraire et des moyens de transport dépend principalement de la destination et du but du voyage, il est fréquemment influencé par d'autres facteurs d'ordre divers : pratique, politique, financier, professionnel, personnel ou encore météorologique. Ces facteurs peuvent également avoir un effet sur la durée des étapes et du voyage ; ils peuvent même amener l'artiste à modifier son projet initial et à de destination en cours de route. Il est aussi envisageable que parmi ces artistes certains n'eussent pas déterminé de destination ou d'itinéraire précis, mais eussent prévu de se laisser guider par les rencontres faites tout au long de leur voyage.

Dans un grand nombre de cas la destination principale des artistes semble avoir été l'Italie, avec la ville de Rome en tête. On remarque d'ailleurs qu'un certain nombre d'artistes passent à Paris après un long, voire un très long séjour en Italie, souvent composé de séjours de plusieurs années dans différentes villes de la péninsule, tel Leonard Bramer, qui travailla, entre autres, à Gênes, Rome, Venise et Mantoue. Parfois les artistes séjournent aussi dans d'autres pays : l'Allemagne, la Suisse, l'Angleterre, l'Espagne et même en Pologne, comme par exemple Hendrick Vroom, qui séjourna notamment en Espagne, en Pologne et en Angleterre.

Pour les artistes à destination de l'Italie (ou ceux qui en revenait), Paris était une étape majeure, tout comme la ville de Lyon avant le passage des Alpes.

Mais il y a aussi de nombreux exemples d'artistes qui avaient choisi la France et/ou Paris pour seule destination, comme Augustyn Verburcht, qui s'était rendu à Paris pour y travailler dans l'atelier de Pierre de la Cuffle, ou encore Frederick de Moucheron, qui travailla en France pendant plusieurs années²¹⁰.

Les artistes choisissaient donc leur itinéraire en fonction de leur destination. Celui qui souhaitait se rendre à Rome était susceptible de choisir la route la plus rapide pour traverser la France tout en choisissant les villes étapes les plus attrayantes, mais celui qui faisait un voyage d'agrément en France passait plus de temps dans le pays, en s'écartant de son chemin de temps à autre pour visiter des lieux dignes d'intérêt. Il existait donc un grand nombre d'itinéraires possibles selon les destinations et les étapes que les artistes choisirent. Entre ces deux extrêmes, il y avait un large spectre de possibilités.

Dans le premier cas, le séjour à Paris est une étape parmi d'autres, qui peut avoir lieu à l'aller, au retour, ou bien à l'aller et au retour.

Parfois, la présence à l'étranger se prolonge tellement qu'il est justifié de ne plus parler de voyage, mais de sédentarisation. En effet, certains artistes néerlandais étaient déjà installés (plus ou moins définitivement) à l'étranger avant de venir à Paris. Le peintre de batailles Vincent Adriaenssen était installé à Rome depuis de très nombreuses années lorsqu'il fut invité à venir en France pour travailler pour la Cour. Jacob Ketel était installé à Orléans depuis une vingtaine d'années et y avait femme et enfants lorsqu'il vint à Paris. Quant à Jan de Hoey, sa présence est d'abord documentée à Troyes, où il vivait avec sa femme et leurs enfants avant de venir dans la capitale.

Les chemins qui mènent à Paris

Ces exceptions mises à part, on constate que la majorité des artistes arrive à Paris depuis les Pays-Bas ou bien y passe en revenant d'Italie. Pour se rendre des Pays-Bas en France (ou l'inverse), les itinéraires usuels empruntent généralement les voies maritime et terrestre. On embarquait aux Pays-Bas (le plus souvent au port de Rotterdam) pour se rendre à Dieppe (comme la fratrie Glauber et Abraham Genoels), au Havre (comme Van der Vinne sur le retour) ou encore à Calais (comme Martin van den Bogaert et Herman van Swanevelt). Dans les cas où les bateaux ne faisaient pas escale dans le port, les voyageurs étaient conduits sur les berges par des rameurs. On en trouve une illustration dans le journal de Willem Schellinks. De là, la route continuait par terre, même pour les voyageurs en direction de l'Italie, puisque la navigation étant trop dangereuse pour envisager un

passage par Gibraltar²¹¹. On choisissait généralement de passer par les vallées où les routes étaient de meilleure qualité.

Figure 12 : Albert Flamen (attr.) : Peintres dessinant



Vue sur les moulins de Vaugirard depuis le faubourg Saint-Germain-des-Prés. Dessin.
Source : Inter-Antiquariaat Mefferdt en De Jonge.

Le voyage pouvait aussi se faire à pied. C'était la solution la moins chère et la plus propice à la flânerie. Elle permettait aussi plus de liberté quant à la vitesse de marche, l'itinéraire et les visites et au choix des lieux d'accueil. Elle était en revanche inadaptée pour les voyageurs solitaires : les routes étant peu sûres, il valait mieux voyager en groupe. On pouvait aussi voyager à cheval, avec sa propre monture, ou bien avec des montures de location qu'on trouvait chez des loueurs ou dans les services de poste qui fournissaient des postillons pour mener les voyageurs d'un relais à un autre. Cette solution, bien plus coûteuse que la précédente, est peu commune chez les artistes et était réservée à un public aisé, comme Rubens. Dans une lettre à Peiresc, celui-ci se plaint des conditions de voyage lors de son retour de Paris : « Aux environs de Paris nous n'avons plus trouvé de chevaux, de sorte qu'il nous a fallu continuer quatre postes avec de pauvres bêtes à moitié mortes, que nous dumes trois fois laisser aller seules en avant et que les postillons à pied chassaient devant eux comme des muletiers »²¹².

La dernière solution, largement utilisée par les voyageurs en général, est celle des transports collectifs, par des services de messagerie²¹³. Les messageries étaient des entreprises de transports collectifs réguliers, transportant des voyageurs et les petits paquets (pesant moins de 50 livres). Leurs voitures, généralement appelées coches, étaient conduites par des postillons, sous la direction d'un conducteur, chargé du bon déroulement du voyage et de l'accueil des voyageurs. Elles circulaient uniquement de jour. Le trajet se fait à bord de voitures d'une grande variété quant à leur capacité, leur vitesse et leur confort. Le prix variait en fonction de la catégorie du véhicule et de la position du voyageur (à l'intérieur ou à l'extérieur) dans la voiture. Cette solution était relativement rapide (deux jours pour relier Paris à Orléans, par exemple), pas trop coûteuse et assez sûre, puisqu'on voyageait toujours en groupe composés vingt à trente personnes. Par ailleurs, on n'avait pas à se soucier des itinéraires ni des lieux d'accueil, choisis par les conducteurs.

Dans certains cas, on préférait les voies fluviales aux voies terrestres. La Seine étant très navigable entre Paris et la mer, on pouvait choisir de revenir aux Pays-Bas en descendant le fleuve de la capitale jusqu'à Rouen, comme le firent Van der Vinne, ainsi que Schellinks et Doomer qui se rendirent de Saint-Nazaire à Paimboeuf en barque et par voie fluviale jusqu'à Nantes.

Mais la plupart des voyageurs alternaient les moyens de transport selon les circonstances, faisant appel tantôt aux messageries, tantôt circulant à pied, ou encore à cheval.

Une alternative à cet itinéraire mer-terre par l'ouest consistait à se rendre en France par voie terrestre, en passant par le Brabant et le nord de la France en faisant étape à Arras et Amiens, comme firent Jan van Bronchorst et Leonard Bramer.

Enfin, certains voyageurs passaient par l'est pour se rendre en France, comme Jan et Jacob van Bunnick, qui séjournèrent entre autres à Francfort, Heidelberg, Spire et Strasbourg, avant d'atteindre la France d'où ils partirent en direction de l'Italie, ou encore Vincent Laurensz van der Vinne, qui suivit le Rhin jusqu'en Suisse et passa par la Savoie avant d'arriver à Paris.

Il faut noter que, pour ce qui est des artistes désirant faire leur Petit Tour de la vallée de la Loire, une partie de leur itinéraire était dictée par le caractère touristique de leur voyage. Cela semble avoir été le cas de Reynier Roggen, qui fit étape à Orléans, Blois, Tours et Amboise, tout comme Lambert Doomer et Willem Schellinks.

Choisir son itinéraire

Comme nous venons de le souligner, il existe divers facteurs susceptibles d'influer sur différents aspects du voyage et de modifier le choix des moyens de transports et de l'itinéraire, ainsi que la durée des étapes.

Il y a d'abord le climat politique. De manière générale, les guerres rendent les routes peu sûres et favorisent les voyages par la mer. La guerre franco-espagnole força Abraham Genoels en 1659 à embarquer à bord d'un navire marchand qui se rendait à Dieppe sous escorte militaire, les soldats étant très nombreux dans le Brabant, ce qui rendait l'itinéraire terrestre impraticable²¹⁴. Les mêmes raisons avaient poussé Gillis Schagen à choisir la voie maritime pour aller en France : en 1639 il avait embarqué à bord d'un navire de guerre à destination de Dieppe. La présence de soldats et les mouvements de troupes, notamment dans les régions frontalières, pouvaient aussi rendre les routes peu sûres. On trouve de nombreuses références à cette insécurité liée aux soldats dans le journal de Van der Vinne. Il écrit à propos d'un voyage entre Tournon et Lyon, où il avait acheté de la peinture en février 1655 : « C'était très peu sûr de voyager à cette époque, parce que le Dauphiné était rempli de militaires et même le village le plus modeste n'était pas sans soldats »²¹⁵. Plus tard, en avril de la même année, lorsqu'il est en route pour Genève, il reste une semaine à Montluel par crainte des soldats. De plus, Joost Boelen et lui auraient été agressés un peu plus tard par des soldats aux alentours de Cerdon²¹⁶. En mai 1653 déjà, Van der Vinne avait été maltraité par les paysans sur la route de Bâle à Berne lors de la Guerre des Paysans.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les conflits ne semblent pas avoir découragé tous les voyageurs, comme le montre l'exemple de Dominicus Christiaensens qui, selon une déclaration de 1643 s'était rendu des Pays-Bas à Paris « quand la guerre entre la France et l'Espagne était

déclarée »²¹⁷. En revanche, il est probable que Christiaensens emprunta la voie maritime pour se rendre en France, peut-être à bord d'un navire de guerre²¹⁸.

La situation financière des voyageurs peut aussi avoir une incidence sur le choix des transports et des étapes. Selon le biographe Weyerman, Pieter Rijsbrack s'était rendu à Paris en marchant, ne pouvant pas payer le transport en carrosse, alors que Jacob van der Does aurait fait le trajet France-Italie à pied dans un groupe de voyageurs, mais on n'a pas de certitude quant aux raisons de ce choix de locomotion. La dispute entre Doomer et Schellinks (survenue à Rouen), en revanche, est directement liée à la situation financière des deux hommes. Doomer étant bien plus fortuné que son compagnon de voyage, il prévoit d'aller de suite au Havre par le service de messagerie, et d'attendre sur place le départ d'un bateau pour rentrer aux Pays-Bas. Schellinks en revanche préfère aller au Havre à pied, mais non sans avoir eu des nouvelles du port, insistant sur le coût du voyage en carrosse et les tarifs prohibitifs pratiqués par les aubergistes du Havre, qui rendent l'attente au port fort coûteuse.

Il faut aussi tenir compte des facteurs d'ordre pratique, comme les conditions météorologiques. Van der Vinne passa les hivers de 1652 à Cologne, de 1653 à Genève et de 1654 à Lyon. Dans les années 1670, Hoet fut obligé de prolonger son séjour à Paris et de reporter son retour à cause de l'imminence de l'hiver. Selon Houbraken « on était trop avancé dans l'année pour quitter Paris »²¹⁹. Parfois, les voyageurs sont dépendants de la disponibilité des moyens de transports. Dans le cas des voyages par mer plus particulièrement, les marins (et de ce fait les voyageurs) sont entièrement tributaires des conditions météorologiques. Ayant choisi ce moyen de transport à l'aller comme au retour, Schellinks et Doomer furent obligés d'attendre que des vents favorables permettent aux bateaux de quitter le port et aux voyageurs d'embarquer.

Parfois, l'itinéraire ou les étapes sont choisis pour des motifs personnels. Si Schellinks et Doomer commencent leur voyage en France par un séjour à Nantes, c'est sans doute dans le but de rendre visite à Jacob Schellinks (frère de Willem) et peut-être aussi à Marten Doomer (frère de Lambert). Jacob Schellinks séjournait à La Rochelle et vint voir son frère sur le bateau qui l'avait emmené à Nantes et où il était retenu pour cause de maladie.

La maladie est un autre facteur qui peut avoir une incidence sur le voyage, puisqu'elle contraint les patients à prolonger leur séjour en attendant leur rétablissement²²⁰. On connaît plusieurs exemples d'artistes surpris par la maladie pendant leur voyage : outre Willem Schellinks qui tomba malade dès son arrivée au port de Nantes, on peut citer les cas d'Adriaen Honich, Hendrick Cornelisz. Vroom et Anthony van Dyck.

En 1663, le père d'Adriaen Honich atteste que son fils est « malade et alité à Paris » [« te Parijs ziek liggende »]. Il était peut-être en route pour l'Italie lorsqu'il tomba malade puisque sa présence est attestée à Rome dès 1667. Selon Baldinucci, Dirck Helmbreker tomba malade en revenant d'un long séjour en Italie ; sa maladie l'obligea à s'arrêter à Lyon, où il séjourna pendant deux ans. Van Mander raconte en outre que Hendrick Cornelisz Vroom tomba malade en revenant de Paris et qu'il fut soigné par une vieille femme à Rouen, avant de pouvoir embarquer. Quant à Van Dyck, celui-ci avait décidé de se rendre à Paris alors qu'il était sur le point de traverser la Manche pour retourner en Angleterre. En octobre 1641 le peintre se trouvait à Calais, prêt à rembarquer, mais sa rencontre avec Louis de Béthune-Charost le fit changer d'avis, puisque celui-ci lui apprit que le roi et le cardinal de Richelieu désiraient le rencontrer. Or la maladie empêcha Antoni van Dyck de se rendre à Paris

pour se mettre au service du roi et l'obligea à rentrer prématurément à Londres, où il mourut peu de temps après.

Les occasions professionnelles constituent sans doute les principaux facteurs susceptibles d'attirer et de retenir les artistes et de modifier leur itinéraire initial. On trouve bon nombre de peintres en Italie qui travaillent successivement dans différentes cours italiennes avant de venir en France. Si certains artistes sont repérés par des Français séjournant en Italie, comme Jacob Ferdinand Voet qui avait une clientèle essentiellement française à Rome, d'autres sont sollicités par des Français présents dans d'autres pays, dont les Pays-Bas. Wallerant Vaillant fut emmené de Francfort à la Cour de France par l'ambassadeur de France qui avait rencontré le peintre à l'occasion du couronnement impérial en 1658. François-Gaston de Béthune, quant à lui, servait dans la campagne de Hollande lorsqu'il découvrit l'œuvre de Gerard Hoet à Zaltbommel en 1672. Il attira le peintre à Rees, en Clèves (où Hoet rencontra plusieurs peintres Utrechtois), puis l'attira (selon toute évidence) à la Cour de France.

Il arrive également que, pendant leur voyage, les artistes aient l'occasion de travailler chez des collègues et des compatriotes, comme Jan van Bronchorst, qui passa un an et demi à Arras dans l'atelier d'un peintre sur verre nommé Peter Mathysz avant d'atteindre la capitale, ou bien Jan van Huchtenburg, qui était en route pour l'Italie lorsqu'il eut l'occasion de travailler à la Manufacture des Gobelins sous la direction d'Adam Frans van der Meulen.

Mais il ne s'agit pas toujours d'offres prestigieuses. Parfois les artistes sont amenés à séjourner dans des endroits où ils n'avaient pas prévu de s'attarder. En décembre 1654 Vincent van der Vinne décide de s'installer provisoirement dans la petite ville de Tournon parce qu'il y avait des possibilités pour lui de travailler, alors que l'hiver et la présence de la soldatesque sur les routes ne l'incitaient pas à reprendre la route. Pendant les quatre mois qu'il passa à Tournon, il peignit surtout pour la noblesse locale.

Des rencontres sur le chemin peuvent être déterminantes et peuvent motiver le voyageur à changer d'itinéraire. Il peut s'agir de rencontres qui incitent les artistes à se rendre à un endroit où ils trouveront des offres professionnelles, comme on a vu plus haut, mais il peut également s'agir d'affinités amicales. Hendrick Verschuring était en route pour les Pays-Bas après un long séjour en Italie lorsqu'il fit la rencontre à Paris de l'Amstellodamois Joan Huydecoper van Maarsseveen, qui faisait son Grand Tour et réussit à persuader le peintre à l'accompagner en Italie.

***Reysgezellen* (Compagnons)**

Si on choisit ses compagnons de voyage avant de partir, il arrive fréquemment d'en changer en chemin. Des groupes se font et se défont au gré des rencontres et des désirs de chacun. Lorsque Doomer abandonne Schellinks à Rouen, celui-ci se trouve rapidement de nouveaux compagnons pour continuer son voyage. Adriaen van der Vinne avait quitté Haarlem en compagnie de Guillam du Bois et de Dirck Helmbreker en août 1652. Mais pendant la première étape à Cologne, Helmbreker quitte ses compagnons et rentre à Haarlem pour des motifs inconnus. Van der Vinne continue son voyage en compagnie de Du Bois, jusqu'à ce que celui-ci le quitte à son tour, en mars 1653, pour rentrer lui aussi en Hollande. Juste avant, à Cologne, un compagnon cordonnier haarlémois nommé Joost Boelen s'était joint à eux alors que le mois suivant, ils sont rejoints à

Francfort par Cornelis Bega, qui préférera rentrer avec un compatriote marin rencontré en chemin plutôt que de les suivre à Genève (en juin de la même année). Beaucoup de rencontres se font en Italie. Parmi de multiples exemples, on peut citer les cas de Herman Faber et Louis Finson et de Jan van Isendoorn et Bartram de Fouchier, qui avaient fait connaissance à Rome.

De manière générale, on peut distinguer plusieurs types de compagnons de voyage : les compatriotes, les collègues, les parents et les autres. Bien entendu, certains compagnons participent de plusieurs catégories et les groupes de voyageurs sont généralement mixtes, composés de différents types de compagnons.

On constate que tous les voyageurs néerlandais, qu'ils soient artistes ou non, cherchent la compagnie de leurs compatriotes, les « *Lantslieden* ». On en trouve de nombreux exemples dans les journaux de voyage de Schellinks et Van der Vinne : Schellinks et Doomer se lient d'amitié avec un religieux qui les entend parler « *duyts* » à Saint-Martin²²³. Ils visitent Richelieu avec des « *Duytze Monsr* », des « *Lantliede* » qu'ils viennent de rencontrer, et ils font le tour d'Ecouis avec un bijoutier amstellodamois qui se trouvait sur place. Les nouveaux compagnons de voyage de Schellinks, dont il fit connaissance après la dispute et la séparation d'avec Doomer, sont également des « *Lantslieden* ». Rencontrés à Rouen, ses nouveaux amis lui prêtent l'argent qui lui fait défaut et lui proposent de louer une chambre en commun pour partager les frais.

Au lac de Bienne, Van der Vinne, Joost Boelen et Cornelis Bega rencontrent deux compatriotes installés à Montagny (canton de Fribourg) : Gerrit van Kuijlenburgh et un nommé Daniel de Delft, qui leur proposent de les accompagner à Yverdon en bateau. À Yverdon, ils trouvent de l'emploi et de la compagnie auprès de la petite colonie de Néerlandais installée là et dont la présence était directement liée au chantier de construction du canal d'Enteroche.

Enfin, pendant son séjour à Lyon, Laurens Franck était hébergé chez un marchand néerlandais en compagnie de Nicolaes van Helt Stockade et de Jan Asselyn (Houbraken).

Souvent, les compatriotes rencontrés en chemin sont aussi des collègues. Ceux qui sont installés sur place permettent à leurs collègues de gagner un peu d'argent en leur proposant de travailler dans leur atelier, comme Van der Vinne qui travailla à plusieurs reprises chez Justus Kuijper (à Francfort et à Cologne).

Il arrive fréquemment que ces collègues fassent partie de la compagnie de départ. Ce départ se fait alors généralement des Pays-Bas, comme pour Jan de Wael et Hans de Mayer, mais il existe quelques exceptions, comme celle de Vincent Adriaenssen, qui quitta Rome à deux reprises pour travailler à Paris : en 1641 il était accompagné d'autres artistes envoyés à Richelieu par l'abbé Benedetti alors qu'en 1646, il semble avoir été accompagné par son élève Luigi Carza et le peintre Giovanni Francesco Grimaldi.

Certains artistes sont accompagnés par des membres de leur famille. Dans le cas des Glauber et peut-être aussi des Vaillant, c'est toute une fratrie qui se déplace. Le plus souvent, les artistes sont assez jeunes et pour la plupart célibataires lorsqu'ils quittent les Pays-Bas pour leur premier grand voyage, qui a généralement lieu à la fin de l'apprentissage, un peu comme un Grand Tour (voir aussi chapitre 7). Mais certains artistes sont plus âgés lorsqu'ils quittent les Pays-Bas. Il peut s'agir d'un départ contraint, comme dans le cas de Jacob van Loo, ou bien d'un second, voire d'un troisième

voyage à l'étranger, comme pour Pieter Boel. Dans la plupart des cas les motivations ne sont pas clairement identifiables.

Dans certains cas les artistes sont alors déjà mariés ; parfois ils ont aussi des enfants. Il arrive alors qu'ils voyagent en compagnie de leur famille (ce fut le cas des Van Boeckel). Certains se marient et ont des enfants pendant leur voyage, comme Caspar Netscher, qui fit baptiser son fils Theodoor à Bordeaux, ou Jan Asselyn et Nicolaes van Helt qui après leurs mariages à Lyon continuèrent leur voyage en compagnie de leurs femmes et enfants respectifs, dont au moins un fut baptisé à Paris : la fille de Van Helt.

Pour finir, nous présentons quelques autres types de compagnons de voyage. Des artistes font partie d'une mission diplomatique ou de la suite d'un seigneur, comme David Beck, qui était au service de Christine de France lorsqu'il l'accompagna à Paris. Dans les rares cas d'artistes très fortunés ou prestigieux, comme Van Dyck, Gerbier ou encore Rubens, on peut imaginer qu'ils étaient accompagnés de serviteurs.

Il arrive aussi que le voyageur ait un accompagnateur attiré, comme les jeunes nobles sur leur Grand Tour. En 1659 Abraham Genoels quitte les Pays-Bas en compagnie d'un tuteur nommé par son père, que Houbraken appelle « Georg. Remees » et que nous identifions à Georgius Remeus ou Remeus, cité à deux reprises comme libraire dans les *Liggeren anversois* de 1655-1656²²². En 1657, Jan Brueghel le Jeune fait appel au marchand anversois François Bouwens pour accompagner ses fils Ambrosius et Philip dans la capitale. Quant à Willem Schellinks, il eut lui-même le rôle d'accompagnateur, lorsqu'il revint en France en 1663 pour guider le jeune Jacques Thierry sur son Grand Tour.

À tous ces compagnons il faut ajouter ceux qui n'étaient pas choisis par les voyageurs, mais ceux qu'ils étaient amenés à côtoyer en chemin : touristes, clients d'auberge et passagers de carrosse ou de bateau. Le contact avec ces étrangers n'était pas par définition désagréable et avec un peu de chance on voyageait « *met seer goet geselschap* » (en très bonne compagnie)²²³.

Reysgelt (Frais de voyage)

Aussi agréable qu'il soit, le voyage est coûteux par définition. Ou, comme le dit si bien Houbraken : « Bien sûr, les amateurs de plaisir aimeraient bien faire de tels voyages d'agrément, si seulement ils étaient assurés que de temps à autre Jupiter leur mettrait, sans compter, [...] quelques pièces d'or dans la main pour payer les aubergistes »²²⁴. En plus des aubergistes, il faut payer les transports, l'équipement, les guides, etc. Comment faisait-on face à de telles dépenses ?

Le coût dépend de la durée et du caractère et des conditions de voyage choisis par le voyageur. La solution la moins chère consistait à voyager le plus possible à pied, à partager les frais d'hébergement, en logeant chez des amis et en travaillant en contrepartie d'un salaire. Ainsi, avec un peu de sens pratique, des relations, une bonne paire de chaussures et quelques pinceaux, même les artistes moins fortunés pouvaient se permettre de voyager.

Parfois, le voyage est financé par un héritage. Jacobus Levecq décida d'entreprendre un voyage en France après la mort de son père, un marchand brabançon. Il peut aussi s'agir d'un héritage maternel. Pour financer son voyage en France, Dominicus Christiaensens « n'avait pas reçu d'argent de son père Daniël Christiaensens, mais [...] son père lui avait donné plusieurs estampes et dessins

et une peinture étant le portrait de sa mère, qu'il avait toutes dit avoir reçus en [guise de] paiement de ses biens maternels »²²⁵.

Le cas de Theodoor Netscher est similaire. Selon Weyerman, son père Caspar lui avait confié une de ses peintures ; une partie des bénéfices de sa vente devait servir à financer le voyage du fils. À Paris, le jeune peintre reçut 200 pistoles pour l'œuvre, somme considérable qui lui permit de s'équiper en « cavalier du Bel Air » (en français dans le texte).

Pour financer son voyage en France, Reynier Roggen fit également appel à son père : après avoir séjourné à Paris, dans la vallée de la Loire et à La Rochelle, il lui demanda une aide financière à son père pour regagner Bois-le-Duc.

Dans le cas des frères Philip et Ambrosius Brueghel, les frais de voyage étaient pour le compte de leur oncle, Jean Valdor, qui s'était engagé à prendre les jeunes en service et en apprentissage en 1657. Mais, comme le précise le contrat, « s'il arrivait qu'un des deux enfants n'accomplît pas son temps et qu'ils se quittassent » le père « devra restituer les frais du voyage »²²⁶.

Il arrive aussi que le voyage soit financé par les clients, comme ce fut le cas de Vincent Adriaenssen (dont le surnom était « Manciola »), qui avait été appelé à deux reprises à la Cour de France. Dans une lettre à Chantelou, Nicolas Poussin, qui agissait comme intermédiaire, fait référence à ces frais :

« Le sieur Vincent *Manciolla* m'a prié que je sache de vous s'il doit venir comme il fut proposé dès l'année passée pour lui faire dépeindre les tableaux du lambris de la galerie du Louvre ; il en attend la réponse et l'argent pour son voyage »²²⁷.

Enfin, la plupart des artistes devaient saisir toutes les occasions qui se présentaient pour gagner un peu d'argent. Il est rare que les revenus n'aient pas de rapport avec leur métier, mais on peut quand même citer l'anecdote de Theodoor Netscher et de son ami Helvetius racontée par Van Gool, selon laquelle le dernier découvrit un remède contre une épidémie et fut nommé médecin du roi, ce qui arrangea beaucoup la situation financière des deux hommes²²⁸.

Dans la majorité des cas, l'argent gagné en voyage provient du métier de l'artiste. On sait que, pendant sa maladie à Nantes, Schellinks occupa son temps pour décorer de paysages la cabine du capitaine du navire sur lequel il se trouvait, ce qui lui permit de voyager gratuitement. Le journal de Van der Vinne comporte également de nombreuses références similaires. Le choix et la durée des étapes (parfois de plus d'un an) sont souvent le reflet des opportunités professionnelles. Avant de demander une aide financière à son père, Reynier Roggen avait travaillé à Rouen pendant deux mois. Certains artistes comptaient sans doute uniquement sur leurs pinceaux pour subvenir à leurs besoins durant leur voyage, comme Adriaen Brouwer. Dans sa biographie, Houbraken dit : « ses bagages étaient vite faits, puisqu'il n'emportait avec lui que ses pinceaux 'procurateurs d'or' »²²⁹.

Équipement, guides et préparatifs

Que sait-on réellement des bagages et de l'équipement des artistes voyageurs ? Bien que rares, les récits de voyage comportent quelques mentions de valises. Dans certains cas, les valises étaient transportées à part, notamment lorsque le propriétaire cheminait à pied. Si on voyageait à cheval, c'est la monture qui portait les bagages. Quand Schellinks arrive à Mauves, la vision du cheval portant la valise du peintre amuse beaucoup la compagnie : « Comme la compagnie m'attendait,

voyant comment mon cheval Bayard portait la valise, elle était morte de rire »²³⁰. A la fin du voyage, Schellinks fait le trajet jusqu'au Havre à pied, mais envoie ses bagages au port par le service de messagerie. La même chose se produit à l'arrivée : à Rotterdam, Schellinks envoie ses valises avant de prendre la route pour Amsterdam²³¹.

Quant à l'équipement, il semble que les voyageurs achetaient au moins une partie de leurs affaires en route. Schellinks et Doomer portaient des « vêtements d'été français » (*France somer kleding*) lorsqu'ils furent surpris entre Caudebec et Le Havre de Grâce par un orage qui les trempa jusqu'aux os. Le même journal nous apprend d'ailleurs que Lambert Doomer portait une arme, puisque son ami Schellinks fait référence à son épée lorsqu'il relate une dispute avec des « barquiers » dans une auberge à Beaugency.

Les artistes devaient aussi se fournir en ustensiles professionnels. En février 1655 Van der Vinne, qui est alors installé à Tournon, se rend à Lyon pour y acheter de la peinture. Et Schellinks et Doomer échangèrent des peintures contre des livres d'estampes dans la boutique parisienne de Ferdinandus van El. On peut aussi penser que les artistes, comme les autres voyageurs, achetaient des guides de voyage sur place, par exemple dans la galerie du Palais de Justice, qui abritait de nombreuses boutiques dont celles des libraires.

Nous avons aussi collecté des données sur la façon dont les artistes préparaient leur voyage.

Les risques que comportait le voyage incitèrent certains voyageurs à faire leur testament avant de partir. On sait, par exemple, que Coenraet van Schilperoort et Vincent Adriaenssen avaient fait établir un testament avant leur départ²³².

Il pouvait aussi s'avérer utile de donner une procuration à un proche pour que celui-ci pût s'occuper des affaires pressantes pendant l'absence du procureur ; c'est ce que fit Karel Dujardin qualifié de « marchand, sur le point de partir pour Paris » en 1650²³³.

Il fallait aussi prévoir des retraits d'argent sur place. Le port d'argent liquide étant très risqué, on lui préférait les lettres de change ou les lettres de crédit. Il était donc indispensable d'emporter une liste avec les noms et les adresses des banquiers et des négociants. Lorsqu'il parle de sa dispute avec Doomer, qui le laissa sans *Reysgelt* (argent de voyage) à Rouen, Schellinks fait référence à ces pratiques bancaires, disant qu'il aurait dû retirer une somme plus importante chez leur marchand parisien²³⁴. Dans ce cas, il doit être question d'une lettre de crédit. Avec une lettre de change le porteur pouvait retirer une somme prédéfinie, alors que la lettre de crédit permettait de retirer la somme de son choix, ce qui explique la présence d'une description physique du visage du porteur sur ces lettres²³⁵.

Qu'en est-il des passeports ? Étaient-ils indispensables ? Les récits ne font que très rarement état de tels documents qui semblent avoir été utiles surtout en temps de guerre²³⁶. Dans sa biographie d'Adriaen Brouwer, Houbraken relate que le peintre, qui se rendait d'Amsterdam à Antwerpen, « était parti dans une telle précipitation, sans prendre en compte le fait que les États étaient alors en guerre avec les Pays-Bas espagnols, qu'il omit de se procurer un sauf-conduit »²³⁷. Son omission lui valut d'être enfermé : « C'est pour cela que, dès qu'il arriva à Anvers, il était pris pour un espion par les soldats espagnols, et emprisonné au château »²³⁸. Jan van Bunnick, enfin, avait été au service du duc de Modène : « Il demanda son congé au duc, qui lui fournit un sauf-conduit pour traverser la France et retourner dans sa patrie, ce qu'il fit »²³⁹.

Un autre document que le voyageur pouvait emporter, mais dont l'utilité ne fait pas de doute, est la lettre de recommandation. On trouve de nombreuses références à ces lettres dans les récits de voyage et il est probable que les artistes eurent fréquemment recours à ces documents qui pouvaient s'avérer fort utiles pendant les déplacements à l'étranger.

Lorsque Philippe Vleughels et son ami Artus Wolfaert arrivent à Paris, ils sont munis de lettres de recommandation pour Peter van Mol. Et Louis Finson quitta la Provence avec des recommandations de son mécène Nicolas-Claude Fabri de Peiresc pour l'introduire auprès de Merri de Vic et du peintre Jacob Bunel à Paris. Jan Asselyn et Helt Stocade, quant à eux, étaient munis de lettres de recommandation de la part de Caspar Ruts pour Ferdinandus van El.

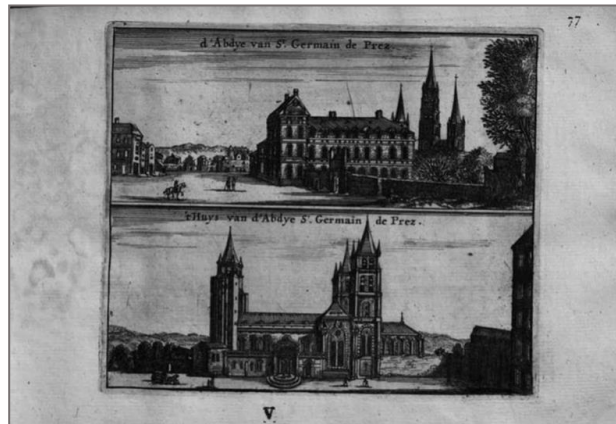
Le dernier élément essentiel de l'équipement du voyageur est le guide de voyage. Les premiers guides disponibles aux Pays-Bas, rédigés en latin par des universitaires, datent du XVI^e siècle et de la première moitié du XVII^e siècle. Plus théoriques que pratiques, ils insistent sur l'intérêt éducatif du voyage. Au cours du XVII^e siècle, on voit l'apparition et la multiplication de guides en langue vernaculaire, qui reprennent souvent les précédents par des citations traduites. Ces guides comportent des renseignements divers, souvent d'ordre pratique. On y trouve des informations sur les itinéraires, les possibilités de logement, les moyens de transport et les prix, les poids et mesures ainsi que des informations touristiques et d'autres renseignements de toute sorte (d'ordre religieux, épigraphique, etc.). Les auteurs s'appuient fréquemment sur des ouvrages antérieurs, allant parfois jusqu'à la paraphrase, voire le plagiat, sans que pour autant l'auteur prenne la peine de citer ses sources, une pratique courante pour l'époque²⁴⁰.

Pour ce qui est de la France, le voyageur du XVII^e siècle avait le choix entre des ouvrages en latin, en français ou bien en néerlandais. L'*Itinerarium Galliae* de Justus Zinzerling (Lyon 1616), l'*Ulysses Belgico-Gallicus* d'Abraham Gölnitz (Leyde 1631) et le *De peregrinatione gallica* de Thomas van Erpe (Leyde 1631) présentaient le grand désavantage d'être écrits en latin. Parmi les guides francophones et néerlandais, on peut citer par ordre chronologique de date de parution : *Delitiae Galliae & Angliae ofte lustigheden van Vranckrijck en Engheland* de Caspar Ens (Amsterdam 1619), *Le Voyage de France* d'Olivier de Varenne (Paris 1639), *L'Ulysse françois* de Louis Coulon (Paris 1643), et *Vranckryck en zijn Steeden* de Caspar Commelyn (Amsterdam 1662). Pour la capitale *La* (sic) *Guide de Paris* de Dechuyes pouvait s'avérer utile (Paris 1647 ca). Elle était composée de listes alphabétiques avec les noms des rues, places, ponts, portes, églises, collèges et hôtels, ainsi que d'une liste des services de carrosses avec la destination, l'adresse et les jours de départ²⁴¹.

Certains de ces guides étaient en vente aux Pays-Bas ; les voyageurs pouvaient se procurer les autres sur place (par exemple au Palais de Justice, déjà cité).

Il est le plus souvent impossible de savoir si les artistes possédaient des guides et si oui, lesquels. Willem Schellinks mentionne deux guides : le *Weghwijsjer*, paru pour la première fois à Amsterdam chez Nicolaes van Ravesteyn en 1647 et le *Fransche Mercurius* édité à Anvers, chez Michiel Cnobbert en 1666²⁴². Les deux ouvrages se présentaient, comme beaucoup de guides, sous une forme pratique, en format de poche et de forme oblongue.

Figure 13 : Illustrations du Fransche Mercurius (édition d'Amsterdam, 1679)



Vue de Paris ; Vue du Pont Neuf ; Vue de l'abbaye de St-Germain-des-Prés.
Source : Google books.

Malheureusement, les guides imprimés (*gedrukte boekjes*) cités par Schellinks sont tous deux postérieurs à son premier voyage de 1646. La pagination du *Weghwijsers* à laquelle il fait référence est celle de l'édition de 1657 ; les références au *Fransche Mercurius* proviennent de l'édition de 1666. S'il est certain que Schellinks ne disposait pas du *Mercurius* pendant ses voyages, il est néanmoins possible qu'il se fût procuré l'exemplaire du *Weghwijsers* avant son second voyage en France, qui eut lieu en 1663. Pour ce qui est du *Weghwijsers* on ne peut pas dire pour autant que Schellinks n'en avait pas emporté un exemplaire plus ancien lors de son second voyage. Il est probable que pour ses deux voyages, il s'était muni d'un, voire de plusieurs guides. Leur omission dans les journaux peut être imputée au désir de l'auteur de fournir des informations récentes et précises à son lecteur. Dans ce cas, donner des références à un guide jugé désuet n'a pas de sens. De plus, contrairement à d'autres récits de voyage, son journal ne comporte que très peu d'informations pratiques (par exemple sur les prix des trajets et des auberges). L'auteur a manifestement cherché à donner une description fiable des lieux visités, avec des détails historiques et touristiques, dans un récit personnel agrémenté d'anecdotes pour en rendre la lecture plus agréable. Van der Vinne cherchait également à rendre son récit plus vivant en prenant des licences avec la réalité, puisqu'il modifia une anecdote sur une attaque de brigands intervenue entre Lyon et Genève en avril 1655. Un poème du *Memoriael* relate l'agression de Van der Vinne et Boelens par quatre cavaliers près de la ville de Cerdon, mais dans ses *Dagelijckse aentekeningen* cette agression ne concerne que Boelens²⁴³. Par ailleurs, l'analyse de récits de voyage contemporains montre qu'ils comportent souvent des informations touristiques et historiques dont les voyageurs ne disposaient pas pendant leur voyage et qui sont manifestement issues de guides : on trouve même des descriptions de lieux que les voyageurs n'ont pas visités.

Qu'en est-il des cartes routières ? Les voyageurs se déplaçant uniquement par messagers n'avaient pas à se soucier des routes, mais les piétons devaient trouver leur chemin par eux-mêmes. La *Carte géographique des postes qui traversent la France* établi par le cartographe Nicolas Sanson et gravé et imprimé à Paris en 1632 par Melchior Tavernier est considérée comme la première carte routière de France et elle servit longtemps de modèle. Cette carte illustre avant tout les relations à grande distance. Elle ne montre que les routes principales équipées de relais de poste et les routes secondaires n'y figurent pas. Les cartes ne sont pas d'une grande utilité pour les voyageurs, qui pouvaient en revanche avoir recours à *La Guide des Chemins de France* de Charles Estienne (Paris 1552), le premier guide imprimé en langue vulgaire entièrement dédié à la France. Avec ses vingt-huit éditions en seize ans, témoignant de la forte demande du public, cet ouvrage connut un grand succès. L'auteur y propose des itinéraires reliant différents lieux, parfois en donnant plusieurs possibilités, laissant au voyageur le choix entre par exemple le chemin le plus connu et le chemin le plus court ou confortable. Mais le lecteur y trouve aussi des renseignements sur les monuments, les curiosités, les solutions d'hébergement et les particularités régionales.

Pour utiliser ce guide, ainsi que les autres ouvrages du genre rédigés en français, une certaine maîtrise de la langue est nécessaire. Que sait-on des capacités linguistiques des voyageurs ? Il faut distinguer les rares polyglottes du commun des artistes qui ne maîtrisaient pas obligatoirement les langues étrangères. À côté d'un Rubens qui maîtrise non seulement le français mais aussi l'italien, on trouve de nombreux exemples d'artistes qui n'ont pas pris la peine d'apprendre les langues des pays où ils séjournent (voir aussi chapitre 9, § 5 : *La langue*). Il est d'ailleurs étonnant d'apprendre

par Van Mander que le peintre de cour Bartholomeus Spranger ne parlait ni italien, ni français. Selon Nicolas Vleughels (qui exagérait peut-être un peu) son père Philippe ne parlait pas un mot de français en arrivant dans la capitale.

Il faut croire que la maîtrise des langues étrangères n'est pas indispensable. En revanche, elle rend le voyage plus confortable. Nous avons cité plus haut l'exemple de Van der Vinne, Boelen et Bega qui avaient eu recours à des paysans pour les guider dans la partie francophone de la Suisse. Un peu plus tard, lorsque Cornelis Bega décide de rentrer aux Pays-Bas (en juin 1654), il donne comme motif le fait qu'il n'entendait rien d'autre que la langue française²⁴⁴. On comprend le bonheur des voyageurs quand l'occasion se présente pour eux de parler leur langue maternelle.

Pour parer à cette incompétence et assister le voyageur sur le plan linguistique, certains guides proposent des phrases types dans des langues étrangères pour toutes sortes de circonstances.

Mais à côté de tous ces ouvrages, rien ne vaut les conseils paternels. Le père de Vincent van der Vinne avait tenu à accompagner son fils jusqu'à Amsterdam pour lui prodiguer ses derniers conseils en le mettant en garde contre les dangers de la promiscuité et de l'ivresse²⁴⁵. Il aurait pu y ajouter cette remarque de Justus Lipsius concernant le peuple français : « Vous allez en France ? Vous verrez la légèreté et la vanité qui ne prévalent peut-être pas dans toute la France, mais dans sa plus grande partie »²⁴⁶.

6. Modes d'hébergement

Afin de cartographier la population d'artistes néerlandais à Paris, nous avons procédé à une analyse de l'ensemble des sources susceptibles de fournir des informations relatives à leurs lieux de séjour. Cette analyse a également permis de recueillir un nombre important de renseignements relatifs aux modes d'hébergement et à l'habitat des artistes. S'agissant de questions proches et différentes à la fois, nous avons choisi de traiter ces deux aspects dans des parties distinctes : nous commencerons dans ce premier chapitre par donner quelques indications relatives aux différents modes d'hébergement, alors que le chapitre 10 sera entièrement consacré à l'implantation et la localisation des artistes à Paris et aux alentours.

Pour une période aussi éloignée que celle que nous étudions, les sources relatives à l'habitat sont très lacunaires. En prenant en considération une multitude de sources, nous avons néanmoins pu documenter, de façon plus ou moins détaillée selon les cas, les modes d'hébergement et la répartition géographique d'un peu plus de la moitié de nos artistes. L'autre moitié concerne surtout les artistes les moins documentés ou ceux dont le séjour à Paris n'est pas attesté avec certitude. Parfois, on a des indications mais pas de certitude. On peut penser que lors de ses séjours à Paris, Anthoni Goeteeris était logé à Saint-Germain-des-Prés par des proches des familles Van El (« Elle ») et Cassiopijn, mais les sources ne permettent pas de l'attester. Et si l'on sait par Van Mander que le jeune Abraham Bloemaert était logé chez ses maîtres pendant son séjour à Paris au milieu des années 1580, nous ne savons pas exactement où il était domicilié, les peintres Jean Bassot et maître « Herry » n'ayant pas pu être identifiés.

Pour les artistes dont l'habitat a pu être documenté, nous disposons le plus souvent d'une ou de plusieurs adresses datées, dont l'analyse fait l'objet du chapitre 10. Malheureusement, les indications sur les différents modes de logement sont peu nombreuses. Mises à part quelques informations issues de sources diverses (biographiques ou autres), notre documentation est essentiellement issue des minutes notariales qui ont livré plusieurs dizaines d'actes, essentiellement des baux à loyer et des inventaires après décès²⁴⁷. En revanche, lorsque les sources sont présentes, elles peuvent s'avérer très précieuses. Bien que les sources ne se prêtent pas à une analyse statistique sérieuse, elles montrent la diversité et la complexité des différents modes d'hébergement que sont : 1) la pension ; 2) le logement de fonction ; 3) la location et 4) la propriété.

§ 1. La pension

Le mode d'hébergement le plus simple et le plus courant chez les artistes néerlandais (comme chez les autres voyageurs) était la pension.

L'auberge

La solution du séjour à l'auberge semble la plus appropriée pour les séjours courts ainsi que pour les premiers jours dans la ville, le temps de chercher une autre solution, plus durable et/ou moins chère. La documentation relative aux auberges parisiennes fait défaut pour la période qui nous intéresse ; on dispose cependant de quelques indications relatives à la fréquentation des auberges par nos

artistes. Une obligation signée par Peeter van der Meer montre que ce peintre delftois avait logé chez l'hôtelier Pierre Ycart près de la porte de Nesle, puisqu'il lui devait 27 livres tournois²⁴⁸. Il est intéressant de remarquer que cette somme lui était due non seulement pour la nourriture et le « loyer de chambre », mais aussi pour des habits que l'hôtelier lui avait fournis. Autre détail intéressant : en plus de rembourser son hôte, le peintre promit de lui fournir deux toiles : un *Christ* et un *Saint Jean en apôtre*. Cette pratique sans doute courante, est à rapprocher de l'exemple de Willem Schellinks qui s'acquitta des frais de son voyage en décorant la cabine du capitaine (voir *surpra*). On note qu'en arrivant dans la capitale, ce même Schellinks s'installa d'abord dans une auberge avec son compagnon de voyage Lambert Doomer.

Chez l'habitant : le garni et les proches

En dehors des auberges, les artistes pouvaient aussi se faire loger par des particuliers. Selon une obligation signée par le peintre hollandais Dirck Waerden, celui-ci était logé en 1629 dans la rue des Petits-Champs par un marchand de passepoil nommé Martin Linss à qui il devait près de 340 livres pour « dépenses de bouche, gîte et argent prêté »²⁴⁹. Au moment de sa mort Frédéric Scalberge (hors corpus) occupait deux chambres en la maison du marchand Jean Le Clerc située rue de Bretagne²⁵⁰. Ces deux pièces faisaient l'objet d'une location comme le montrent les quittances de loyer mentionnées par son inventaire après décès dont la dernière datait du 1^{er} janvier 1644 et portait la somme de 60 livres.

Certains voyageurs eurent la possibilité de se faire loger chez une connaissance ou un parent. En plus d'être plus économique, cette solution présentait également l'avantage de mettre les nouveaux venus à l'abri des escroqueries. À son retour forcé d'Italie, où il avait été inquiété par l'Inquisition, Bertram de Fouchier se rendit à Paris. Il semblerait qu'il y avait trouvé refuge chez son cousin René. Cela expliquerait son désir de lui léguer une partie de ses biens tel qu'il est exprimé dans son testament daté de 1643, faisant allusion à « beaucoup de signes et marques d'amitié et courtoisie » que le testataire avait reçus de la part de son cousin. Laurens Franck avait également fait preuve d'hospitalité envers un parent lors de son passage à Paris, puisqu'en 1659, il y accueillit son cousin Abraham Genoels. Et après avoir passé une première nuit dans une auberge, Lambert Doomer alla trouver un ami ébéniste qui l'hébergea avec son ami Schellinks à son domicile au faubourg Saint-Antoine.

Pour s'assurer de trouver l'accueil escompté les voyageurs étaient sans doute précédés par une lettre annonçant leur arrivée à l'hôte (voir chapitre 9, § 4). Comme les deux partis ne se connaissaient pas forcément personnellement, les voyageurs prenaient soin de se munir de lettres de recommandation qu'ils pouvaient présenter à leur hôte à leur arriver. On peut penser que Doomer présenta de telles lettres à l'ébéniste (qui était peut-être une connaissance de son père, fabricant de cadres). Cette pratique est aussi illustrée par la lettre de Nicolas Vleughels relatant l'arrivée à Paris des jeunes Philippe Vleughels et Artus Wolfaert, porteurs de lettres à l'attention de Peter van Mol qui, en tant qu'ancien élève du père de Wolfaert, était susceptible de les accueillir²⁵¹. Comme on sait, Van Mol n'étant pas en mesure de loger les deux jeunes hommes, il les confia à Gerar Locremans qui les mena à *La Chasse* dans la rue du Sépulcre, décrite comme « une espèce de refuge de peintres de son pays » où ils firent la rencontre de plusieurs peintres néerlandais, dont Willem Kalf, qui les prit sous son aile et les emmena chez Jean Michel Picart, lequel les logea

pendant plusieurs années dans sa maison de la place Dauphine, où il les employa en tant que copistes. Il est probable que la production des jeunes hommes servit, au moins partiellement, à dédommager leur hôte.

On trouve une situation similaire chez d'autres jeunes artistes. Dans la plupart des cas où ceux-ci étaient accueillis par des parents ou des amis artistes, il devait s'agir d'une forme d'apprentissage ou de compagnonnage (voir chapitre 13). C'est ainsi que Hieronymus Francken reçut dans son atelier Cornelis Floris (en 1568) ainsi que le jeune Abraham Bloemaert (1583 à 1585/86), que Jan de Hoey aurait reçu Hendrik Cornelisz. Vroom dans son atelier parisien et qu'Adriaen Frans Boudewyns fut accueilli par Adam Frans van der Meulen, qui l'employa dans son atelier de la manufacture des Gobelins dès 1666.

Plusieurs peintres finirent leurs jours dans le logement de quelqu'un d'autre : en 1623 le peintre Charles Helle (ou Elle) décéda à Saint-Germain dans le petit appartement qu'il partageait avec son associé, composé d'une chambre et d'une antichambre dans la maison d'un cordonnier. Pieter de Martyn, qui disposait pourtant d'un logement confortable au Louvre (voir ci-après) passa ses derniers jours ailleurs, comme le montre son inventaire après décès qui mentionne une dette de 40 livres dues « à l'hôte du logis où ledit défunt Desmartin est décédé » (1639). Quant à Jacques Fouquier, il expira dans un état de grande pauvreté au domicile d'un peintre nommé Sylvain au faubourg Saint-Jacques en 1656²⁵². Philippe Vleughels, enfin, mourut « chez Monsieur Carnot » qui vivait dans la rue de Bourbon, comme l'attestent les registres de Saint-Sulpice²⁵³.

§ 2. Le logement de fonction

Chez un maître

La forme d'accueil que nous venons de décrire recoupe un autre mode d'hébergement : l'hébergement par un maître. Dans certains cas il était question de maîtres compatriotes, souvent amis ou parents, comme dans les cas précédents. Dans certains cas ces situations ont fait l'objet d'un contrat en bonne et due forme, précisant les conditions de l'accueil, comme pour Petter Gauns (« Pierre Gunnes »). En 1668 ce jeune Anversois de dix-sept ans se mit au service du peintre Charles de Somme, qui s'engage non seulement à le loger chez lui dans la rue Jean-Saint-Denis, mais aussi à le nourrir et même « l'entretenir de tous ses habits, linge, blanchissage, chaussures » et tout ce « dont il aura besoin ». Le service se fera sans débours, ce qui peut indiquer l'existence d'un lien d'amitié ou de parenté entre De Somme et le père de Gauns (hôtelier à Anvers), ou bien témoigner des talents du jeune alloué, capable de rétribuer son séjour chez le maître par la qualité de sa production. Parmi les autres exemples d'artistes ayant séjourné chez un maître parisien on peut encore citer Frans van den Driessche, mis en service par son père, un marchand, chez le peintre verrier Claude Porcher lors de son séjour à Paris en 1602. Ce mode d'hébergement est souvent en relation avec le statut professionnel de l'artiste, qui ne peut exercer de façon autonome s'il ne fait pas partie de la communauté des peintres et sculpteurs (voir chapitre 11). Contraint d'exercer sous l'autorité d'un maître, il vit chez celui-ci le temps de la collaboration ou du service. C'est ainsi qu'en 1612 le peintre anversois Bartholomeus Caracois s'installe pour un an dans la rue de Seine, chez le maître fondeur en cuivre Abraham Du Pré, qui l'engage pour exécuter des ouvrages de peinture en lui fournissant outre les outils, la peinture et les pinceaux, la nourriture, le logement et 100 sols par

mois²⁵⁴. Dans certains cas il s'agit d'un hébergement temporaire, notamment lorsque l'hébergement est motivé par la distance entre le domicile de l'artiste et le lieu de travail.

Chez un client

L'exemple de Caracois s'approche d'une autre forme d'hébergement qui est l'hébergement par les clients. Les prélats, officiers, ministres et autres Grands constituent une catégorie particulière de clients avec à leur tête le roi et la reine-mère (voir aussi le chapitre 15).

Parmi les clients ayant logé des artistes on trouve des officiers de la Cour ainsi que des prélats. Thomas Voltigem meurt chez Sébastien Zamet rue de la Cerisaie en 1611. Le peintre devait être logé par l'argentier, qui faisait partie des intimes du roi.

Pour citer deux autres exemples : dans les années 1570, Herman van der Mast avait trouvé abri chez l'archevêque de Bourges à Paris, puis chez un procureur général du roi nommé Monsieur de la Queste. Et en 1583, Jeronimus van Vissenaken était logé dans la maison abbatiale de Sainte-Geneviève, sans doute par l'abbé Joseph Foulon²⁵⁵.

Deux autres peintres furent employés et logés par la famille Brisard, conseillers au Parlement de Paris et seigneurs de Clignancourt par le mariage du conseiller Charles Brisard (mort en 1603), vicomte de Thiville (Perche), avec Marguerite, la fille du conseiller d'État Jacques Ligier. Marguerite était dame de Graville, d'Abbécourt, de Clignancourt et de Montmartre et, après sa mort, la seigneurie de Clignancourt échut à son fils Julien qui était abbé de Saint Prix et Saint Quentin en Vermandois²⁵⁶. Joseph Vissenaken s'était installé chez l'abbé Brisard en 1608. Il s'agit vraisemblablement de Julien Brisard, abbé commendataire de Saint-Prix²⁵⁷. Des actes notariés des années 1640 attestent que l'abbé Julien Brisard demeurait à Saint-Germain-des-Prés, près de la paroisse Saint-Sulpice et que, dans sa seigneurie de Clignancourt se trouvait enclavés deux fiefs lui appartenant²⁵⁸.

En 1653 Philippe Vleughels était, lui aussi, installé chez un abbé de Saint-Prix nommé Brisard, dans la rue du Vieux-Colombier²⁵⁹. Il doit s'agir de Charles Brisard (différent du premier), conseiller au Parlement de Paris de 1623 à 1654 et qui serait le frère de Julien²⁶⁰. L'amitié entre Brisard et son protégé est illustrée par le parrainage de l'abbé qui tint le fils du peintre sur les fonts baptismaux en 1660²⁶¹. Elle est aussi décrite par le fils du peintre qui nous apprend que Brisard habitait devant la *Miséricorde*, où son père avait « beaucoup travaillé ». Après une première période de huit mois passés chez Brisard son père était tombé malade. Après sa guérison, il rencontra Brisard sur les marches de Saint-Sulpice. Ayant pitié de lui, Brisard, « qui avait pris de l'affection pour lui lorsqu'il avait demeuré à sa maison, le questionna sur son état, et voyant qu'il gagnait peu, lui offrit sa table et sa maison, ce qu'il acceptât avec bien de la reconnaissance ».

Pour des raisons pratiques évidentes en rapport avec l'importance et la durée des chantiers, les artistes pouvaient être amenés à loger sur place le temps d'exécuter une commande. Cette pratique est parfois illustrée par des documents, comme dans le cas de Philippe van Buyster. En 1656 le sculpteur s'installe temporairement avec le menuisier Jean Langlacé dans la rue de Béthisy chez Pierre Barrange (le représentant du commanditaire), pour y exécuter des ouvrages pour le tombeau familial de François de l'Aubespine à Bourges²⁶². Cinq ans plus tard, il s'installe temporairement

dans la rue de la Savonnerie avec deux fondeurs chez l'un d'entre eux, pour les besoins du chantier de l'église du Val-de-Grâce pour laquelle les hommes doivent exécuter des ouvrages de bronze²⁶³.

§ 3. Un cas particulier : les artistes logés par le roi (et la reine-mère)

Alors qu'il exécutait les travaux mentionnés ici, Philippe van Buyster disposait d'un logement au palais des Tuileries, qui lui avait été fourni par le roi et la reine-mère. La pratique consistant à héberger des artistes dans les palais royaux est attestée dès le règne de François I^{er} mais devait déjà exister du temps de son prédécesseur, Louis XII (voir aussi le chapitre 15). C'est Henri IV qui officialisa le logement des artistes dans son palais du Louvre par des lettres patentes en 1608²⁶⁴. Comme nous venons de le voir, ce mode de logement ne concerne pas seulement le Louvre. Les palais des Tuileries, de Fontainebleau et du Luxembourg accueillèrent également des artistes, tout comme la manufacture de tapisserie au faubourg Saint-Marcel (voir chapitre 10).

Sources

Outre ces lettres patentes et actes similaires, la documentation relative aux logements d'artistes dans les palais royaux est essentiellement composée des brevets conservés dans les documents de la Maison du Roi. On peut y ajouter des vers écrits par l'abbé de Marolles, ainsi que les ouvrages d'anciens historiens de Paris tels que Germain Brice et Piganol de la Force. Toutes ces sources ont été analysées par Jules Guiffrey qui a publié les résultats de ses travaux en 1873²⁶⁵. Malheureusement, les quelque 200 documents étudiés concernent majoritairement le XVIII^e siècle, beaucoup mieux documenté que le siècle précédent. Pour compléter cette documentation lacunaire, nous avons aussi pris en compte les données recueillies dans d'autres fonds documentaires, notamment les registres paroissiaux et les actes notariés.

Fontainebleau

Nous savons que plusieurs peintres de notre corpus séjournèrent au palais de Fontainebleau au XVI^e siècle. Sous le règne de Charles IX, on y trouva déjà plusieurs peintres venus étudier les collections royales. Selon Van Mander, en 1566 Cornelis Ketel était en compagnie de Hieronymus Francken, Aper Fransz. van der Hoeven, Hans de Mayer, et Denijs van Utrecht à Fontainebleau. Il semblerait que les jeunes furent logés au château, mais c'était apparemment de façon officieuse puisque, lorsque le roi revint y installer sa cour, ils furent contraints de quitter les lieux. Vers la fin du siècle, Henri IV hébergea plusieurs autres peintres néerlandais dans son palais bellifontain. Si l'on sait que certains d'entre eux disposèrent d'un logement fourni par le roi, on peut supposer que d'autres peintres nordiques actifs pour le roi bénéficièrent d'un arrangement similaire. Ambrosius Bosschaert était installé dans le Pavillon des Armes, où il collaborait avec son beau-père Jan de Hoey, qui eut la charge de garde des tableaux du roi au château de Fontainebleau à partir de 1598. De Hoey et Bosschaert semblent avoir été assistés par d'autres peintres néerlandais dont Claude de Hoey (frère de Jan, pas compris dans le corpus) et Coenraet van Schilperoort. On peut supposer que Josse de Voltigem, recensé à Fontainebleau dès 1593, bénéficiait, lui aussi, d'un logement au palais.

Le Louvre

Les sources ont fourni les noms de plusieurs peintres et sculpteurs néerlandais logeant au palais du Louvre au XVII^e siècle.

Seul artiste de notre corpus mentionné par les lettres patentes d'Henri IV de 1608, le peintre Pieter de Martyn était installé dans les galeries du Louvre (de 1608 jusqu'à sa mort en 1639), tout comme son beau-frère, le marchand peintre Abraham de Wolf dont la présence y est attestée en 1638-39. Pieter de Martyn figure d'ailleurs (sous le nom de « Pierre Desmartins ») sur les lettres patentes signées au préalable par Henri IV (en 1608, voir *supra*).

En 1661, le jeune Ambrosius Brueghel mourut au Louvre. Il était alors hébergé par son oncle maternel, le graveur Jean Valdor ou Waldor (déjà cité). Celui-ci avait obtenu un brevet de logement au Louvre en 1645 comme « historiographe du roi ». L'appartement, qui avait auparavant été occupé par un certain Prosper Nalion se trouvait « en dessous du bout de la petite galerie des peintres, du côté du levant »²⁶⁶.

Passons aux sculpteurs. Deux actes montrent que Philippe van Buyster, qui était logé aux Tuileries, séjourna aussi quelque temps aux galeries du Louvre en 1636 et 1650. Selon un acte notarié, Gerard van Opstal, qui travailla à de nombreuses reprises aux chantiers des palais royaux, demeurait aux galeries du Louvre en 1658. Quant à Martin van den Bogaert, son acte d'inhumation nous apprend qu'il était décédé « en son appartement dans la cour du vieil Louvre ». Son neveu Jacobus, qui semble être arrivé dans la capitale peu de temps après la mort de son oncle, vécut également au Louvre, à partir de 1697 au moins. Dans les premières années du XVII^e siècle, Sébastien Slodtz obtint à son tour un logement au Louvre, où il mourut en 1726.

Tous étaient logés aux galeries du Louvre, sauf les sculpteurs Martin et Jacob van den Bogaert et Sébastien Slodtz qui habitaient dans le « Vieux Louvre », c'est à dire dans les parties situées autour de la Cour carrée. Le logement des sculpteurs dans la partie ancienne du palais était sans doute lié à la nature de leur art et de leurs matériaux.

Après la mort de l'artiste, les héritiers pouvaient continuer à occuper les appartements. À titre d'exemple, Madeleine Desmartin, fille de Pieter de Martyn, habite encore aux galeries du Louvre en 1650 alors que son père était décédé en 1639.

Les Tuileries

Le seul artiste dont un logement au palais des Tuileries soit attesté est donc le sculpteur Philippe van Buyster (voir *supra*). En 1632 il obtient un brevet du roi, lui attribuant en plus de la charge de sculpteur et peintre ordinaire 600 livres de gages annuels, ainsi qu'un logement dans le palais des Tuileries qui se trouve « proche l'entrée du dôme et escalier dudit palais », à côté du logement du sieur Belleville. En 1648 il agrandit son logement en louant la moitié de la maison du parquetier Pierre Chernier.

Le Luxembourg

Vers 1628, Philippe de Champaigne succéda à Duchêne (dont il avait épousé la fille en 1628) comme peintre ordinaire de la reine mère et responsable du chantier du palais du Luxembourg. Il prit alors

ses quartiers dans le logement de son défunt beau-père situé au palais du Luxembourg, logement qui était alors occupé par la famille du défunt artiste. Son frère Henri de Champagne y était installé aussi en 1633. Ce n'est qu'après la mort de Louis XIII en 1643 que le peintre quitta son appartement au Luxembourg pour s'installer sur l'île Saint-Louis, puis au faubourg Saint-Marcel (en 1647).

Les Gobelins

Parmi les autres artistes dont le logement fut assuré par la Cour, il faut citer plusieurs artistes logés à la Manufacture royale de tapisseries installée dans l'hôtel des Gobelins (acheté par Colbert en 1662). Attiré par Colbert pour servir sous Le Brun, Adam Frans van der Meulen reçut, en plus de gages importants, un logement aux Gobelins en 1663. En 1666 il y fut rejoint par son jeune apprenti Adriaen Frans Boudewyns. Plus tard, Van der Meulen fit appel à Dominicus Nollet, qui était installé aux Gobelins au plus tard en 1681. Pieter Boel, enfin, était actif à la manufacture depuis 1669 au moins. Il y mourut en 1674. L'acte d'enterrement précise que son corps fut pris « dans la cour des Gobelins », ce qui porte à croire qu'il était lui aussi logé dans la manufacture.

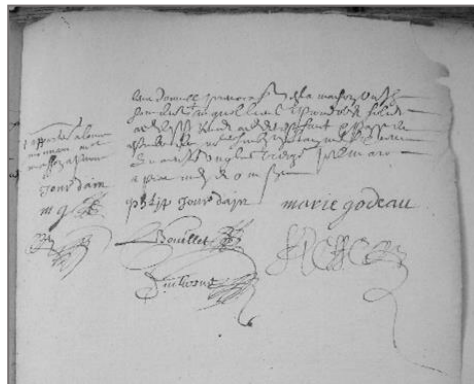
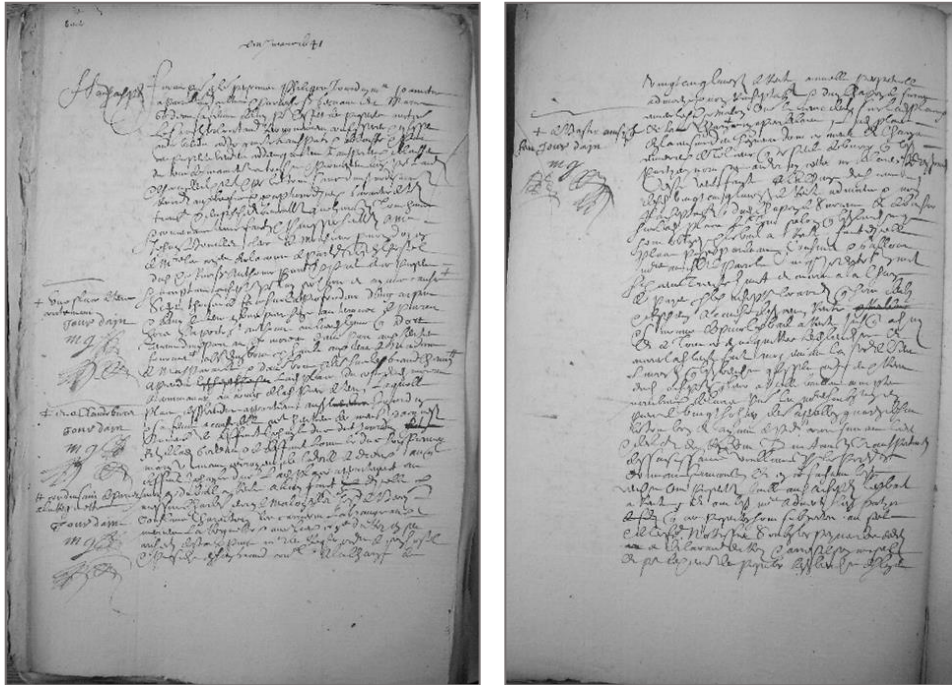
Versailles

Bien qu'il soit absent de notre documentation, on doit aussi mentionner le château de Versailles où, vers la fin du XVII^e siècle, un grand nombre d'artistes étaient logés pour les besoins des chantiers de Louis XIV. Jacob van de Bogaert mourut d'ailleurs non loin de là, au Grand Montreuil. Pour finir, on peut citer, parmi les autres membres de la Cour ayant hébergé des artistes, le duc Philippe de Vendôme, qui aurait logé le peintre Jan van Beecq, selon Mariette qui affirme « Je l'ai connu ; il logeait pour lors à l'hôtel de M. de Vendôme, grand Prieur de France, auquel il était attaché ». Fétis affirme par ailleurs que le duc avait installé un autre de ses peintres, Abraham Genoels, dans un atelier situé au Temple.

§ 4. La location

Si dans les modes d'hébergement que nous venons de mentionner l'artiste était dépendant d'une tierce personne, celui-ci avait bien évidemment aussi la possibilité de se loger par lui-même, soit acquérant un bien immobilier (*cf.* plus bas), soit en ayant recours à la location. La location était le mode de logement le plus répandu chez les Parisiens. Une étude menée par l'équipe d'Annik Pardailhé basée sur quelque 3 000 inventaires après décès parisiens des XVII^e et XVIII^e siècles, montre que 77 % des défunts étaient locataires et que la location concernait toutes les catégories socioprofessionnelles²⁶⁷. La location implique un accord avec un propriétaire ou bailleur. Alors que certains accords se faisaient verbalement, le louage était généralement matérialisé par la signature d'un bail à loyer (figure 14). La signature du contrat pouvait se faire devant notaire, ou bien sous seing privé. De ce fait, les minutes notariales des baux passés devant notaire conservés au Minutier central constituent la principale source pour les locations parisiennes.

Figure 14 : Bail à Philip Jordaens et sa femme Marie Godeau



An, MC, LXII, 147 (13 mars 1641). Photos de l'auteur.

Sources

Pour nos artistes, ce mode d'hébergement indépendant qu'est la location est documenté pour une vingtaine d'individus, par des actes du Minutier central : des baux à loyer ainsi que quelques autres actes relatifs à des baux (transport de bail et autres) où les artistes figurent en tant que preneurs de bail, c'est-à-dire locataires. Ils concernent le sculpteur Jean Faydherbe et les peintres Pieter de Martyn, Jacob Ketel, Jean Pitten, Hieronymus Francken, Julian de la Coutre, Hans Govaerts,

Theodore Artson, Rodolfus Schoor, Ferdinandus van El, Cornelis van den Bemde, Jan Kaers, Artus Heijm, Niclaes Adriaenssen, Pieter van Mol, Francisco Pamfi, Matthys van Plattenberg, Jean Michel Picart et Cornelis van Coudenberg. Tous les actes relatifs aux locations de ces individus datent de la première moitié du XVII^e siècle. Cela s'explique en grande partie par les importants travaux de dépouillement dont les minutes de cette période ont fait l'objet (voir chapitre 3, § 2). Ces actes comportent plusieurs types de renseignements, les principaux étant les noms et adresses du ou des bailleur(s) et preneur(s) de bail, l'objet du contrat (maison, corps de logis...) et sa localisation, la durée du bail, le montant du loyer et les conditions particulières relatives à la location²⁶⁸.

La durée du bail

La durée des baux que nous avons analysés vont de deux à six ans, avec une seule exception : Hans Govaerts louait en janvier 1611 plusieurs pièces vers la porte Saint-Germain-des-Prés pour seulement un mois, ce qui rapproche cette location du logement chez l'habitant ou dans les auberges. Il s'agit sans doute d'une location pour des fins professionnelles uniquement.

Par la signature du bail, le preneur de bail s'engageait à respecter la durée du contrat. La signature d'un bail de plusieurs années témoigne donc de l'intention du preneur de bail de se fixer dans la ville pour plusieurs années.

Si le preneur de bail souhaitait se désengager du contrat de location il avait la possibilité de se désister ou bien de transporter son bail à quelqu'un d'autre par un transport de bail²⁶⁹. En mars 1615, Corneille van den Bemde se désista de la fin de son bail de la maison du *Faisan*. Il s'engagea à libérer les lieux à la Saint-Jean-Baptiste et à payer le restant du loyer à son bailleur. Pour éviter de payer pour rien, le preneur de bail pouvait aussi céder son bail à un autre, même sans le consentement du bailleur. Mais dans le cas du désistement comme celui du transport de bail, il restait garant du paiement du loyer pour la durée totale du bail²⁷⁰. En 1646 Cornelis van Coudenberg racheta le bail d'une maison rue des Arcis dont le preneur de bail est le chapelier Guillaume Fauconnet. En juin 1648, Francisco Pamfi et le marchand François Gouar, transportent le bail de leur maison de la rue Cour-au-Maure à l'écuyer Antoine de Rivière. L'acte précise que le transport est consenti par le bailleur César de Chastellux, ce qui désengageait les deux hommes du paiement du restant du loyer. Le cas de Hieronymus Francken est un peu particulier, puisque la maison dont il rachète le bail à Laurent Stomato en 1602 était celle de son beau-père Dominique Miraille. Cette maison de la rue du Petit-Lion avait été saisie sur les héritiers de Miraille et faisait l'objet d'un bail juridique dont Stomato était le bénéficiaire²⁷¹. Quant à Cornelis van Coudenberg et Niclaes Adriaenssen, ils louèrent leurs logements respectifs en rachetant les baux aux preneurs de bail originels.

La sous-location

Le preneur de bail n'était pas obligé de jouir lui-même de l'objet loué, qu'il pouvait louer à un autre, même sans le consentement du bailleur, ici encore. Le plus souvent, le preneur de bail louait une partie de la maison, réservant les autres pièces de la maison pour son usage personnel. C'est ce que fit Julien de la Coutre. En mars 1608, il signe un bail ans avec Catherine Leconte pour la maison *Les Trois Pigeons* grand rue Mouffetard. En octobre de la même année, il officialise la sous-location des « dépendances » de la maison à François Seguin, marchand vendeur de noir à noircir, qui est déjà installé chez lui. Dans le transport de bail il est convenu que le marchand aura à sa disposition une

cave, une salle, l'étable, la cour avec le puits et deux chambres avec des greniers. Le reste de la maison, c'est-à-dire une chambre (« la première chambre »), le jardin et un petit corps d'hôtel, seront occupés par La Coutre, qui garde aussi l'usage du puits. La cohabitation ne devait pas très bien se passer puisque cet acte est suivi par un acte du même jour faisant allusion à « certaines paroles injurieuses, atroces et scandaleuses [...] professées par [...] La Coutre » la veille, suite à quoi Seguin était allé se plaindre aux administrations du baillage²⁷².

Cet exemple montre qu'il y faut distinguer plusieurs sortes de locataires : les locataires directs, qui versent le loyer directement au propriétaire, ceux qui sous-louent ensuite une partie de l'objet, louée à un tiers, mais aussi les sous-locataires eux-mêmes. Faute de précisions, il est souvent difficile de déterminer à quelle catégorie appartient le preneur de bail. La pratique de la sous-location était surtout pratiquée par les marchands et les maîtres de métier, ce qui s'explique par la nature de leur métier, puisque la location de la boutique du rez-de-chaussée était comprise dans le bail et la sous-location des parties supérieures permettait de prendre en charge une partie du prix du loyer²⁷³. Pour La Coutre cet amortissement était significatif, puisque sur les 80 livres payées à la bailleresse, son sous-locataire lui en remboursait 53.

Comme La Coutre, d'autres artistes partageaient leur logement avec leur bailleur ou un autre occupant. En 1615 le peintre Corneille van den Bemde louait dans la rue Saint-Antoine une sorte de duplex composé de deux chambres « l'une sur l'autre », dépendant de la maison de son bailleur. Parfois, on connaît les aménagements destinés à séparer les différents foyers. Dans le cas de Peter van Mol, qui partageait sa maison du quai Malaquais en 1637 avec le chargé d'affaires du propriétaire, les deux logis étaient séparés par une cloison, comme le spécifie le contrat de location. Dans ces logements partagés, les commodités de la maison étaient souvent mises en commun : dans la maison de la rue de Tournon occupée par Artus Heijm et sa bailleresse Hélène de Herman, les deux occupants partageaient la cour et le puits.

Prix et composition des locations

Si selon les artistes, les locations sont plus ou moins grandes, mais elles comprennent toutes au moins deux ou trois pièces. Seul le petit local loué en 1643 par Pierre van Wessel pour la faible somme de 24 livres était composé d'une pièce unique. Il correspond sans doute à un petit atelier. On a trouvé d'autres baux, concernant des logements composés de plusieurs pièces, comme celui de Corneilis van den Bemde dans la rue Saint-Antoine, composé de « deux chambres l'une sur l'autre ». Il ne s'agit pas par définition de logements de taille réduite, comme le montre l'exemple de Theodore Artson qui louait, en 1639, quatre chambres hautes, un grenier et une cave dans la rue de la Monnaie.

Quant aux loyers annuels observés, ils sont en moyenne de 300 livres environ²⁷⁴. Dans un exemple, le loyer augmentait avec le temps : c'est le cas d'Artus Heijm dont la maison de la rue de Tournon lui coûtait 300 livres les trois premières années et 350 livres les trois dernières. Cette augmentation semble correspondre à l'agrandissement de la maison par un magasin que le peintre était autorisé à construire dans le jardin. Parfois, les contrats comportent des clauses spéciales relatives à la location : le bail signé en 1642 par Jean Michel Picart pour la maison du conseiller du roi Charles Despinay spécifie, par exemple, qu'en plus de payer son loyer annuel de 300 livres, le locataire est chargé de l'entretien du jardin et des arbres fruitiers et du logement des soldats de la garde du roi.

Si les montants sont dans l'ensemble assez semblables aux loyers relevés dans les inventaires après décès parisiens par l'équipe de Pardailhé pour la période 1600-1689, on constate chez nos artistes un loyer légèrement inférieur pour la location de maisons entières, pour lesquelles tous les montants de loyer observés étaient supérieurs à 300 livres²⁷⁵. Ce montant correspond aux loyers des maisons de Niclaes Adriaenssen, Jan Kaers, Jean Michel Picart, Ferdinandus van El, Artus Heijm et Pieter van Mol (tous compris entre 300 et 350 livres), mais les loyers des maisons louées par Pitten, Artson, Faydherbe, Cornelis van den Bemde, Kaers (en 1623 et 1630), De Martyn, Matthys van Plattenberg et Schoor étaient largement inférieurs, s'échelonnant entre 180 et 240 livres. Quant aux maisons louées par Cornelis van Coudenberg dans la rue des Arcis en 1646 et celle louée par Francisco Pamfi dans la rue Cour-au-Maure en 1642, elles font figures d'exception, avec respectivement 500 livres et 600 livres de loyer annuel.

Si l'importance du loyer payé par Jean Michel Picart en 1649 (1 500 livres), s'explique par la nature de la location, qui concernait deux maisons attenantes, le très faible montant déboursé par Julien de La Coutre pour sa maison des *Trois Pigeons* (déjà citée) est surprenant. Les dimensions des maisons, les commodités qu'elles proposaient et leur état devaient être les principaux critères pour l'évaluation des loyers. On peut ici noter que les baux signés par Pieter de Martyn et Jacob Ketel en 1601 et 1602 spécifient que les maisons, situées pour la première à Saint-Germain-des-Prés, pour la seconde rue Aubry-le-Boucher, étaient « bâtie(s) de neuf ». En plus de ces aspects matériels, il faut sans doute aussi prendre en compte la situation des maisons dans la détermination de leur valeur locative. La localisation des objets immobiliers semble ici en effet d'importance majeure, puisque la maison des *Trois Pigeons*, bien qu'elle comportât une cour, un jardin et une cave, était située à l'extérieur de la ville, dans le faubourg peu prisé de Saint-Marcel alors que les maisons de Picart se trouvaient sur la prestigieuse place Dauphine²⁷⁶.

Pour ce qui est de la localisation, la place Dauphine comme le faubourg Saint-Marcel font figure d'exception dans notre échantillon, puisque la majorité des locations se situent sur la rive droite de la Seine (rues de la Monnaie, Saint-Honoré, des Petits-Champs, des Arcis, du Grenier Saint-Lazare, Jean-Painmollet, Aubry-le-Boucher, Cour-au-Maure, de Barbette, des Vieilles-Etuves et Saint-Antoine) et au faubourg Saint-Germain (quai Malaquais, vers la porte Saint-Germain-des-Prés, Porte Neuve, devant le marché Saint-Germain, Grand'rue ; rues Neuve-Saint-Lambert, de Seine, du Petit-Lion, de Tournon et du Vieux-Colombier).

Pour finir, quelques mots sur les signataires des baux. Si certains baux citent le métier, les fonctions ou les titres du bailleur (les bailleurs de Théodore Artson étaient apothicaire-épiciier et barbier du roi ; Jan Kaers louait sa maison à un universitaire de la faculté de médecine), dans la plupart des cas il s'agit d'individus anonymes. Quant aux preneurs de bail, ils figurent seuls (Ferdinandus van El, Niclaes Adriaenssen) ou avec leur épouse (Rodolfus Schoor et Catherine Maeinx, Théodore Artson et Elisabeth Rivallan, Jean Michel Picart et Marie Richard). En 1642, Francisco Pamfi signait un bail pour une maison rue Cour-au-Maure avec le marchand François Gouar, peut-être en vue d'y installer une boutique et/ou un atelier commun.

§ 5. La propriété immobilière

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la propriété immobilière ne concernait qu'une minorité de Parisiens²⁷⁷. Selon l'étude de Pardailhé, seuls 14 % des défunts étaient propriétaires de leur logement ; il s'agit

surtout de marchands bourgeois de Paris (30 %) et de maîtres de métier (30 %), dont faisaient partie les peintres (et une partie de leurs bailleurs). Cette particularité se retrouve dans notre étude. Les actes documentant la propriété immobilière, principalement constitués d'inventaires après décès, de baux et de transactions financières, concernent un nombre restreint d'artistes. Toutefois, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ils ne concernent pas uniquement ceux qu'on pourrait qualifier de « grands artistes » comme Adam Frans van der Meulen, qui avait acquis en 1670 une maison au faubourg Saint-Marcel proche de la manufacture où il était actif. Il concerne aussi des artistes peu documentés comme le peintre Jan van Woelput qui vendit en 1624 avec son beau-frère Claude Gaultier une maison ayant appartenu à sa belle-mère pour la somme de 450 livres. La propriété immobilière témoigne d'une aisance financière qui peut être considérable : en 1624 Ferdinandus van El avait acquis en 1624 une maison de la rue de Seine pour la somme de 10 800 livres²⁷⁸.

Sources de revenus

En plus de fournir un logement, les biens immobiliers pouvaient servir de placement et constituer des sources de revenus, parfois très importants²⁷⁹. Plusieurs artistes, principalement des sculpteurs, avaient des propriétés foncières destinées non pas à leur logement personnel (la plupart étaient logés par le roi), mais à être louées à des tiers. Jacob van den Bogaert, qui logeait au Vieux Louvre comme nous venons de le voir, possédait une maison à porte cochère dans la rue Saint-Dominique qu'il louait pour 1350 livres annuelles en 1705²⁸⁰. En 1715, il fit l'acquisition d'un terrain dans la rue de Meslay, sans doute pour y faire construire la grande maison que le sculpteur donna en location en 1720²⁸¹. Composée de deux corps de logis et entourée d'un terrain de 200 toises (environ 380 mètres) elle lui assurait 2600 livres annuelles de loyer. C'est sans doute dans cette maison que Bogaert vécut pendant quelque temps avant de la vendre en 1730 pour s'installer près de Versailles, au Grand-Meslay, où il mourut en 1737.

Pour Philippe van Buyster, la location constituait également une source de revenus très importante. En 1634 il avait acheté une maison à Abbeville²⁸². Une quinzaine d'années plus tard, il devient également propriétaire à Paris. En 1649 et 1650 il fait l'acquisition de deux maisons aux Porcherons, dans les faubourgs nord de la ville. Ces maisons étaient vraisemblablement destinées à son usage personnel ; il s'agit sans doute de la maison où il passa les derniers jours de sa vie et de la maison de la *Grande figure*, mentionnée par son inventaire. Comme l'artiste disposait d'un logement aux Tuileries qu'il fit agrandir à la même époque, on peut penser que la maison des Porcherons lui servait de maison de campagne.

Dans les années qui suivirent, Buyster entreprit un grand projet immobilier, achetant des terrains où il fit construire des maisons pour les louer à des particuliers. Ces propriétés immobilières étaient situées au nord de la capitale ainsi que dans le centre. En 1651, il fit l'acquisition de terrains dans la rue de Guénégaud, où il fit construire deux maisons identiques par l'architecte Antoine Le Paultre. En 1660, il acheta à l'architecte François Le Vau deux autres places à bâtir dans la rue du Hasard (l'actuelle rue Thérèse). La même année, il fit l'acquisition d'un grand terrain aux Porcherons (30 toises sur 6), sans doute pour agrandir sa propriété. Les différentes maisons devaient lui assurer des revenus considérables ; une seule de ces maisons, située dans la rue Guénégaud, lui rapportait en 1658 un loyer annuel de 1125 livres²⁸³. Logé au palais du Louvre, Sébastien Slodtz disposait

également de propriétés immobilières, provenant de la succession de Paul Goujon, grand-père de son épouse. Il s'agit de terres et d'une maison à Aubervilliers dont la vente permit de constituer une rente viagère.

Parmi les propriétaires et bailleurs on trouve aussi quelques peintres, à commencer par Hieronymus Francken. Installé à Saint-Germain-des-Prés, Francken avait de nombreuses propriétés immobilières dans le faubourg, dont la maison de son beau-père Miraille, qu'il vendit vers 1606²⁸⁴. Il avait notamment acquis dès septembre 1579 des terres à Saint-Germain-des-Prés qu'il revendit aux maîtres de la Tuilerie flamande²⁸⁵. D'autres documents, dont une sentence de 1587, mentionnant une maison avec jardin au faubourg dans la rue du Clos Bruneau ainsi qu'une autre maison dont il était propriétaire pour la moitié²⁸⁶. Il était également propriétaire d'une maison « manable » (d'habitation) au village de Trou avec des terres, qu'il donna en dot à sa fille Isabelle en 1600²⁸⁷.

En 1637, Michel Picart donna en location une maison de la rue Férou²⁸⁸. Quant à Jan Kaers, il louait une partie de la maison où il habitait dans la rue Jean-Painmollet : en 1625 il en louait une boutique, une sallette, une chambre et un bouge (une petite pièce où il n'y a de place que pour un lit) à un artiller du roi et en 1636, il avait comme locataire le maître chapelier Pierre Prudhomme²⁸⁹.

Parmi les peintres disposant de terres on peut citer Philipp Jordaens, qui vendit une place de terre vers la porte Saint-Antoine au lieu-dit *l'Eau qui dort* en 1641²⁹⁰. Josse de Voltigem, qui était vraisemblablement logé par le roi à Fontainebleau, possédait des terres devant les héronnières dont il avait la charge²⁹¹. Pieter de Martyn, enfin, possédait des terres qui lui avaient été données par le roi et qui seraient vendues par sa fille en 1650. On trouve également des mentions de propriétés immobilières situées en dehors de Paris. Nous avons déjà cité les propriétés de Hieronymus Francken. On peut y ajouter l'exemple de la famille De Hoey qui possédait jusqu'en 1622 une maison à Troyes, où ils avaient passé de longues années avant de venir à Paris. Dominicus Nollet, quant à lui, possédait des terres situées en Flandre.

§ 6. Conclusion

Pour finir il faut rappeler que pour un grand nombre d'individus de notre corpus le mode d'hébergement n'est pas documenté. S'il s'agit souvent d'artistes dont la présence de plusieurs années est attestée par des sources ; pour d'autres, le séjour est mal documenté. Cette absence de documentation pourrait s'expliquer par le fait que la plupart de ces artistes ne firent pas de séjour prolongé dans la capitale. Par ailleurs, l'hébergement dans les auberges, qui devait être de loin le mode le plus courant pour ces artistes de passage, est difficile à attester, la documentation sur les établissements spécialisés faisant défaut pour la période étudiée.

Quant aux autres, la pratique de la location et la propriété sont les témoins de leur sédentarisation. Les renseignements récoltés montrent que les artistes dont le logement et l'habitat sont documentés ne diffèrent pas fondamentalement des autres habitants de la capitale. Majoritairement locataires, leur situation s'apparente à celle des autres maîtres de métiers ainsi que de celle des marchands. Seul un petit nombre (les plus fortunés) a la chance de disposer de propriétés immobilières servant le plus souvent de placement. Certains d'entre eux bénéficient des

faveurs royales qui, en plus de leur procurer un logement, leur garantissent aussi des privilèges socioprofessionnels.

III. Portrait de groupe

7. La population d'artistes néerlandais à Paris (1550-1700)

Dans ses *Entretiens*, André Félibien évoquait déjà l'importante présence nordique à Paris, tout en évoquant l'engouement pour la peinture aux Pays-Bas. Dans son septième *entretien*, Félibien écrit :

« Dans ce temps-là [à l'époque de Frans Pourbus], il venait tous les jours à Paris des peintres étrangers et particulièrement des Flamands et des Hollandais. Plusieurs s'y sont établis, et ce sera d'eux que j'aurai l'occasion de vous parler dans la suite, car la peinture était fort en vogue dans les Pays-Bas²⁹². »

Un des principaux objectifs de notre étude était de connaître avec précision et de façon documentée l'importance de cette présence d'artistes néerlandais dans la capitale du milieu du XVI^e à la fin du XVII^e siècle.

§ 1. Pour un (nouveau) corpus d'artistes néerlandais présents à Paris

Par des recherches systématiques dans divers fonds documentaires néerlandais et français, nous avons établi un corpus recensant tous les peintres et sculpteurs originaires des Pays-Bas septentrionaux et méridionaux dont nous avons pu attester la présence à Paris entre 1550 et 1700. Le nombre d'individus qui composent ce groupe révèle l'ampleur de ce phénomène, puisqu'il contient les noms de 333 peintres, sculpteurs, dessinateurs et peintres-verriers.

La volonté de recenser ces artistes et de les documenter dans un dictionnaire a été largement justifiée par les résultats de notre étude puisque parmi ces individus se trouve un nombre important de nouvelles découvertes : des artistes n'ayant été recensés ni par le lexique de Thieme et Becker, ni par son successeur, l'*Allgemeines Künstlerlexikon*. Beaucoup d'entre eux étaient également absents des bases de données du RKD. Parmi les artistes que nos recherches ont permis de mettre à jour figurent en effet 87 individus qui ne sont documentés ni par les lexiques que nous venons de citer, ni par RKDArtist.

On peut citer, à titre d'exemple, le peintre Jaspar Vaniel, qui était actif à Paris entre 1635 et 1665. Le fichier Laborde comporte un nombre important de références à Vaniel. Par ailleurs, de nombreux documents du Minutier central, dont l'inventaire après décès de son épouse daté de 1665, ont permis de documenter de façon détaillée la vie privée et professionnelle du peintre²⁹³. Vaniel avait épousé Barbe Griart, qui lui donna dix enfants. Malheureusement, du fait de son illettrisme (il ne savait même pas signer son nom), on n'a aucune signature autographe. On sait qu'il avait des activités de dorure, mais aussi de marchand et de peintre²⁹⁴. Deux documents, datés respectivement de 1646 et de 1665 qualifient Vaniel de « marchand privilégié suivant la Cour ». On lui connaît aussi un élève : en 1646 Vaniel fit entrer dans son atelier Jean Esneau, âgé de dix-huit ans, pour lui enseigner la peinture²⁹⁵.

Pour ce qui est des peintres, l'aspect lacunaire du lexique édité par Saur avait déjà été relevé par Antoine Schnapper (voir *infra* : *Estimation et évolution de la population de peintres parisiens*) qui remarquait l'absence d'un nombre important d'artistes parisiens dans son *Répertoire de peintres*.

Par ailleurs, pour un grand nombre d'artistes déjà recensés et documentés auparavant, leur biographie a pu être complétée par de nouvelles informations, comme c'est notamment le cas de Jean van Beecq, dont nous avons pu compléter la documentation le concernant par la découverte de son contrat de mariage aux Archives nationales. Né vers 1638, Van Beecq avait quitté les Pays-Bas dans les années 1670, motivé peut-être par la crise engendrée par « l'Année du Désastre » (1672). Il se rendit d'abord en Angleterre, où sa présence est attestée par des documents d'archives datées de 1677 et 1678. A partir de 1680, on le retrouve à Paris. Au mois de juillet, il se présente à l'Académie royale pour y présenter ses peintures à l'assemblée. En avril 1681, Van Beecq fait son entrée dans l'Académie après avoir présenté son tableau *Mer avec divers vaisseaux*. Mais l'intérêt de Van Beecq pour les navires ne se limitait pas à leur représentation. La correspondance découverte par Jal dans les archives de la marine montrent que le peintre avait aussi des connaissances techniques en matière d'ingénierie marine, puisqu'il tenta de vendre à la marine royale un système de navigation pour les galères. Dans une lettre de Bégon à de Villermont daté de juillet 1693, on peut lire : « J'attendrai avec impatience le retour du voyage que vous devez faire pour savoir le succès de la nouvelle machine de M. Vanbeck ». Par ailleurs, le contrat de mariage du peintre que nous avons mis au jour aux Archives nationales comporte des renseignements biographiques précieux²⁹⁶. Dans l'acte daté du premier décembre 1694 figurent notamment les noms de ses parents. Selon le document où il est désigné comme « *Jean de Dona de Wanbeecq* », il était le « fils de défunts messire *Charles de Dona de Wanbeecq*, écuyer, seigneur de *Berchen* (?), et de dame *Marie Defazer*, son épouse, ses père et mère vivant demeurant à Amsterdam en Hollande ». En 1694 Van Beecq, qui était alors âgé de 56 ans, épousa donc une femme issue de la noblesse française, « demoiselle *Angélique de Vimeur*, majeure fille de défunts messires *René de Vimeur*, seigneur de *Rochambon* (?) et de dame *Gabriëlle de Fleury de Cucxy*, son épouse, ses père et mère ». Il faut noter que Van Beecq revendiquait une ascendance noble dans son contrat de mariage, où il arbore le titre d'écuyer. Or ce titre ne correspond à aucun titre nobiliaire spécifique en usage en France au XVII^e siècle. Il semblerait que le futur ressentit le besoin de s'attribuer un titre pour contracter une union avec une femme issue de la noblesse.

Ensuite, pour une partie des artistes on ignorait le séjour parisien, comme pour Pieter van Hoeck. On savait que ce peintre, natif d'Anvers, avait été actif à Bruxelles, mais ne connaissait pas son séjour à Paris, que nos recherches ont permis de documenter.

Pour d'autres on savait qu'ils avaient séjourné à Paris, mais ces séjours n'étaient pas encore documentés, comme c'est le cas pour le peintre Philip Jordaens. Jordaens est documenté dans sa ville natale de Delft jusqu'en 1611. On le retrouve une quinzaine d'années plus tard à Paris, où il est documenté jusqu'en 1651. En 1630 il s'y maria avec Jeanne Godeau. Cité d'abord comme compagnon par les registres de police de Saint-Germain-des-Prés (voir chapitre 14), il est actif comme maître peintre à Paris à partir de 1629 au moins. On lui connaît plusieurs élèves.

Bien que les artistes nordiques à Paris aient déjà fait l'objet de quelques recensements antérieurs, leur caractère incomplet rendait la constitution d'un véritable corpus indispensable.

Dans son *Répertoire de peintres*, produit dérivé de son dernier ouvrage *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, Antoine Schnapper recensait les noms de peintres rencontrés dans la documentation qu'il constitua pour son ouvrage, fondée principalement sur des archives (notamment des inventaires après décès et des partages de biens). L'auteur compléta ce corpus par des informations trouvées dans les listes d'académiciens, les publications sur les communautés de peintres de Paris et de Saint-Germain-des-Prés (par Wildenstein et Guiffrey) et par le dépouillement de la partie la moins connue du fichier Laborde, conservée à la Bibliothèque Doucet (voir chapitre 3). De ces recherches, Schnapper tira une liste n'ayant « nulle prétention à être systématique, encore moins exhaustive » ; pour nous, elle présente l'avantage de combler, en partie, les manques des principaux lexiques. Sur les 2 770 individus qui constituent ce *Répertoire*, nous retenons 137 peintres ; les 192 autres que nous avons recensés sont absents de la liste de Schnapper.

L'étude de Toliopoulou, pourtant consacrée plus particulièrement aux peintres originaires des Pays-Bas, présente également d'importantes lacunes. En comparant notre corpus avec les artistes cités dans son travail, on s'aperçoit que quelque 200 individus de notre corpus en sont absents²⁹⁷. Cet écart ne s'explique que partiellement par l'objet de son étude, qui ne couvre pas le XVI^e siècle et ne comprend pas les sculpteurs (justifiant l'absence de douze sculpteurs ainsi que vingt-six artistes actifs au XVI^e siècle)²⁹⁸.

Enfin, lorsqu'on compare nos résultats avec les artistes « flamands » recensés par Mickaël Szanto à Paris pour la première moitié du XVII^e siècle, force est de constater que son corpus est également très incomplet, puisqu'il est composé selon son auteur, de « plus de soixante-dix peintres » alors que pour la même période nous en avons compté 186²⁹⁹.

Pour finir, notons que, contrairement aux travaux que nous venons de citer, notre étude se concentre sur les artistes issus de la première génération (voir *Introduction*). Si l'on avait ajouté à notre corpus les peintres et les sculpteurs issus des seconde et troisième générations, l'écart avec les études citées aurait été encore plus important.

Si l'approche globale et le désir d'exhaustivité ont permis de mettre à jour de nouvelles données, ils ont aussi en partie déterminés le caractère du corpus constitué. Notre but n'était pas de documenter les auteurs d'œuvres d'art parvenues jusqu'à nous mais de recenser la totalité des artistes dont il subsiste encore des traces. Cette approche « historique » avec une prédominance de documents archivistiques parmi les sources employées a eu pour effet de laisser une large place aux artistes dits « mineurs » qui constituent la plus grande partie du groupe étudié. En effet, bien que notre corpus comporte quelques grands noms comme Philippe de Champaigne, Philippe Vleughels, Jacob van Loo ou encore Martin van den Bogaert, la majeure partie est composée d'artistes peu connus, voire complètement inconnus.

§ 2. Les métiers exercés par les artistes néerlandais à Paris

Les métiers que nous avons retenus sont ceux que les individus du corpus ont exercés à Paris ou ceux qu'ils sont susceptibles d'avoir exercés à Paris. Comme il a été indiqué plus haut, nous n'avons pas tenu compte des activités de gravure, d'orfèvrerie, d'enluminure et de dorure.

Une majorité de peintres

Lorsqu'on regarde les métiers exercés par nos artistes néerlandais à Paris, force est de constater que dans leur grande majorité ils étaient actifs en tant que peintres (figure 15). En effet, pour notre corpus, ECARTICO dénombre 303 peintres pour seulement trente sculpteurs (dont six étaient aussi peintres) et sept peintres verriers (dont quatre étaient aussi peintres).

Figure 15 : Table des métiers exercés par les artistes du corpus

| | Nombre | Pourcentage |
|-------------------------------|--------|-------------|
| Peintres | 293 | 88 % |
| Peintres et sculpteurs | 6 | 2 % |
| Peintres et peintres-verriers | 4 | 1 % |
| Sculpteurs | 24 | 7 % |
| Peintres verriers | 3 | 1 % |
| Autres | 3 | 1 % |
| Total | 333 | 100 % |

Sources : corpus Levert et ECARTICO.

Si l'on trouve aussi trois graveurs dans le corpus, c'est parce que leurs activités ne se limitaient pas à de simples reproductions. Aussi bien Nicolaes van Lynhoven que Jean Somer et Willem Akersloot étaient actifs comme dessinateurs. Ils étaient auteurs de compositions originales et indépendantes et bien qu'on n'en connaisse pas (encore) d'exemple, les trois hommes auraient aussi pu avoir des activités de peintre.

On doit noter que les données issues de notre prosopographie ne coïncident pas en tout point avec celles contenues dans la base ECARTICO, comme l'illustre ces exemples de Van Lynhoven, Somer et Akersloot. C'est dû au fait qu'ECARTICO ne prend en compte que les activités des artistes exercées de façon indépendante. Cela implique que les périodes d'apprentissage ne sont pas incluses. De ce fait, nous considérons que Frans van den Driessche était peintre verrier, puisqu'il est documenté à Paris en tant qu'apprenti chez un peintre verrier en 1602. Mais ECARTICO le considère comme peintre exclusivement. Par ailleurs, contrairement à ECARTICO, nous avons pris en compte uniquement les activités (supposées) à Paris, en laissant de côté les activités exercées ailleurs. C'est pour cette raison que nous avons catalogué le graveur et peintre-verrier Abraham van Diepenbeeck comme peintre-dessinateur. Bien qu'on le connaisse surtout comme peintre-verrier, ces activités parisiennes semblent cantonnées aux dessins qu'il exécuta pour le *Temple des Muses*. Quant à Jan Baptist van den Lantscroon, noté comme sculpteur et peintre dans ECARTICO, nous n'avons aucune indication qu'il eût eu des activités de peintre à Paris alors que ses activités de sculpteurs sont documentées. Nous l'avons donc considéré uniquement comme sculpteur.

Sculpteurs

ECARTICO compte trente sculpteurs néerlandais actif à Paris³⁰⁰. Ici encore, il y a une légère différence entre nos données et celles d'ECARTICO, puisque nous mettons en doute la qualité de sculpteur pour trois de ces noms. Jacob Coignet et Pierre Favel sont cités comme « peintres-sculpteurs », mais rien n'indique pour autant qu'ils aient eu des activités de sculpteur (voir *Introduction*, § 2). Coignet était en effet qualifié de « maître peintre et sculpteur à Paris » à plusieurs reprises (lors de baptêmes les 24 mars 1641, 28 février 1644, 24 décembre 1644 et 27 décembre 1648 et lors de mariages les 17 février 1653 et 9 août 1653), mais on n'a aucune indication qu'il était actif comme sculpteur. En effet, les seules activités documentées de Coignet concernent l'art de la peinture : en 1666 il reçoit 104 livres « pour son paiement des ouvrages de peinture qu'il a faits à l'Imprimerie royale pendant l'année 1664 » (Comptes des Bâtiments du Roi, 1664-1674). Par ailleurs, le registre paroissial qualifia Coignet de « compagnon peintre » lors de son mariage (le 3 septembre 1634) et dans son contrat de mariage, il est qualifié simplement de « peintre » (12 avril 1660).

Pierre Favel, quant à lui, avait été qualifié lors de son mariage (13 mai 1699) de « peintre et sculpteur à Paris » ; en 1702 il est cité comme « maître peintre doreur » dans un transport concernant des « travaux de peinture d'impression et de dorure » (le 29 septembre 1702) alors qu'en 1711 un bail le dit seulement « maître peintre » (6 mars 1711).

Dans ces deux cas, le qualificatif « peintre et sculpteur » semble plutôt être une formule indiquant son appartenance au métier juré qui rassemblait peintres et sculpteurs. À ces deux noms il faut encore ajouter celui de Jan Tseraerts, qui avait été au service du peintre et sculpteur Epiphane Evesham. Bien qu'Evesham semble surtout avoir exercé comme sculpteur, rien n'indique que son alloué eut des activités liées à la sculpture. On peut même penser que celui-ci assura les tâches liées à l'art de peinture alors que son maître était spécialisé dans la sculpture. Enfin, Cornelis Floris et Pieter van der Meulen, tous deux connus comme peintres, auraient également eu des activités de sculpteur. Ces activités n'ayant pas été documentées à Paris, nous ne les avons pas considérés comme des sculpteurs mais uniquement comme des peintres. À la différence d'ECARTICO, nous avons donc compté un total de vingt-sept sculpteurs.

Un brodeur et quelques peintres verriers

Quelques-uns de nos artistes ont exercé des activités relevant d'autres métiers que celui de peintre et sculpteur. En effet, parmi les artistes du corpus se trouvent quatre peintres-verriers et un peintre qui aurait exercé le métier de brodeur avant de devenir peintre. Ces deux métiers étaient très proches de celui de peintre-sculpteur, mais elles disposaient de corporations et de statuts propres.

Dans la majorité des villes françaises et européennes les peintres-verriers faisaient partie de la même corporation que les peintres et les sculpteurs, mais les peintres-verriers parisiens formaient un métier juré séparé dont les statuts avaient été confirmés par Louis XI en 1467. Par rapport à leurs collègues peintres, les peintres-verriers étaient relativement peu nombreux.

Seuls un des peintres-verriers de notre corpus semble avoir fait partie de la maîtrise parisienne. Il s'agit de Pierre van Wessel, recensé à Paris au milieu du XVII^e siècle. Van Wessel est qualifié à plusieurs reprises de peintre-verrier : ses acte et contrat de mariage de février 1642 le disent « vitrier

peintre »³⁰¹. L'insinuation (5 mai 1642) de sa donation mutuelle (28 avril 1642) le dit « vitrier et peintre sur verre »³⁰². Plusieurs documents, dont un bail et un acte de mariage le qualifient de « maître peintre et vitrier à Paris » (19 septembre 1643, 25 novembre 1643, 13 mai 1650) ; enfin, l'acte de baptême de son fils Isaac à Saint-Nicolas-des-Champs daté de 1643 le qualifie de « maître vitrier et peintre sur le verre »³⁰³.

Les autres peintres-verriers du corpus se nomment Frans van den Driessche, Jan Gerritsz van Bronckhorst et Pierre le Brun. Fils d'un marchand anversois, Frans van den Driessche arriva à Paris vers 1602. Cette année, son père, sans doute de passage dans la capitale, le mit au service de Claude Porcher, un des peintres-verriers concurrents de Nicolas Pinaigrier, installé dans la paroisse Saint-Merri³⁰⁴. Van den Driessche confia son fils à la garde de deux personnes : le peintre Gomart van den Driessche, peut-être un oncle du garçon, et le maître lapidaire Charles Mouce (ou Mousset), qui se portèrent garants pour lui. En échange de deux années de service, Porcher promit d'enseigner à l'élève son « état de peintre et vitrier en verre, la marchandise et tout dont il se mêle [...], même lui montrer [...] à faire les émaux de couleurs sur verre » (1602)³⁰⁵.

Jan Gerritsz van Bronckhorst est surtout connu comme peintre, mais à Paris il est uniquement documenté comme peintre verrier. Cornelis de Bie relate qu'après avoir commencé son apprentissage de peintre verrier dans l'atelier de Jan Verburgh, Bronckhorst partit parfaire son art à Arras en 1620, où il passa un an et demi chez Peter Mathijs, puis dans l'atelier d'un nommé « Chamu » [Nicolas Chamus] à Paris, avant de retourner à Utrecht en 1621. Comme Claude Porcher, Chamus faisait partie des plus importants peintres-verriers parisiens.

Quant à Pierre le Brun, lui et son associé Thomas le Pot sont qualifiés de « compagnons peintres et vitriers demeurant à Paris » dans un marché de 1611³⁰⁶.

À ces quatre noms nous ajoutons trois autres artistes : Cornelis Ketel, Dirck Gerritsen (*NN*) et Adriaen Gerritsz. de Vrye. Les actes parisiens témoignent du lien d'amitié qui unit ces artistes, tous originaires de Gouda, où ils étaient actifs comme peintres-verriers. Or les actes parisiens ne comportent pas de preuve de cette activité dans la capitale. Gerritsen et de Vrye sont tous deux qualifiés de « compagnons peintres » dans les archives parisiennes (certificat du 31 janvier 1603). Quant à leur ami Cornelis Ketel, Van Mander atteste qu'il avait été en pension chez le peintre verrier du roi Jean de la Hamée, mais il n'y a aucune indication qu'il y exécutât des peintures sur verre. Van Mander fait état de « peintures d'histoire », sans donner de précisions quant à la technique employée. Faute de preuve, nous avons donc considéré ces trois artistes comme peintres et non pas comme peintres-verriers.

Ici encore, il y a une différence entre notre prosopographie et la base ECARTICO : en effet, dans la base ECARTICO Abraham van Diepenbeeck est aussi qualifié de peintre-verrier. Van Diepenbeeck avait une formation de peintre verrier, mais exerçait aussi comme peintre et graveur. À Paris, en revanche, ses activités semblent limitées à sa contribution au *Temple des Muses*, qui devait consister en dessins destinés à la gravure. Bartram Fouchier, enfin, est également qualifié de peintre verrier par ECARTICO, mais rien n'indique qu'il avait exercé cet art à Paris.

Pour finir il faut encore mentionner le cas du peintre Matthys van Plattenberg qui avait débuté sa vie active parisienne en tant que brodeur. Cette activité, rapportée par Nicolas Vleughels et Pierre-Jean Mariette, est confirmée par son contrat de mariage de 1631 qui le dit « maître brodeur à Saint-Germain-des-Prés ». La présence de deux témoins maîtres du même métier (Audet Garoste et Jean

Tornet), tend également à confirmer le statut du futur époux. A Paris, comme à Saint-Germain-des-Prés, les brodeurs étaient réunis dans la communauté de brodeurs (et chasubliers) ; leurs statuts datent de 1648. Par l'utilisation de dessins et de cartons pour les ornements ce métier se rapprochait de celui des enlumineurs, généralement chargés des motifs décoratifs servant de support aux brodeurs, ainsi que de celui des peintres. Selon les informations biographiques, Plattenberg se serait d'ailleurs rendu à Paris avec l'intention d'y exécuter des patrons pour la broderie, dont les formes élaborées connurent un engouement important sur le marché du luxe parisien.

§ 3. Genre et âge

Quant aux autres caractéristiques du groupe, on observe sans surprise que celui-ci est presque exclusivement composé d'hommes (exception faite de Diana Glauber qui accompagna ses frères Johannes et Johannes Gottlieb en France en 1671). Quant à l'âge des artistes à l'arrivée nous avons observé une moyenne d'âge de vingt-sept ans pour une médiane de vingt-cinq ans³⁰⁷. Ces artistes n'étaient donc pas très jeunes lorsqu'ils arrivaient à Paris. La grande majorité d'entre eux semble avoir accompli leur formation avant de venir à Paris. Il semble donc qu'ils ne venaient pas à Paris pour se former, mais pour y exercer leur métier de façon autonome et vivre de leur art. Cela coïncide avec les observations relatives aux statuts professionnels (dont il sera question dans les chapitres 11 à 13) puisqu'elles révèlent que seul une minorité des artistes avait le statut d'apprenti ou de compagnon à Paris. Ce sont donc pour la plupart de jeunes artistes, en début de carrière, âgés de dix-huit à vingt-cinq ans (51 %), ou bien des individus un peu plus âgés : de vingt-six à quarante ans (34 %).

Les artistes de moins de dix-huit ans et ceux de plus de quarante ans font donc figure d'exception. Les plus jeunes sont : Jean-Baptiste de Champagne (douze ans), Peter van Boeckel (treize ans), Gottlieb Glauber (quinze ans) et Frans van den Driessche (seize ans). Pour Jean-Baptiste de Champagne et Peter van Boeckel leur jeune âge est lié à des circonstances familiales : Jean-Baptiste de Champagne avait rejoint son oncle Philippe à Paris à la demande de celui-ci, qui venait de perdre son propre fils. Peter van Boeckel accompagnait son père à la foire de Saint-Germain-des-Prés et Gottlieb Glauber était à Paris avec sa fratrie (Diana et Johannes). Seul Frans van den Driessche (que nous venons de citer) était à Paris pour y être formé, puisque son père le mit en apprentissage chez le peintre-verrier Claude Porcher en 1602.

Quant aux aînés du corpus (Martinus Lengele, 51 ; Abraham de Verwer, 52 ; Jan Floris, 57 ; François Provoost, 53 et David Teniers, 53), leur âge s'explique souvent par des événements spécifiques³⁰⁸. Martinus Lengele était peut-être venu à Paris pour rendre visite à son beau-frère Jacob van Loo (veuf de sa sœur Anna). Il y fut assassiné dans des circonstances non élucidées en 1668³⁰⁹. Abraham de Verwer séjourna à Paris à la demande du prince Frédéric-Henri de Nassau pour y exécuter des vues topographiques du Louvre. La présence de Provoost et Teniers semble être de courte durée et de nature commerciale. François Provoost était établi à Anvers comme peintre et marchand d'art depuis une trentaine d'années lors de son séjour à Paris. En 1585 il promit au peintre parisien Girard Aubry de livrer une grande quantité de tableaux à Rouen. La promesse précise que Provoost (qualifié de maître peintre) demeure « à Anvers, près la Bourse, à l'Image Saint Nicolas »³¹⁰. Le cas de David Teniers est similaire : installé à Anvers depuis la première décennie du XVII^e siècle, Teniers

était à la foire de Saint-Germain-des-Prés en 1635 pour y vendre des tableaux³¹¹. Jan (ou Hans) Floris est le seul artiste « âgé » qui semble avoir exercé dans un atelier de peintre à Paris. En 1577, il est cité comme « serviteur » du peintre Joris van Straeten dans le testament de celui-ci³¹². Né vers 1520-1524, il avait alors entre 53 et 57 ans.

On constate donc que la plupart des artistes étaient de jeunes adultes, qui étaient vraisemblablement des maîtres en début de carrière, venus à Paris après avoir terminé leur formation. L'autre catégorie est constituée d'individus plus âgés et sans doute plus expérimentés. On pourrait penser que les artistes de la première catégorie n'étaient que de passage (peut-être en route pour l'Italie), alors que les artistes de la seconde catégorie, plus âgée, concernait des hommes susceptibles de vouloir fonder une famille et de s'installer de façon définitive à Paris. Or les données montrent que les durées de séjour de ces deux catégories principales sont très similaires (voir chapitre 8).

Figure 16 : Table des âges lors de la première mention à Paris

| Âge | Nombre | Pourcentage |
|-------|--------|-------------|
| < 18 | 12 | 5 % |
| 18-25 | 118 | 51 % |
| 26-40 | 80 | 34 % |
| 40 < | 24 | 10 % |
| Total | 233 | 100 % |

Sources : ECARTICO, corpus Levert

§ 4. Origines

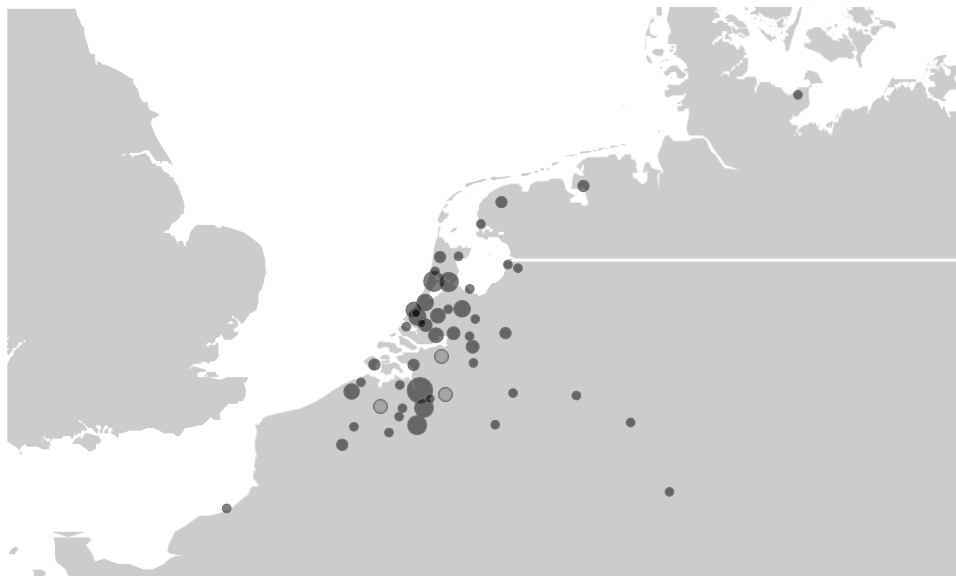
Bien qu'il soit quelquefois impossible de connaître les origines géographiques précises de nos artistes, souvent qualifiés de « flamands » par les sources françaises (cf. chapitre 2, § 2) et parfois incorporés dans notre étude en raison de leur nom ou leurs contacts, nous avons réussi à déterminer le lieu de naissance de plus des trois-quarts de ces hommes, soit 258 individus (ou 77 %) (figure 17).

En tout, nous avons relevé 54 villes différentes classés en trois catégories : villes des Pays-Bas du nord, villes des Pays-Bas du sud et autres villes. La première catégorie est composée de villes de Hollande, Zélande, Overijssel, Frise, Groningue, Gueldre, Utrecht, et Drenthe. Par l'Acte de La Haye, ces sept provinces formèrent à partir de 1581 la République des Provinces-Unies. Nous y avons ajouté plusieurs villes du Brabant des États, *Staats-Brabant*, qui faisaient partie des Pays de la Généralité ou *Generaliteitslanden*. Le Brabant des États était administré par les États-Généraux mais ne disposait pas d'assemblée d'état propre. Il comprenait notamment le marquisat de Bergen[-op-Zoom], la baronnie de Breda, la mairie (ou le baillage) de Bois-le-Duc, et la ville et le pays de Maastricht. Les villes des autres provinces, celles du sud, composent la seconde catégorie. La dernière catégorie est composée d'une douzaine de villes d'autres pays.

Il faut noter que dans un petit nombre de cas, les artistes n'ont pas été formés sur leur lieu de naissance, mais dans une autre ville. C'est ce qui explique notamment la présence de villes autres

que néerlandaises dans nos données. En effet, treize artistes de notre corpus sont nés en dehors des Pays-Bas. Ils ont été inclus dans le corpus parce qu'ils avaient été formés par des maîtres néerlandais et/ou parce qu'ils étaient installés aux Pays-Bas bien avant d'atteindre l'âge adulte.

Figure 17 : Carte des lieux de naissance des artistes du corpus



Source : ECARTICO. Harm Nijboerk.

N.B. Les villes de Stockholm et Bordeaux ne figurent pas sur cette carte.

Parmi nos artistes six naquirent en Allemagne : Martin Faber et Frederick de Moucheron étaient originaire d'Emden, une ville proche de la frontière en Frise orientale. Faber y avait été l'élève du peintre groningenois Jan Quant ; alors que Frederick de Moucheron (issue d'une famille de huguenots d'origine normande qui s'était installée en Zélande en 1530 puis réfugiée à Emden) avait été formé par Jan Asselyn à Amsterdam. Johan Lingelbach était originaire de Francfort-sur-le-Main, mais arriva vers l'âge de douze ans à Amsterdam avec ses parents. Johan Liss avait vu le jour à Oldenbourg en Basse-Saxe, mais aurait également été formé aux Pays-Bas. Quant à la famille de Pieter Paul Rubens (né à Siegen), elle revint à Anvers après la mort du père en 1589. Frédéric Kerseboom enfin, natif de Solingen, était arrivé à Amsterdam très jeune. Un seul artiste est originaire des pays scandinaves : Georg Waldau était natif de Stockholm. Il avait été l'élève de Joachim Sandrart à Amsterdam et de Jacob Jordaens I à Anvers avant de venir à Paris. Des cinq artistes nés en France, deux virent le jour à Lille : Bernard et de Wallerant Vaillant étaient très tôt installés à Amsterdam avec leurs parents (Wallerant après une période d'apprentissage dans l'atelier anversoïis d'Artus Quellinus), tout comme Jan Asselyn, natif de Dieppe mais présent très jeune à Amsterdam. Pour finir, Theodoor Netscher avait vu le jour à Bordeaux pendant le séjour de son père en France, mais celui-ci le ramena aux Pays-Bas à peine un an après la naissance du garçon. Grâce au recensement de ces lieux de naissance, nous avons pu constater que les artistes des Pays-Bas septentrionaux sont moins nombreux que leurs collègues du sud. Néanmoins, la différence

proportionnelle entre représentants des Pays-Bas du sud et Pays-Bas du nord n'est pas suffisamment importante pour constituer une différence notable entre ces deux groupes.

En effet, sur les 258 individus dont nous avons pu établir le lieu de naissance, 129 (c'est-à-dire 50 %) sont natifs des Pays-Bas méridionaux, alors que 117 autres (ce qui correspond à 45 %) sont natifs des Pays-Bas du nord ; 12 autres (5 %) naquirent en France ou en Allemagne (figure 18).

Figure 18 : Table des lieux de naissance (connus)

| Lieux de naissance | Nombre | Pourcentage |
|--------------------|------------|-------------|
| Pays-Bas du sud | 129 | 50 % |
| Pays-Bas du nord | 117 | 45 % |
| Autres pays | 12 | 5 % |
| Total | 256 | 100 % |

Sources : Ecartico et base Levert

Les artistes du nord ne peuvent donc nullement être considérés comme une minorité, en dépit de l'affirmation de Mickaël Szanto pour qui les artistes originaires des Pays-Bas du sud (qu'il qualifie de « Flamands ») constituaient « de loin l'immigration la plus importante » et qui semble considérer que le « petit groupe des Hollandais » (voir *supra*) de son corpus ne constitue qu'un phénomène marginal.

Anvers et Hollande

La distinction qui mérite en revanche d'être notée est non pas quantitative mais qualitative. On observe une différence entre les villes du nord et celles du sud au niveau des lieux de naissance qui montrent que les artistes du nord sont principalement originaires de la province de Hollande, alors que les artistes du sud sont pour presque deux tiers (64 %) natifs de la ville d'Anvers (83 individus sur 129). Les autres villes méridionales sont moins bien représentées : pour Bruxelles, Malines, Bruges et Herentals on a compté respectivement quinze, quatorze et six artistes, pour Gand et Herentals : trois, alors qu'Alost, Dendermonde, Grammont, Courtrai et Lierre n'ont chacune qu'un seul représentant³¹³.

Pour interpréter ces résultats, il faut tenir compte des inégalités documentaires entre les communes. Il est possible que la prédominance de la ville d'Anvers comme lieu de naissance soit en partie déterminée par la différence qui existe entre les villes au niveau de la quantité de sources et de la mesure dans laquelle elles ont été dépouillées. Comme il a été dit plus haut, les artistes de la ville d'Anvers sont relativement bien documentés, non seulement parce que les sources sont parvenues jusqu'à nous, mais aussi grâce aux dépouillements et aux publications de celles-ci.

Pour les villes des Pays-Bas septentrionaux, on observe une plus grande variabilité pour les lieux de naissance. Si la grande majorité des artistes des Pays-Bas méridionaux sont natifs d'Anvers (83), on compte en revanche plusieurs villes importantes pour leurs collègues septentrionaux : Haarlem figure en tête avec vingt individus, avant Amsterdam qui en compte seize. La ville de Delft compte neuf représentants alors que Utrecht et Leyde comptent chacune huit représentants, La

Haye sept (huit avec le Ryswick). Les villes de Dordrecht et Gouda en ont chacune cinq et Gorinchem et Rotterdam : trois. Les villes d'Alkmaar, Bergen-op-Zoom, Leeuwarden, Middelbourg et Nimègue sont représentées deux fois chacune. On y a ajouté les villes de Bois-le-Duc et de Breda (trois cas chacune) qui font partie du Brabant des États ainsi que Maastricht (un cas). Les dix-sept autres villes ne sont représentées que par un seul artiste.

Nos observations confirment donc l'image traditionnel de la domination de la ville d'Anvers comme principal centre artistique des Pays-Bas méridionaux, alors que dans les Pays-Bas du nord il y avait une concurrence entre différents centres.

§ 5. Évolution chronologique

Il est évident que la présence néerlandaise dans la capitale n'est pas constante tout au long de la période étudiée mais qu'elle connaît différents degrés d'intensité. Cette évolution chronologique est difficile à quantifier puisqu'on ne dispose pas d'une documentation spécifique et systématique relative aux phénomènes migratoires et à la présence d'étrangers dans la ville pour l'époque moderne³²⁴. Nous n'avons d'ailleurs pas souhaité étudier la sédentarisation ou l'immigration des artistes, mais leur simple présence, de quelque nature qu'elle fut.

Idéalement, pour connaître le nombre de peintres et de sculpteurs néerlandais dans la ville, il faudrait disposer de sources attestant de leur présence pour chaque année. En l'absence d'une telle documentation, nous avons utilisé l'ensemble de nos sources et outils de recherches, chacun susceptible d'indiquer la présence d'un artiste néerlandais à Paris ou dans sa région à un moment donné. Pour compléter les renseignements fournis par les documents d'archives, on a aussi eu recours à d'autres documents. Il s'agit principalement de biographies d'artistes telles que celles de Van Mander et Houbraken et de sources picturales (dessins et peintures exécutés sur place). Bien que précieuses, ces sources ont un inconvénient ; elles sont incomplètes et ne comportent pas toujours une datation précise.

Les éléments dont nous disposons ne nous éclairent donc que de façon fragmentaire. Si pour certains artistes, nous avons la chance de connaître un grand nombre d'actes notariés, pour d'autres, on ne dispose que d'une vue dessinée de Paris dont la datation est incertaine. Pour le sculpteur Gerard van Opstal on dispose de plusieurs sources d'archives, allant de 1645 (le baptême de son fils) jusqu'à sa mort en 1668. En ce qui concerne le sculpteur Antoni Stevens, en revanche, on ne connaît qu'un seul document parisien : en 1636, il assiste au mariage du menuisier en ébène Gilbert Dupuys.

Mises en garde

Avant de commenter ces chiffres et de tenter de les interpréter, il est important d'émettre quelques réserves. Évidemment, l'absence d'une documentation systématique ne permet pas de procéder à un traitement statistique poussé, ni à une analyse sérielle des données d'une année à l'autre. Ensuite, pour des raisons évidentes relatives à la conservation des documents, l'absence de sources ne saurait être uniquement considérée comme un indicateur d'absence de personnes, ne serait-ce, par exemple, que parce que le XVI^e siècle nous a laissé relativement peu de sources, alors que le XVII^e siècle est beaucoup mieux illustré par des documents originaux.

Ensuite, on peut supposer que bon nombre de sources, bien que conservées, soient encore inédites voir inconnues faute d'outil de recherches et de travaux de dépouillement. L'inverse est également vrai : quand on observe l'importance de la documentation notariale parisienne dont nous disposons pour la première moitié du XVII^e siècle, il faut garder à l'esprit que ce fonds a fait l'objet d'une importante campagne de dépouillement qui a rendu sa consultation infiniment plus aisée et ses minutes beaucoup plus accessibles³¹⁵. La quantité de présences relevées pour cette période est donc susceptible d'être influencée par la disponibilité et l'accessibilité accrues des minutes notariales pour la période 1600-1650.

Bien d'autres raisons peuvent encore expliquer l'absence de documentation, à commencer par la confession religieuse. Pour des raisons administratives, les artistes de la "Religion prétendument réformée" ne sont que très rarement mentionnés par les registres paroissiaux, l'état civil des artistes protestants est donc moins bien documenté que celui des artistes catholiques, ce qui expliquerait peut-être en partie la prédominance des artistes originaires des Pays-Bas du sud dans le corpus.

La durée et le caractère des séjours (voir chapitre 8) peuvent aussi être déterminants pour le degré de documentation des présences. Les voyageurs qui ne sont que de passage sont moins susceptibles de susciter des documents que des artistes faisant une étape plus longue dans la ville, les obligeant par exemple à signer un bail à loyer pour le logement qu'ils occupent. Mais une présence prolongée n'est pas un gage de présence de documentation écrite, puisque même les séjours prolongés voire définitifs ne produisent pas forcément de papiers et ne laissent pas obligatoirement de traces dans les archives. Par exemple, la présence d'un immigré de condition modeste à Paris (aussi longue soit elle), ne se verra pas dans les registres des lettres de naturalité, l'étranger n'ayant aucun intérêt à se faire naturaliser français (puisque cette procédure fort coûteuse destinée à échapper au droit d'aubaine ne se justifie que par l'importance du patrimoine financier du sujet)³¹⁶.

Toute recherche historique est tributaire de la présence et de la conservation des sources ainsi que de la qualité des dépouillements. Aucune étude fondée sur des sources historiques ne peut être exhaustive. Néanmoins, on peut considérer que les lacunes documentaires sont aléatoires. De ce fait, le caractère incomplet de la documentation n'affecte pas la pertinence des tendances qu'elle permet de révéler.

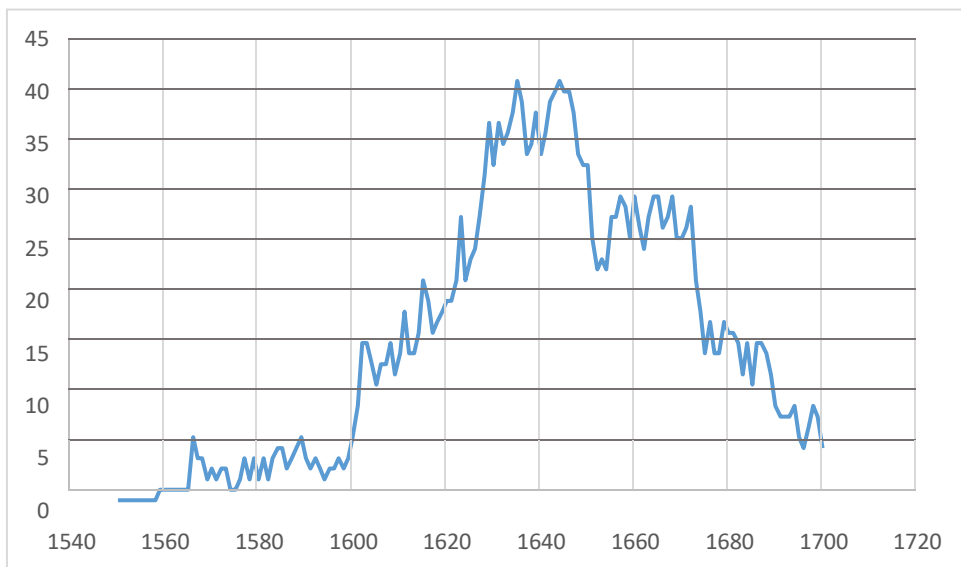
Malgré ces réserves les résultats présentés ici permettent d'avoir une vision générale et quantifiée du phénomène. Nous avons étudié l'évolution chronologique de deux façons : d'abord de manière générale (figure 19) ; ensuite en regardant le rapport entre les arrivées et les départs (figure 20).

Évolution générale et relative

Lorsqu'on observe le graphique chronologique général (figure 19), on constate qu'après une faible présence au XVI^e siècle, le nombre d'artistes néerlandais augmente graduellement et montre une hausse significative et constante à partir de 1600 environ. Après cette première hausse, on constate une seconde période de croissance qui débute aux alentours de 1620. On distingue ensuite un premier plateau entre 1630 et 1650 environ. A l'intérieur de ce plateau on observe deux pics. Après le milieu des années 1640 la population décroît, d'abord de façon assez significative, puis de façon plus graduelle jusqu'au milieu des années 1650. A partir du milieu des années 1650 on observe un

second plateau qui s'arrête au des années 1670. On assiste alors à une forte décroissance à partir de 1671 et à la fin du XVII^e siècle on ne recense plus que quelques artistes néerlandais à Paris.

Figure 19 : Évolution chronologique générale des artistes du corpus



Source : ECARTICO (à partir du corpus Levert). Harm Nijboer

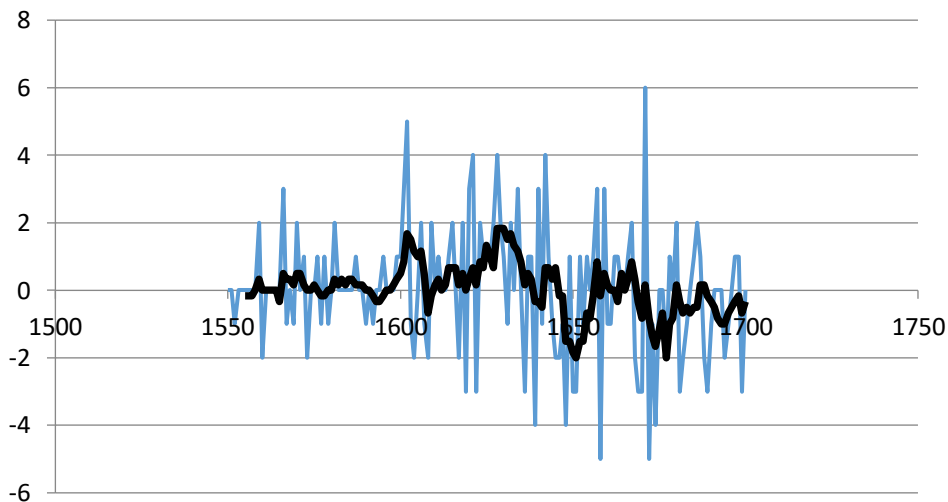
Lorsqu'on regarde la différence entre les départs et les arrivées (les soldes migratoires), l'image est tout autre, comme le montre la figure 20 dans laquelle la tendance générale est matérialisée par une courbe tendancielle en gras. Au-dessus de la ligne « 0 », représentant une solde migratoire nul, sont indiqués les soldes positifs, au-dessus de cette ligne figurent les soldes négatifs. Lorsqu'on observe la courbe tendancielle on se rend compte qu'il y a une importante croissance un peu après 1600, une forte décroissance vers 1610 et de nouveau un pic démographique autour de 1630. Dans la période 1600-1630 il y a donc un solde migratoire positif (plus d'arrivées que de départs). Ensuite, la tendance s'inverse et la croissance faiblit. Vers 1650 elle est au plus bas. Après une légère remontée vers 1660, à partir de 1667 la décroissance est continue et le solde migratoire reste négatif.

Il faut donner quelques précisions quant à l'interprétation des chiffres. Il faut tenir compte du fait qu'à partir des années 1630, il y a des artistes de seconde génération, formés par leurs pères, qui ne figurent pas dans nos statistiques. Par ailleurs, et cela est vrai pour toute la population parisienne, il faut prendre en compte le fait que les archives notariées de la seconde moitié du XVII^e siècle n'ont pas du tout fait l'objet d'un dépouillement aussi intensif que les minutes de la seconde moitié du XVI^e et la première moitié du XVII^e siècles (comme nous l'avons mentionné plus haut), ce qui peut fausser les données (voir chapitre 3, § 2). Enfin, il faut tenir compte des décès des artistes, ce qui fait aussi décroître leur nombre dans la seconde moitié du siècle. Il faut donc rester prudent et ne pas

imaginer qu'à partir de 1670 il y eut une « exode » massive, puisque le phénomène est plus nuancé, bien que la décroissance soit incontestable.

Avant de procéder à des analyses plus détaillées de ces données (§ 6) nous traiterons d'abord de la présence proportionnelle des artistes du corpus : par rapport à la population globale de peintres parisiens et par rapport à la population totale de la ville de Paris.

Figure 20 : Évolution du nombre d'artistes du corpus à Paris et sa région : soldes migratoires



Source : ECARTICO (Harm Nijboer)

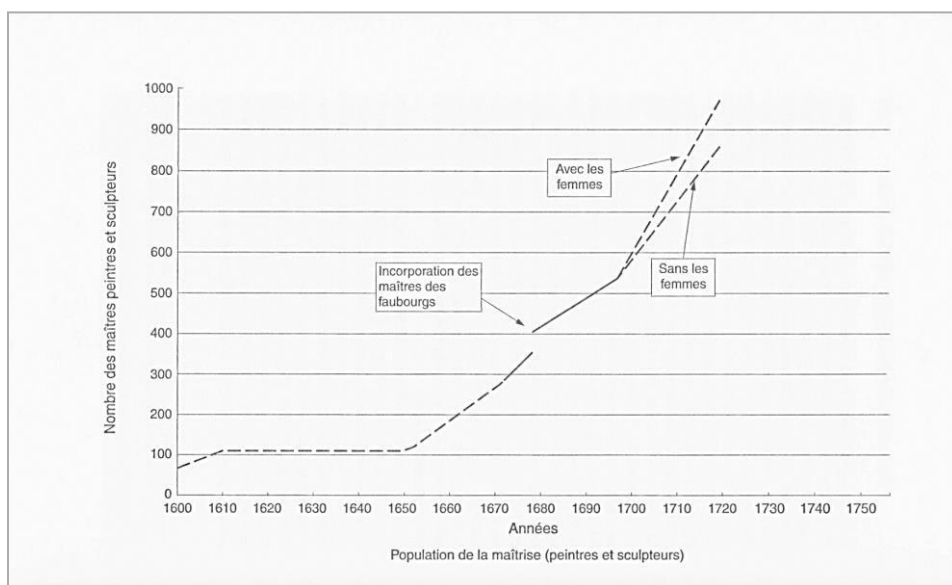
Estimation et évolution de la population de peintres parisiens

Il serait intéressant de comparer l'évolution chronologique de cette population nordique avec celle de la population générale des peintres parisiens. Malheureusement, à ce jour, on ne dispose pas d'étude ni de chiffres permettant de connaître l'importance ou l'évolution de la population de peintres et de sculpteurs actifs à Paris aux XVI^e et XVII^e siècles. Les travaux entrepris par Antoine Schnapper vers la fin de sa vie montrent son désir de combler cette lacune, mais ils sont malheureusement restés sans suite. En 2004 fut publiée de façon posthume la liste de peintres actifs à Paris au XVII^e siècle que Schnapper avait recensés³⁷. Ce fut sans doute pendant la rédaction de son ouvrage sur le métier de peintre à Paris qu'il ressentit la nécessité de procéder à un recensement quantitatif général et donc non discriminatoire des artistes actifs dans la capitale pendant le Grand Siècle où seraient comptabilisés non seulement les grands artistes mais aussi les artistes considérés comme « mineurs »³⁸. Le graphique accompagnant la publication de ses travaux sur la population de peintres parisiens et censé illustrer son analyse de la croissance de cette population est extrêmement lacunaire (figure 21). Pour remédier à ce manque de données,

Schnapper a procédé à d'importantes extrapolations et à un grand nombre de suppositions et d'hypothèses non fondées, ce qui affaiblit considérablement sa valeur statistique. De ce fait, son graphique (accompagné de beaucoup de mises en gardes) ne peut pas être comparé au nôtre, puisqu'il ne s'appuie pas sur un recensement systématique. La courbe telle qu'elle fut dessinée par Schnapper montre donc l'état des connaissances au moment où nous avons débuté nos recherches.

Par ailleurs, Schnapper s'intéresse avant tout aux maîtres parisiens, en excluant ceux des faubourgs, ce qui crée une certaine confusion, parce que certaines des sources qu'il utilise incorporent les maîtres des faubourgs alors que d'autres les excluent sans qu'il soit toujours facile de faire la différence. Il faut d'ailleurs noter qu'à partir du milieu des années 1670 les maîtres des faubourgs sont incorporés dans la même maîtrise que ceux de Paris³¹⁹. La part des académiciens (à partir de 1648) est également difficile à déterminer. Enfin, comme Schnapper le remarque lui-même, se pose aussi la question de la titulature. Le problème sémantique du mot « maître » brouille les pistes lorsqu'on veut écarter ceux qui n'ont pas ce statut (voir chapitre 12).

Figure 21 : Estimation du nombre de maîtres peintres parisiens selon Schnapper



Source : Schnapper (2004), p. 68

Les maigres chiffres sur lesquels Schnapper s'est fondé sont les suivants : pour la seconde moitié du XVI^e siècle il disposait d'une liste datant de 1561, figurant dans un document relatif à un procès et comportant quarante-huit noms de personnes « faisans et représentans la plus grande et seyne partie des maistres peintres et tailleurs d'ymages de cette ville de Paris » [Guiffrey (1886)]. Pour le début du XVII^e siècle il avait à sa disposition les listes de Georges Wildenstein établies à partir du dépouillement des registres d'inscriptions qui ont été conservés pour la période allant de 1601 à 1611 et qui dénombrent cinquante-sept maîtres inscrits entre 1602 et 1611 (à partir desquelles Schnapper procède à une extrapolation, estimant la population à 140 en 1611). Schnapper a ensuite utilisé les documents relatifs à la jonction de l'Académie avec la maîtrise en 1651 (qui parlent d'une

soixantaine de maîtres signataires du premier projet et d'une cinquantaine de signataire pour la ratification). Enfin, l'auteur avait à sa disposition les listes imprimées par la maîtrise qui ont été conservées pour les années 1672 (283 maîtres), 1682 (417 maîtres, plus quarante-neuf des faubourgs) et 1697 (552 maîtres selon Guiffrey, 534 selon Schnapper après les avoir recomptés).

Les chiffres présentés par Schnapper concernent aussi les sculpteurs. Pour l'année 1603, il fait une extrapolation à partir d'une procédure judiciaire entrepris par treize maîtres sculpteurs contre des maçons. À partir de ce chiffre, il estime la population de maîtres à une soixantaine. Pour l'année 1677 l'auteur s'appuie sur les listes publiées par Guiffrey. En procédant à une comparaison avec Rouen, il fait une estimation de la croissance de la population, qu'il évalue à environ 272 maîtres plus 68 académiciens, ce qui fait un total de 340³²⁰.

A partir de ces chiffres dont la fiabilité est plus qu'incertaine (à l'exception de la première moitié du XVII^e siècle), Schnapper a néanmoins procédé à une interprétation globale de la population de maîtres peintres parisiens. L'auteur explique la baisse démographique de la seconde moitié du XVI^e siècle par les guerres civiles et suppose que le nombre de maîtres retrouva probablement son niveau d'avant vers 1603 avant de croître rapidement dans les années suivantes (p. 67). En se basant sur des données plus fiables, Schnapper estime que vers 1650, la population n'était « guère supérieure à ce qu'elle était quarante ans plus tôt » (c'est-à-dire entre 100 et 115 individus) et fait état d'un « quasi-doublement » entre 1672 et 1697, suivi d'un accroissement un peu plus lent. Il conclut par l'hypothèse suivante (p. 69) : « C'est donc entre la fin de la Fronde et 1672 que le nombre de maîtres aurait brutalement augmenté : au total, les effectifs auraient été multipliés par au moins quatre entre 1604 et 1672 et par seize de 1604 à 1764 ». Le constat que la hausse de la population de maîtres peintres parisiens telle qu'il l'a restituée est sans commune mesure avec la croissance de la population générale de la ville de Paris l'amène ensuite à l'explication suivante : « Cette hausse relativement modérée de la population a dû se doubler d'une aisance croissante et d'un style de vie qui ont permis un étonnant élargissement du marché pour les peintres décorateurs en particulier »³²¹.

Par la nature même de son analyse, dont le fort degré d'incertitude et le caractère spéculatif sont illustrés par le graphique extrêmement sommaire dans lequel il présente ses résultats, il est impossible de procéder à une étude comparative entre la population de maîtres telle qu'elle fut restituée par Schnapper et la population représentée par notre corpus. Si le graphique de Schnapper était fiable, à leur comble (située entre 1630 et 1650 environ), les artistes néerlandais auraient représenté près de la moitié de la population totale de peintres parisiens, ce qui est pour le moins remarquable (voir ci-après).

De son côté, Jacques Thuillier a procédé à une estimation globale des peintres présents en France au XVII^e siècle, population qu'il estime à environ 6 000 sur la France entière et pour moitié dans la capitale³²². Cette estimation coïncide avec les 2 770 peintres parisiens recensés par Schnapper.

Pour connaître la part d'artistes néerlandais dans l'ensemble de la population de peintres (et de sculpteurs) parisiens, il faudra d'abord procéder un recensement global des peintres et des sculpteurs parisiens, comme Schnapper avait commencé à le faire. Malheureusement, la liste présentant ses premiers recensements est restée sans suite³²³.

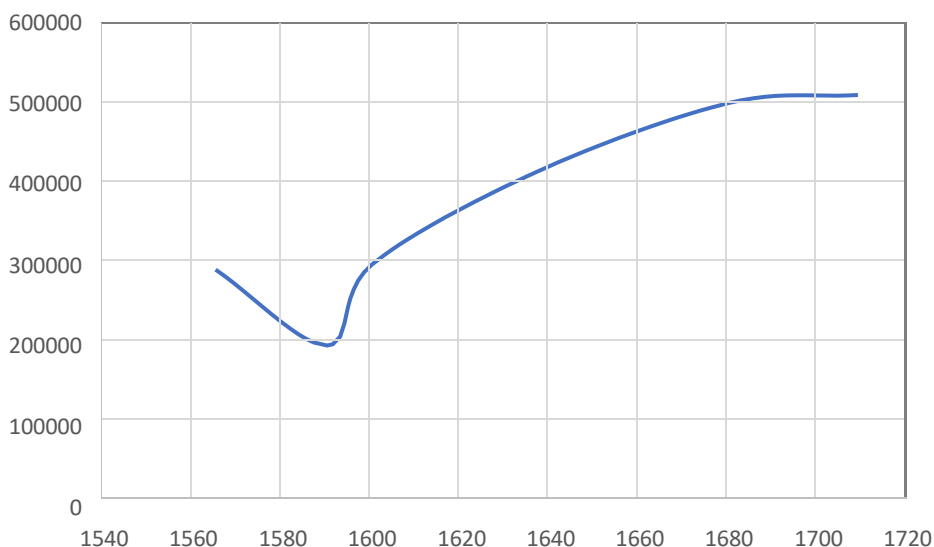
Néanmoins, si l'on compare les conclusions de Schnapper, certes peu fiables, avec nos résultats, on observe que la courbe de croissance de la population de peintres parisiens ne coïncide aucunement

avec celle des peintres et sculpteurs néerlandais présents dans la capitale à la même période. Les différents facteurs qui peuvent expliquer ce phénomène sont exposés ci-après.

L'évolution démographique de la population parisienne

Les questions auxquelles Schnapper cherchait à répondre par ses analyses sont d'une grande importance pour l'histoire de l'art parisien à l'époque moderne. On a constaté que l'évolution de la population de peintres et de sculpteurs parisiens s'intègre dans la croissance démographique générale de la ville, mais que la croissance de cette population spécifique d'artistes a connu un développement qui lui est propre. Dans le cadre de notre étude il est important de savoir à quel moment la croissance de la population de peintres et de sculpteurs est plus forte que celle de la population générale, puisque de manière générale, ces différences nous renseignent sur le marché de l'art et la vie artistique.

Figure 22 : Évolution démographique de la population parisienne (1560 -1710)



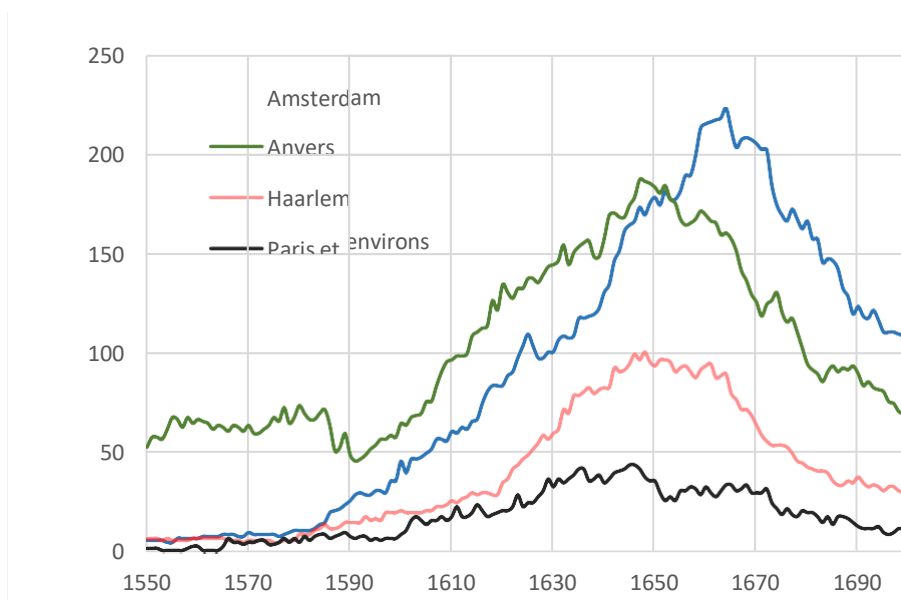
Graphique établi à partir des estimations de Jean Jacquart, Filippo Pigafetta, Arthur de Boislisle, J. Bertillon et Louis Messance, citées par Fierro (1996), p. 278.

Lorsqu'on procède à une analyse comparative entre le développement de la population d'artistes néerlandais et la démographie générale de la ville de Paris (figure 22), on observe un mouvement similaire dans la première moitié du XVII^e siècle, mais un phénomène différent pour la seconde moitié du siècle. En effet, au tournant du siècle les deux populations entament une croissance qui fut constante pour la population générale, mais s'arrête vers le milieu du siècle pour la population d'artistes néerlandais, comme l'illustre la figure 19³²⁴. Nous avons déjà observé que la population générale de la ville de Paris connaît une croissance constante à partir de la fin des guerres de Religion alors que la population d'artistes néerlandais commence à décroître dès la seconde moitié du XVII^e siècle.

Évolution des populations de peintres dans les principaux centres artistiques néerlandais

Si nous avons donc constaté que l'évolution de la population d'artistes néerlandais à Paris ne coïncide pas avec celle de la population parisienne qui reprend une croissance constante dès la fin du XVI^e siècle (après la grande famine due au siège de Paris en 1589) et vraisemblablement pas non plus avec celle des peintres parisiens telle qu'elle fut estimée par Schnapper, on peut en revanche rapprocher l'évolution de nos artistes néerlandais à Paris à celle de leurs collègues et compatriotes actifs dans les Pays-Bas³²⁵. Lorsqu'on compare l'évolution démographique des peintres néerlandais à Paris de celle des artistes actifs dans les grands centres artistiques néerlandais pendant la même période, on voit de très fortes ressemblances avec les villes d'Amsterdam, Anvers et Haarlem (illustrées par la figure 23)³²⁶.

Figure 23 : Nombres de peintres à Amsterdam, Anvers, Haarlem et artistes du corpus Levert (Paris)



Sources : ECARTICO et corpus Levert (Harm Nijboer)

En effet, le développement du nombre d'artistes néerlandais à Paris se rapproche des nombres relevés par la base de données ECARTICO³²⁷. En 1990 déjà, Jan de Vries avait estimé, en se fondant sur les inventaires amstellodamois et les attributions des œuvres présentes dans les collections publiques néerlandaises et américaines, que la population de peintres actifs dans les Pays-Bas du nord aurait quadruplé entre 1600 et 1620³²⁸. Depuis, les connaissances ont beaucoup évolué. On dispose aujourd'hui de données plus complètes concernant la population d'artistes actifs aux Pays-Bas et la croissance de cette population. L'enrichissement des données peut donner lieu à des analyses plus précises et permet de faire des comparaisons. Lorsqu'on compare les chiffres parisiens avec les chiffres des villes d'Anvers et d'Amsterdam relevés par ECARTICO pour la période 1550-1700, on voit des similitudes qui concordent avec les origines des artistes actifs à Paris, avec

une prédominance des villes d'Anvers et d'Amsterdam. Comme à Paris, on voit une augmentation progressive du nombre de peintres à partir de 1590 environ et une forte croissance de la population des artistes dans le premier quart du XVII^e siècle. Si pour la période suivante les courbes montrent quelques différences, avec des pics vers 1650 pour Anvers et vers 1665 pour Amsterdam, dans le dernier quart du XVII^e siècle la décroissance est évidente dans les centres néerlandais, comme à Paris³²⁹.

Conclusion

Si la croissance, puis la décroissance de notre population est donc atypique pour la situation parisienne, l'évolution numérique du nombre d'artistes néerlandais constitue, lui, un phénomène autonome à mettre en perspective avec la situation néerlandaise qui montre une forte croissance du nombre de peintres dans la première moitié, puis une diminution dans la seconde moitié du XVII^e siècle, comme on peut le voir pour les principales villes néerlandaises. On observera à ce propos que la situation parisienne se rapproche plus de celle observée à Anvers et moins de la situation amstellodamoise selon les données relevées par ECARTICO.

On peut noter que, si les estimations de Thuillier et les résultats de Schnapper s'avéraient justes, cela impliquerait que les Néerlandais constituaient presque 10 % de la population totale de peintres pour tout le XVII^e siècle, puisque nous avons relevé (ECARTICO) en tout 294 peintres actifs au XVII^e siècle³³⁰. Il est plus remarquable encore que, si l'on admet les estimations de Schnapper pour la première moitié du XVII^e siècle, il faudrait constater que pendant les années 1630 et 1640 les Néerlandais constituaient environ 40 % de la population de peintres parisiens, puisque nous avons relevé quarante-et-un artistes pour l'année 1636 comme pour l'année 1644 alors que pour cette période Schnapper estime la population totale à 100 individus (voir figure 21). Mais en l'absence de données plus précises sur la population générale de peintres, la part réelle des artistes néerlandais dans cette population générale reste encore à déterminer.

Enfin, on observe aussi que parmi les artistes étrangers documentés dans les archives parisiennes les artistes originaires des Pays-Bas sont de loin les plus nombreux. Pendant nos recherches, nous avons pu constater que parmi tous les artistes (et artisans spécialisés) étrangers, les ressortissants des Pays-Bas sont beaucoup plus nombreux que ceux d'autres nationalités. En parcourant les différents fonds d'archives on a la forte impression que les Néerlandais représentent de très loin la population la plus importante³³¹. Nous avons trouvé un nombre non négligeable d'Italiens, présents surtout pendant le XVI^e et le début du XVII^e siècles, ainsi que quelques Suisses, Anglais, Espagnols et Allemands, mais ces nombres sont sans commune mesure avec celui des Néerlandais. Si l'on ne peut donc, pour l'instant, connaître la part de Néerlandais dans la population totale de peintres et sculpteurs parisiens, il est incontestable que les nordiques en représentaient une part significative.

§ 6. Mises en perspective historiques

L'attrait bellifontain au temps des guerres de Religion, de l'iconoclasme et du début de la Guerre de Quatre-Vingts ans

La période que nous étudions commence au milieu du XVI^e siècle. Aux Pays-Bas comme en France, la seconde moitié du siècle est mouvementée. En France, il s'agit des guerres de Religion qui

éclatèrent en 1562 et eurent des effets dévastateurs sur la société française, qui se reflètent principalement dans la démographie, mais aussi dans les arts, les métiers et le commerce. Pendant ce temps, aux Pays-Bas, la Guerre de Quatre-Vingts Ans opposa les Pays-Bas à l'Espagne (à partir de 1568).

Lorsqu'on observe les statistiques, on se rend compte que le nombre d'artistes présents en région parisienne, qu'ils soient français ou néerlandais, est encore très bas avant 1600. La liste de 1561 citée plus haut comporte les noms de quarante-huit peintres parisiens seulement. Or on a recensé une quarantaine (trente-neuf) d'artistes néerlandais dans la région entre 1548 et 1599³³². Pendant ce premier demi-siècle, à Fontainebleau, l'importance du château de Fontainebleau semble évidente, non seulement pour les Néerlandais, mais aussi pour d'autres artistes, venant de différents pays européens. Le château royal, qui abritait une très importante collection d'œuvres antiques et de moulages, ainsi que des œuvres de l'école de Fontainebleau exécutées par des artistes italiens tels que le Rosso et le Primatice, était un pôle d'attraction important pour les artistes de la partie septentrionale de l'Europe occidentale, puisqu'elle proposait une alternative moins lointaine, moins longue (et de ce fait moins onéreuse) au voyage d'Italie. Les premiers artistes néerlandais recensés à Fontainebleau sont le graveur et peintre anversois Leonard Thiry, qui était à Fontainebleau de 1536 à 1542 (qui ne fait pas partie du corpus, car sa présence se situe avant 1550) et Lucas de Heere, qui serait allé à Fontainebleau vers 1560.

Quelques années plus tard, alors qu'aux Pays-Bas des mouvements iconoclastes détruisent une partie importante du patrimoine artistique, des artistes néerlandais allaient à Fontainebleau pour étudier les exemples antiques et italiens, comme l'illustre bien le texte de Van Mander lorsque, dans la biographie de Cornelis Ketel, il parle d'un petit groupe de nordiques venus copier les œuvres bellifontaines en 1566 :

« En l'an 1566 il partit pour Paris en France, et vint à Fontainebleau, car il avait appris qu'il y avait quelques jeunes néerlandais, Ieroon Vrancks [Hieronymus Francken], Aper Fransen [van der Hoeven], Hans de Maeyer, et Denijs d'Wtrecht [d'Utrecht], y exerçaient leur art ensemble. Il fut accueilli en leur compagnie, et ils apprirent avec émulation, dans une grande gaieté et en harmonie »³³³.

De Bie, quant à lui, atteste que Hans De Mayer séjourna à Paris en compagnie de Jan de Wael, un des élèves de Frans Francken I. Il est possible qu'il eût aussi séjourné à Fontainebleau.

Mais il semblerait que les circonstances politiques compliquèrent les choses : après son séjour à Fontainebleau Cornelis Ketel s'était installé à Paris pour travailler chez un peintre verrier. On lit chez Van Mander :

« Mais à Paris le roi avait décrété avec sévérité que les étrangers qui étaient installés là depuis moins de deux ans, et qui étaient sujets du roi d'Espagne, devaient partir sous peine de punition corporelle. Parce qu'il y en avait beaucoup qui avaient fui les Pays-Bas, à cause des iconoclastes, pour cause de religion, etc. Ketel ne trouvait pas bon de rester là, et vint en Hollande, échappant ainsi à la Saint-Barthélemy, pensant reprendre son voyage un jour ou l'autre et repartir pour la France ou l'Italie »³³⁴.

Cette tension explique peut-être le fait qu'on ne retrouve pas d'artistes néerlandais à Fontainebleau avant le début du siècle suivant.

Bien qu'il soit incontestable que le nombre d'artistes actifs dans la région parisienne soit relativement faible pendant cette période troublée, ni les guerres de Religion, ni la Guerre de Quatre-Vingts ans ne semblent avoir empêché les artistes nordiques de gagner la France et plus particulièrement la ville de Paris et le château de Fontainebleau. L'attrait bellifontain diminua à la fin du siècle au profit de Paris. On trouve encore des artistes néerlandais à Fontainebleau au XVII^e siècle, mais ils sont bien moins nombreux qu'à Paris. Les peintres présents à Paris au début du XVII^e siècle avaient souvent été actifs à Fontainebleau auparavant, comme Hieronymus Francken. Vers la fin du XVI^e siècle, le centre de gravité se déplace définitivement vers la capitale. La présence des artistes à Fontainebleau est alors surtout liée à des interventions sur des chantiers royaux (voir aussi le chapitre 10 sur la répartition de ces artistes dans Paris).

La chute d'Anvers

Pendant cette seconde moitié du XVI^e siècle un événement en particulier eut impact considérable sur la vie artistique dans les Pays-Bas. La prise d'Anvers en 1585 par les Espagnols, avec la fermeture de l'embouchure de l'Escaut, signifiait la fin de l'Âge d'Or anversois. Un nombre important d'Anversois, dont des artistes, choisissent de s'exiler.

On peut penser qu'une partie des artistes exilés vint se réfugier en France, plus particulièrement dans la capitale. Un marché d'art extrêmement dynamique, spécialisé dans l'exportation, s'était développé dans la ville de Paris au XVI^e siècle. Face à la crise économique due à la guerre de Quatre-Vingts ans contre les Espagnols que les Anversois subissent de plein fouet, les artistes tentent de trouver des solutions. On assiste alors à la naissance d'un nouveau genre d'artistes, les peintres convertis dans le marché de l'art. En privilégiant la vente à la production, ils réussissent par la même occasion à écouler les peintures issues de la surproduction locale. Ces peintres-marchands font naître une nouvelle catégorie socio-professionnelle de négociants internationaux, spécialisés et très bien organisés, qui eurent un rôle primordial dans l'internationalisation et la professionnalisation du marché de l'art anversois et européen³³⁵. L'embouchure de l'Escaut étant fermée, ces négociants furent obligés de se tourner vers de nouveaux marchés. Dans cette perspective, la ville de Paris paraîtrait alors un choix logique de lieu d'exil. Mais lorsqu'on regarde les chiffres, on se rend compte que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, les artistes anversois ne choisirent pas la France, mais plutôt les Pays-Bas du nord et l'Italie (voir figure 24). En effet, la carte illustrant les mouvements migratoires qui ont suivi la chute d'Anvers montrent que cet événement historique d'importance primordiale dans l'histoire de l'art européen n'eut très peu, voire aucune influence sur la présence d'artistes anversois à Paris (seuls. Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle qu'on assiste à une augmentation du nombre de (marchands) peintres anversois dans la ville. On a recensé plusieurs grands marchands peintres originaires d'Anvers qui attirent à leur tour d'autres artistes néerlandais pour venir travailler dans leur atelier et produire des œuvres sur place. À titre d'exemple, on peut citer Jean Michel Picard. Dans les années 1670, Picard était installé dans un grand logement de la place Dauphine. Il était à la tête d'un atelier spécialisé dans la reproduction d'art pour alimenter sa boutique. On connaît bien ses activités de commerçant grâce à sa

correspondance avec le marchand anversoïis Matthijs Musson, qui lui avait même envoyé son fils Philippe.

Revenons à la fin du XVI   siècle. Si on trouve bien quelques artistes originaires de la région anversoïise en région parisienne après la chute d'Anvers, il s'agit plus de jeunes attirés par le château de Fontainebleau et les ateliers parisiens pour y parfaire leur éducation artistique que d'exilés à la recherche d'un lieu d'asile. On doit donc conclure que la chute d'Anvers ne favorisa donc pas l'émigration d'artistes anversoïis vers Paris.

Figure 24 : Mouvements migratoires (après 1580) de peintres actifs à Anvers entre 1580 et 1585



Les trois points en région Parisienne représentent le nombre de peintres anversoïis s'étant déplacés à Paris (5),    Fontainebleau (3) et en France (sans précision de lieu : 1). Source : ECARTICO, Harm Nijboer.

L'  dit de Nantes : la fin des troubles et le début de la liberté de religion

Par la promulgation de l'édit de Nantes en avril 1598, Henri IV mit fin aux terribles guerres civiles et le pays put commencer sa reconstruction³³⁶. On imagine aisément que, suite à cette promulgation, un sentiment de sécurité s'installa dans le royaume et chez les protestants et que les artistes des Pays-Bas calvinistes étaient plus enclins à séjourner, ne serait que temporairement, en France. Bien que ce changement d  t affecter surtout les artistes protestants (qui étaient souvent originaires des Pays-Bas septentrionaux, mais parmi lesquels il faut aussi compter les réfugiés des Pays-Bas du sud), la fin des guerres de Religion et le retour au calme dans le royaume concernait tous les étrangers susceptibles de venir séjourner en France.

Le changement dans la démographie générale et celle des artistes néerlandais observé à la fin du XVI   siècle, à savoir le début d'une croissance importante, illustre ce phénomène. La fin des guerres de Religion initia un renouveau sur le plan démographique et artistique dont on retrouve les effets

dans le graphique. Pour la population générale, cette croissance fut continue pendant tout le XVII^e siècle, alors que pour la population d'artistes néerlandaise elle s'arrêta vers le milieu du siècle. En effet, nous avons observé que la présence d'artistes néerlandais culmina vers le milieu du siècle avant de décroître pendant la période suivante.

Le 'Gouden Eeuw', Âge d'Or néerlandais

L'Âge d'Or néerlandais est un phénomène tout à fait particulier et original dans l'histoire européenne. À la fin du XVI^e siècle, alors que dans le reste de l'Europe la crise économique règne, seuls les Pays-Bas, et plus particulièrement les Pays-Bas du nord, connaissent une forte croissance économique, accompagnée d'un formidable renouveau artistique qui se concrétisa dans une des périodes les plus riches de l'histoire culturelle et économique néerlandaise : de *Gouden Eeuw* ou Siècle d'Or. Avec l'augmentation générale de la richesse, l'apparition et le renforcement de la bourgeoisie, on assiste à une démocratisation de l'art, qui se manifeste notamment dans le nouveau marché des peintures de chevalet. L'augmentation de la demande d'œuvres d'art s'accompagne de la croissance de la population de peintres.

Pour une grande partie, de ce Siècle d'Or fut concomitant avec la guerre avec l'Espagne, mais les Pays-Bas du nord et les Pays-Bas du sud ne furent pas affectés de la même manière, puisque les Pays-Bas méridionaux (« catholiques »), unis dans l'Union d'Atrecht (Arras, signée le 6 janvier 1579) finirent par se soumettre à l'Espagne catholique alors que les provinces septentrionales (« protestantes »), unies dans l'Union d'Utrecht (signée le 23 janvier 1579) poursuivirent la guerre, initialement aussi soutenues par des villes importantes des Pays-Bas du sud (Gand, Bruges, Anvers, Ypres) ou du Brabant (Bruxelles, Anvers). Bien que cette révolte ne prit officiellement fin qu'en 1648 par la paix de Munster, par laquelle l'Espagne reconnut officiellement l'indépendance des Provinces-Unies (les Pays-Bas du nord), la situation s'était stabilisée dès la Trêve de Douze Ans (1609-1621). Dès la première moitié du XVII^e siècle le climat économique, politique et artistique était donc favorable dans les Pays-Bas du nord, donnant naissance à une vie artistique intense alors que, pendant la même période, la France se remettait encore des désastres des guerres de Religion qui avaient complètement ébranlé la société. La présence d'un grand nombre d'artistes ayant bénéficié d'une formation solide aux Pays-Bas, ce qui faisait défaut à la France, peut expliquer, au moins en partie, le phénomène migratoire des artistes néerlandais vers la France et sa capitale.

L'année du Désastre et l'édit de Fontainebleau

On considère généralement que le *Gouden Eeuw* prit fin avec la guerre de Hollande menée par Louis XIV et l'Année du Désastre (*Het Rampjaar*) en 1672. Suite à ces événements, le nombre d'artistes diminue rapidement dans les villes néerlandaises, comme on le voit sur la figure 23. Le graphique montre que le nombre d'artistes néerlandais subit le même phénomène de décroissance rapide à Paris à partir de 1671. On peut comparer la situation parisienne des artistes néerlandais à ce qui se passa en même temps pour leurs collègues amstellodamois. À Anvers et dans certaines autres villes le pic démographique avait déjà été atteint vers 1650, alors qu'à Amsterdam il se situe plus tard, au milieu des années 1660. Une des causes de la décroissance qui suivit était la surproduction³³⁷. Il faut aussi tenir compte des Guerres Anglo-néerlandaises qui avaient pour enjeu le contrôle des échanges commerciaux internationaux, notamment la seconde et troisième guerre (1665-1667, 1672-1674).

Ce conflit entre l'Angleterre et les Provinces-Unies, donnant lieu à d'importantes batailles navales, eut également des répercussions sur le nombre de peintres aux Pays-Bas.

Dans la décennie suivante un dernier évènement important eut lieu : en promulguant l'Édit de Fontainebleau (octobre 1685), Louis XIV révoqua l'Édit de Nantes en abolissant la liberté de religion. Mais, si la fin du Siècle d'Or semble avoir eu une influence déterminante dans l'évolution de la population d'artistes néerlandais à Paris, l'Édit de Fontainebleau, en revanche, ne semble pas avoir eu d'incidence sur le nombre d'artistes néerlandais dans la capitale. Tout d'abord, cette population était déjà très faible depuis 1670. Ensuite, dans les faits, les artistes néerlandais protestants encore présents à Paris ne semblent pas avoir réellement souffert des effets de cet édit, comme l'illustrent les exemples des peintres protestants Nicolas Heudde (peut-être un parent de Jan Hudde) et Pierre Forest. Heudde avait été exclu de l'Académie une première fois en janvier 1673 pour être parti pour l'Angleterre sans permission royale. Il avait de nouveau été admis le 15 avril 1673, pour être définitivement écarté pour cause de protestantisme en 1682, suite à quoi il repartit pour l'Angleterre³³⁸. Pierre Forest, enfin, exclu en 1674, fut réintégré en 1699³³⁹.

On peut donc conclure que le développement de la population d'artistes néerlandais à Paris semble lié à celui de la population d'artistes dans leurs pays d'origine. En tout cas, la diminution du nombre de peintres dans les villes néerlandaises avait pour effet de réduire le nombre de candidats potentiels à l'expatriation.

§ 7. Le climat artistique parisien aux XVI^e et XVII^e siècles

Outre les évènements historiques et politiques, il y a un certain nombre d'autres éléments susceptibles d'avoir influencé la présence d'artistes néerlandais à Paris. Il s'agit notamment de facteurs relatifs à la vie artistique et au marché de l'art.

La reconstruction de la vie artistique après les guerres de Religion

Sortie enfin de ses guerres intestines, la France est en pleine reconstitution à l'avènement du XVI^e siècle. Le pays se redresse lentement, la démographie est croissante, l'économie progresse. Alors que le marché de l'art se démocratise et que la demande d'œuvres d'art augmente, on manque encore d'ouvriers et d'artistes qualifiés. On sait que la maison royale était à la recherche d'artistes et d'artisans spécialisés pour relancer l'économie qui se dirige lentement vers le colbertisme protectionniste. Le besoin d'un savoir-faire extérieur se concrétise par l'arrivée d'artisans et d'artistes venus de l'étranger. Parmi ceux-là figure un nombre important d'artistes et de gens de métiers néerlandais. La Manufacture des Tapisseries (plus connu par la suite comme les Gobelins) employait un nombre important de tapissiers flamands et plusieurs cartonniers néerlandais attirés pour leur spécialisation, comme l'atteste cette citation de Félibien sur la vie de Simon Vouet :

« Comme il faisait faire des patrons de tapisserie de toutes sortes de façons, il employait encore plusieurs peintres à travailler sous ses desseins, aux paysages, aux animaux & aux ornements. Entre ceux-là, je peux vous nommer Juste d'Egmont [le portraitiste Justus van Egmont] & Vandrisse [un membre de la famille de peintre Van den Driessche], flamands, Scalberge [également d'origine Néerlandaise],

Pastel [Pierre Patel], Belin [François Belin], Vanboucle [Jan ou Pieter van Boeckel], Bellange [Henri Bellange], Cotelle [Jean Cotelle] »³⁴⁰.

Vouet avait en effet été rappelé de Rome par Louis XIII à Paris où il dirigeait, entre autres, les travaux de la Manufacture des Tapisseries. Dans l'équipe responsable de la série des *Mois*, composée de tableaux mettant en scène le roi devant différents châteaux royaux, exécutés vers 1667 sous la direction de Vouet, on trouve également de nombreux Néerlandais venant compléter l'équipe de cartonniers français avec leur spécialités³⁴¹. Baudrin Yvart était responsable des figures, mais celles du roi étaient exécutées par Adam-Frans Van der Meulen ; Jean-Baptiste Monnoyer faisait les fleurs, mais Abraham Genoels et Adriaen Frans Boudewyns étaient chargés des paysages, alors que Pieter van Boeckel devait exécuter les animaux et les oiseaux.

Il est incontestable que le roi désirait attirer des spécialistes pour les Gobelins, pour les chantiers royaux et pour d'autres commandes de la Cour, et que certains artistes furent particulièrement appréciés pour le genre dans lequel ils excellaient.

Hormis les artistes employés à la Manufacture des Tapisseries, on trouve de nombreux autres exemples d'artistes spécialisés, notamment dans l'Académie (voir chapitre 16). Si l'on ne connaît pas toujours le sujet du morceau de réception présenté par les artistes, on connaît néanmoins leurs spécialités. Pieter van Mol, qui faisait partie des Anciens, était peintre d'histoire et de portraits, tout comme Philippe de Champaigne et son neveu Jean-Baptiste de Champaigne et Philippe Vleughels. Deux sculpteurs firent aussi partie de l'Académie : Philippe van Buyster et Martin van den Bogaert. Mais il est surtout intéressant que, malgré la fameuse hiérarchie des genres, l'Académie accueillît aussi des spécialistes de genres considérés comme « mineurs », comme le paysage, la marine, les natures mortes et les animaux. La liste des académiciens comporte en effet un nombre important de peintres néerlandais qui n'étaient pas spécialisés dans la « Grande Peinture » : Jacob Van Loo était particulièrement apprécié pour ces portraits, alors que Herman van Swanevelt, Gijsbert van Coudenbergh et Abraham Genoels étaient admis pour leur maîtrise du paysage. Nous avons déjà cité Adam Frans van der Meulen, un des artistes préférés de Louis XIV et chargé de représenter la gloire du roi à travers ses batailles. Comme Nicasius Bernaerts, Albert Flamen semble s'être aussi spécialisé dans les représentations d'animaux, alors que Jean Van Beecq était un important peintre de marines, tout comme Matthys van Plattenberg, désigné en 1650 par les registres de la Confrérie de la Nation Flamande comme « peintre du Roi pour les mers ».

Par ailleurs, les contrats d'apprentissage montrent que certains Français firent leur apprentissage dans les ateliers d'artistes néerlandais, le plus connu étant le peintre animalier Nicasius Bernaerts, que nous venons de citer, dont les œuvres ont été longtemps confondues avec celles de son élève, François Desportes (voir chapitre 9, § 4)³⁴².

Pour illustrer l'importance des savoir-faire néerlandais pour la vie artistique parisienne, on peut citer l'exemple du peintre Joris Bossaert qui signa un curieux contrat d'apprentissage et de service avec le peintre parisien Jacques Baudemont en 1617. L'apprenti Bossaert est cité comme « compagnon peintre, ouvrier spécialisé en 'œuvre de Chine' ». Il s'agit très vraisemblablement de la technique de la laque. Bossaert s'engage à apprendre cette spécialité à son maître pendant un mois moyennant 30 livres avant de se mettre à son service pour 12 livres de salaire par mois.

Le marché de l'art à Paris, le goût pour la peinture nordique

Comme cela s'était déjà vu aux Pays-Bas, au cours du XVII^e siècle en France l'art se démocratise. Alors qu'auparavant les œuvres d'art étaient surtout le fait des princes et des seigneurs, au XVII^e siècle on assiste à une diffusion de l'art dans le public et un élargissement des amateurs d'art sur le plan au niveau des classes sociales. À partir des années 1630, la bourgeoisie fortunée s'intéresse également à l'art et commencent à se constituer ses propres collections. Ce phénomène est bien illustré par les études de Bonnaffée d'abord, puis par Wildenstein et, plus récemment et de façon plus complète, par Schnapper³⁴³. Ce processus se rapproche de ce que l'on observe aux Pays-Bas, où la possession d'œuvres d'art (des peintures de chevalet notamment) se démocratise.

Pour la première moitié du XVII^e siècle, les études font encore défaut ; on dispose néanmoins d'indications de la présence de l'art et des artistes néerlandais à Paris. Comme l'a bien illustré Mickaël Szanto, l'importance des artistes et marchands nordiques à la foire de Saint-Germain-des-Prés est incontestable³⁴⁴. À cela s'ajoute le nombre considérable d'artistes néerlandais documentés dans la capitale pour cette période : on en dénombre une quarantaine autour de 1640. Pour la seconde moitié de ce siècle ainsi que pour le suivant, de nombreuses études montrent l'engouement des Parisiens pour les œuvres nordiques.

Si en matière de grande peinture la préférence pour les artistes italiens, puis les français classicisants, persiste, aussi bien chez les collectionneurs qu'à la Cour, il existe des exceptions comme Rembrandt (dont l'œuvre était surtout connue des Parisiens par les estampes) et Rubens (qui exécuta les portraits du cycle de Marie de Médicis). Il y avait donc un réel marché pour les peintures du nord.

Par ailleurs, certains des artistes, qu'ils soient employés par le roi ou pas, avaient modifié, adapté et perfectionné leur art par un séjour en Italie (le peintre de batailles Vincent Adriaenssen fut attiré à la Cour alors qu'il était installé à Rome), et leurs œuvres italianisantes étaient très appréciées des collectionneurs parisiens (le paysagiste Asselijn travaillait à l'Hôtel Lambert, ainsi que Herman van Swanevelt).

Il y avait donc un vrai marché, non seulement pour les œuvres faisant l'objet d'une commande, mais aussi pour les peintures plus modestes destinées au marché libre. Il existait un réel intérêt chez les collectionneurs pour les œuvres nordiques, qui se vendaient déjà à la foire de Saint-Germain-des-Prés et dans les boutiques de marchands anversoises comme Jean Michel Picart.

Cela dit, au cours du siècle, pendant le règne de Louis XIII, les amateurs avaient commencé à se détourner des peintures du nord au profit d'un style plus italianisant, plus académique et classique. Ce changement de goût se retrouve dans les canons moins réalistes mais plus théoriques de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648. On y prône le dessin après nature tout en privilégiant la beauté et la délicatesse dans les projets picturaux (voir chapitre 16).

Toutefois, la théorisation de l'art pratiquée par l'Académie, dont plusieurs fondateurs et *Anciens* étaient des Néerlandais, avec ses débats sur le coloris, le *disegno*, la querelle entre rubénistes et poussinistes, ne semble pas avoir profondément modifié le goût des amateurs, puisque le marché pour les peintures de chevalet dans le style nordique avec ses scènes de genre et ses natures mortes, resta florissant jusque dans le XVIII^e siècle. La vulgarité si décriée par les intellectuels lorsqu'ils parlaient des scènes de paysans de Brueghel, par exemple, ne déplut en réalité pas aux

collectionneurs privés. En 1646 Georges de Scudéry consacra même un poème louant le naturalisme des scènes de la vie paysanne de la main de Pieter Bruegel dans *Une Noce de village de la main de Breugles* où l'on peut lire : « Ô que dans cette peinture l'art se cache adroitement ! Tout y paraît simplement, comme l'a fait la nature »³⁴⁵. On sait aussi qu'il y avait toujours un public, notamment dans les salons, pour la peinture rubéniste, qui était jugée indigne par l'Académie.

En même temps, les artistes nordiques étaient suffisamment flexibles et sensibles pour adapter leur style au goût parisien, ce qui fait qu'ils réussirent toujours à maintenir une position importante dans le milieu artistique de la capitale. Ce phénomène est bien illustré par la correspondance entre les marchands anversois Matthys Musson (à Anvers) et Jean Michel Picart (à Paris). Pour continuer à faire marcher leur négoce, ils donnaient des indications très précises à leurs peintres, qui devaient peindre de façon plus classicisante. Ce fut surtout Picart qui, depuis Paris, donna des indications très précises quant aux œuvres qu'il voulait recevoir. La correspondance entre les deux marchands, publiée par Denucé, montre que leurs rapports étaient souvent conflictuels, non seulement par rapport à la qualité des œuvres, mais aussi par rapport aux marges de bénéfice. C'est peut-être pour cette raison que Picart préféra parfois engager lui-même des jeunes artistes nordiques pour les faire travailler dans son atelier de la place Dauphine plutôt que de faire exécuter les œuvres à Anvers en passant par un intermédiaire.

Pour un artiste en quête de travail, le choix de Paris semble logique, sachant qu'à Paris, les marchands anversois vendaient déjà des œuvres fabriquées aux Pays-Bas, d'autant plus que la ville se situe sur un des chemins les plus communs pour rejoindre l'Italie et que les nouveaux arrivants pouvaient compter sur la solidarité des compatriotes déjà sur place (voir chapitre 9).

§ 8. Situation politique, climat économique et choix individuels

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les indications relatives aux circonstances politiques recensées dans les sources biographiques sont rares. Selon Van Mander, Cornelis Ketel et les autres jeunes artistes néerlandais installés à Fontainebleau depuis plusieurs mois avaient été contraints de quitter le palais lorsque :

« Le roi revint y installer sa cour. Ils devaient alors partir ».

Ketel s'installa alors à Paris chez un peintre-verrier, mais, toujours selon Van Mander :

« A Paris, le roi avait décrété avec sévérité que les étrangers qui étaient installés là depuis moins de deux ans, et qui étaient sujets du roi d'Espagne, devaient partir sous peine de punition corporelle [...] Ketel ne trouvait pas bon de rester là, et vint en Hollande, échappant ainsi à la Saint-Barthélemy, pensant reprendre son voyage un jour ou l'autre et repartir pour la France ou l'Italie »³⁴⁶.

En conclusion on constate que, si l'influence de certains événements historiques français et néerlandais sont bien attestées dans les données statistiques, ce ne sont pas toujours les événements que l'on croit.

La chute d'Anvers ne fit pas venir d'artistes anversois à Paris, mais, pendant les troubles français et néerlandais du XVI^e siècle, Fontainebleau reste un pôle d'attraction suffisamment puissant pour qu'on continue à s'y rendre. Face aux difficultés pratiques liées à la guerre, certains trouvent des échappatoires : on change d'itinéraire, on prend un bateau militaire, etc. (voir chapitre 5, § 2). La

présence de Jacob Ketel en France se situe dans une période troublée et il souffre des tensions politiques, ce qui ne l'empêcha pas de rester en France et de déménager d'Orléans à Paris avec sa femme et leurs deux filles. Enfin, bien que la liberté de religion puis son abolition eussent sans doute des incidences sur la présence d'artistes protestants à Paris, ce ne semble pas avoir été un facteur déterminant pour la présence d'artistes néerlandais.

Selon les données relevées, on constate que parmi les événements importants dont on serait amené à penser qu'ils eurent un impact sur la présence d'artistes néerlandais à Paris, certains n'ont en réalité pas eu d'influence notable. En revanche, d'autres éléments, qu'ils soient d'ordre politique, économique ou artistique, ont eu une influence notable, visible dans les statistiques.

Il est évident que la fin des guerres de Religion eut des conséquences : la courbe démographique française remonte, l'économie se reconstitue, le marché de l'art renaît et on est à la recherche d'une main d'œuvre spécialisée, qui fait encore défaut en France.

Or il y a donc un décalage entre les situations économiques de la France et des Pays-Bas : à partir de 1562 la France est ravagée par les guerres de Religion. Les Pays-Bas connaissent aussi des troubles, mais ceux-ci n'ont pas empêché la naissance du phénomène unique qu'est le Siècle d'Or néerlandais. Alors qu'ailleurs en Europe tout va mal, les Pays-Bas sont en pleine croissance économique. La situation néerlandaise est relativement stable, surtout après la fin de la Trêve de Douze ans (1609-1621) et au début des années 1630. Pendant cette période de calme, un grand nombre d'artistes néerlandais est attiré par Paris.

L'importante décroissance du nombre d'artistes néerlandais à Paris après 1671 coïncide avec la situation aux Pays-Bas, notamment dans les Pays-Bas du nord, où l'on observe un pic de présences autour des années 1660, puis une rapide décroissance après l'Année du Désastre (1672) qui marque la fin du *Gouden Eeuw*.

Entre ces deux événements cruciaux que sont l'Édit de Nantes et l'Année du Désastre, on assiste à la genèse de l'École française. Le milieu artistique parisien n'a plus besoin d'étrangers. Il est incontestable que les artistes nordiques ont eu un rôle important dans la naissance et le développement de cette école, que ce soit par leurs œuvres, la formation de jeunes artistes français ou encore au sein de l'Académie. Quant aux Néerlandais, bien que leur nombre diminue de façon impressionnante après 1672, certains d'entre eux, ayant donné naissance à des enfants qui sont donc des immigrés de seconde et de troisième génération, se sont fondus dans la masse des artistes français.

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 5, la décision de migrer appartient à l'individu. Les événements politiques et les circonstances économiques créent un climat plus ou moins propice à la migration, rendant certains lieux plus attirants que d'autres. Mais il faut rappeler que le choix de quitter un lieu pour aller vers un autre est le résultat d'un processus complexe où entrent en compte plusieurs catégories de facteurs : ceux liés au lieu d'origine, ceux liés à la destination, des obstacles et des facteurs individuels (illustré par la théorie d'Everett Lee). La prise de décision dépend d'un ensemble complexe de facteurs évalués individuellement par chaque artiste et dépendent de la perception individuelle des forces d'attraction et de répulsion. L'impulsion de départ et la mobilité qui en résultent montrent donc qu'à un moment donné, il était plus attrayant pour cet individu de quitter son domicile que de rester sur place.

8. Le caractère du séjour : passage ou fixation ?

Maintenant que nous avons vu l'ampleur et l'évolution de la présence d'artistes néerlandais à Paris, on peut s'intéresser au caractère des séjours de cette population. Combien de temps restaient-ils ? Se fixaient-ils de façon définitive à Paris ou étaient-ils juste de passage ? Pour répondre à ces questions, avons principalement pris en compte deux éléments : la durée des présences et les cas de naturalisation. Pour compléter, nous avons aussi regardé d'autres indicateurs, comme le lieu de décès et la vie familiale.

§ 1. La durée des présences

La durée du séjour d'un artiste à Paris est révélatrice du caractère de ce séjour. Plus la présence de l'individu s'étire dans le temps, plus son séjour devient permanent. Pour savoir si les artistes du corpus séjournaient de façon temporaire ou bien permanente à Paris, nous avons donc en premier lieu analysé la durée de leurs présences.

Établir la durée de séjour

Idéalement, pour prouver le séjour prolongé d'un individu à Paris il faudrait une grande quantité de sources espacées dans le temps par des intervalles réguliers. Or il est évident que de telles preuves sont impossibles à établir pour une période aussi reculée. En l'absence d'une documentation précise et complète sur la présence d'étrangers dans la ville à l'époque moderne, nous avons choisi d'utiliser la totalité des renseignements disponibles, même si leur hétérogénéité liée à la diversité des sources en rend l'analyse complexe. De vagues références (« il séjourna en France pendant de longues années ») fournies par une biographie plus d'un siècle après la mort de l'artiste concerné n'aura pas la même valeur qu'un ensemble de minutes notariales et d'actes paroissiaux qui documentent de façon homogène et appuyée la présence d'un individu dans la ville.

Selon les cas, la documentation permettant de dater les présences est donc plus ou moins importante. Un certain nombre de séjours n'ont pas pu être datés, et on n'en connaît pas la durée. Il s'agit souvent de séjours incertains. Le séjour supposé de Pieter Bout aurait eu lieu entre 1671 et 1677. Pour d'autres artistes on suppose que le séjour fut plus long que la documentation permette de l'attester. C'est le cas par exemple de Jan van Boeckel, qui n'est documenté à Paris que par une seule source datée de 1629 qui est l'inventaire après décès de sa femme. Malgré l'absence d'autres sources, tout porte à croire qu'il avait séjourné de façon prolongée à Paris. Le logement du couple, tel qu'il est décrit par l'inventaire, avec son mobilier et un atelier bien fourni en ustensiles ainsi que des peintures, est révélateur d'une installation permanente. Par ailleurs, nous savons que de nombreux autres membres de la famille Van Boeckel s'étaient fixés dans la ville et qu'ils faisaient partie d'un réseau de graveurs et de marchands d'estampes qui comprenait, entre autres, les familles néerlandaises Moncornet et Firens.

Il arrive que la durée d'un séjour soit connue alors que le séjour en lui-même est difficile à dater. Dans un récit biographique de 1671, le sculpteur Gabriel Grupello affirme avoir travaillé en France pendant deux ans. Ce séjour dut avoir lieu entre son séjour à La Haye et sa présence à Bruxelles, après son passage dans l'atelier d'Artus Quellinus. On a estimé sa présence à Paris à la fin des années 1670 : de 1668 environ à 1670 environ. Certains séjours quoique brefs, sont datés de façon précise. On sait, par exemple, que Martin Faber et Louis Finson étaient à Paris d'avril à juillet 1615 et la biographie d'Abraham Bloemaert par Karel van Mander nous apprend que le jeune peintre passa six semaines chez un certain Jehan Bassot, puis « presque deux ans et demi » chez un autre maître avant de rentrer à Utrecht après un bref passage dans l'atelier d'Hieronymus Francken.

Pour certains artistes on manque de sources pour documenter leur séjour. Ces lacunes documentaires peuvent être expliquées de plusieurs manières : par l'absence matérielle de l'individu, bien entendu, mais aussi par des inégalités dans le dépouillement, la conservation et la disponibilité des sources. Souvent les datations sont relatives. Cette datation peut être plus ou moins précise selon la source dont elle provient. Lorsqu'elle est basée sur une estimation, la datation est approximative (« vers 1630 »). Lorsqu'elle est basée sur un événement qui a précédé ou suivi la présence à Paris, il s'agit de datations *terminus post quem* (ayant eu lieu avant) ou bien *terminus ante quem* (ayant eu lieu après).

Parmi les dates absolues, certaines ne sont composées que de l'année (dans le cas de dessins datés par exemple), alors que d'autres comportent aussi le mois, et le plus souvent également le jour. Les datations les plus précises proviennent généralement d'actes notariés et de registres paroissiaux. Le séjour parisien du peintre Jacques Hermans n'est daté que par les registres de Saint-Nicolas-des-Champs qui prouvent que, le 3 juin 1679, le peintre assista à l'enterrement de son collègue Francisque Millet dans le cimetière de l'église.

Souvent la présence à Paris n'est documentée que par une datation unique. Il s'agit soit de présences dont la datation fait l'objet d'une estimation exprimée par une année (« vers 1641 ») ou bien de présences documentées par une datation unique (exprimée en jour, mois ou année), comme l'exemple de Jacques Hermans que nous avons cité plus haut, ou celui de David Beck, recensé à Rome en 1653, puis à Paris en 1656 lorsqu'il accompagne Christine de Suède lors de son voyage en France. Pour 142 individus la ou les présence(s) à Paris ne sont pas datées ou bien datées par des datations uniques seulement³⁴⁷. Pour les 191 autres les séjours sont documentés par plus de sources.

A côté des cas peu documentés, il y a un donc grand nombre de séjours pour lesquels on dispose de datations et de renseignements plus importants. Pour citer un exemple représentatif : le nom du peintre Rodolphe Schoor est mentionné dans pas moins de vingt sources différentes, toutes issues des registres paroissiaux et des minutes notariales. Elles datent et documentent à intervalles réguliers la longue présence de l'artiste dans la capitale française entre 1611 et 1632.

La quantité des sources et leur espacement dans le temps varie selon les artistes et la présence supposée pour une période entre deux sources est souvent difficile à prouver. Il s'agit alors de trancher en prenant en considération les particularités individuelles. Dans le cadre d'ECARTICO l'inégalité de la densité documentaire nous a parfois obligée à faire des choix au cas par cas en se basant sur le plus d'indicateurs possibles et en tenant compte de la fiabilité des sources.

Pour illustrer ces cas particuliers, voici quelques exemples. Salomon de Chiquemberg est documenté comme compagnon à Paris en 1634 à l'occasion d'un conflit avec la maîtrise de Saint-Germain. L'unique autre source concernant ce peintre est un contrat d'apprentissage de 1648, où il figure comme maître. Il est alors installé rue de Grenelle. Il est possible que le peintre quittât Paris après cette admonestation pour n'y revenir qu'une quinzaine d'années plus tard. Mais on peut aussi imaginer que le différend avec les peintres du faubourg, qui lui avaient laissé le choix entre quitter les lieux et « se faire recevoir maître dudit art », l'ait incité à rejoindre leur communauté et que la présence du peintre ait été ininterrompue entre 1634 et 1648. En l'absence d'indications contraires, nous avons néanmoins considéré que son séjour était interrompu. Pour les artistes dont la présence à Paris est documentée de façon plus fournie, les lacunes dans les sources ont été ignorées. Pour Jan Cassiopiijn nous avons noté une présence de 26 ans, même si la documentation de son séjour qui eut lieu de 1627 à 1653 montre des lacunes entre 1627 et 1637, entre 1640 et 1648 et entre 1648 et 1653³⁴⁸.

Dans le cas de Jaspar Vaniel l'absence de sources pour la période 1650 et 1665 a été ignorée pour les raisons suivantes : son séjour à Paris est très bien documenté pour la période 1635 à 1650, notamment par les registres paroissiaux de sa paroisse, Saint-Nicolas-des-Champs, mentionnant les baptêmes et les enterrements de ses enfants en 1635, 1636, 1637, 1639, 1640, 1641, 1642, 1644, 1645, 1646, 1649 et 1650³⁴⁹. L'avant-dernier document le concernant est l'acte d'enterrement de son fils Charles du 19 octobre 1650. On perd ensuite la trace du peintre jusqu'au mois de septembre 1665, lorsqu'il fait dresser l'inventaire de sa maison après la mort de sa femme Barbe³⁵⁰. Rien n'indique l'absence du peintre, qui est installé dans la même rue (Saint-Martin), et la même paroisse depuis sa première mention dans les sources parisiennes. L'analphabétisme du peintre (selon un contrat d'apprentissage de 1640, il ne savait ni écrire ni signer) explique peut-être en partie l'absence de documents identifiés le concernant.

Alors que pour Vaniel le manque de sources n'a pas été considéré comme une absence, pour une trentaine d'artistes on pense qu'ils ont bien effectué plusieurs séjours à Paris. On peut citer les exemples de Pieter Boel et de Jean-Baptiste de Champaigne. Boel était à Paris depuis 1664, mais séjourna à Anvers de 1664 à 1668 avant de revenir à Paris, où il est de nouveau documenté de 1669 à 1674. Quant à Jean Baptiste de Champaigne, son séjour à Paris (où il est documenté de 1643 à 1681), fut interrompu par un voyage à Rome, Venise et Bruxelles de 1659 à 1661, puis par un second séjour à Bruxelles en 1670. Dans ces deux cas, les années passées en dehors de Paris n'ont pas été prises en compte dans la durée totale du séjour. On compte donc cinq ans de présence à Paris pour Boel (de 1669 à 1674) et trente-trois ans pour Champaigne (de 1643 à 1659, de 1661 à 1670 et de 1671 à 1681).

Les résultats obtenus de cette manière sont les suivants : nous avons vu que pour 43 % (142) des artistes la présence à Paris est attestée ou supposée pour des dates uniques seulement. Nous avons qualifié ces séjours de « séjours o », puisque les sources n'ont pas permis de les dater pour une durée équivalente ou supérieure à un an. Pour les 191 autres artistes (57 %), dont la durée de séjour est donc équivalente ou supérieure à un an, on constate que la plupart a été documentée à Paris pendant une période allant d'un à dix ans (113 artistes, 34 %) ; les 78 autres (23 %) ont été documentés dans la ville pendant une période supérieure à dix ans.

Si l'on ne tient pas compte des « séjours 0 », la répartition est similaire (voir figure 25). Sur les 191 artistes concernés, les 113 qui séjournèrent à Paris pendant une durée comprise entre un et dix ans représentent 59 % de cette population, alors que les 78 autres en représentent 41 %.

Lorsqu'on observe plus en détail les durées de séjour, sans tenir compte des « séjours 0 », on remarque qu'il y a quatre types de séjour : les séjours courts (d'un ou deux ans), les séjours moyens (de trois à dix ans), les séjours longs (de onze à vingt ans) et les séjours très longs (supérieurs à vingt ans). Les séjours courts représentent 28 % des cas (53 artistes), les séjours moyens, 31 % (60 artistes), les séjours longs, 20 % (38 artistes) et les séjours très longs, 21 % des cas (40 artistes).

Il est intéressant de remarquer que ces proportions ne montrent pas d'écarts importants selon l'âge des individus. En effet, les durées de séjour de la population totale sont assez similaires aux durées observées chez les 18-25 ans et les 26-40 ans.

Figure 25 : Tableau détaillé des durées de séjour par catégorie d'âge, sans « séjours 0 ».

| Durée | Population totale | 18-25 ans | 26-40 ans |
|----------|-------------------|------------|-------------|
| 1-2 ans | 53 (28 %) | 29 (37 %) | 13 (30,2 %) |
| 3-10 ans | 60 (31 %) | 22 (28 %) | 13 (30,2 %) |
| 11-20 | 38 (20 %) | 13 (16 %) | 7 (16,3 %) |
| >20 | 40 (21 %) | 15 (19 %) | 10 (23,3 %) |
| Total | 191 (100 %) | 79 (100 %) | 43 (100 %) |

Sources : ECARTICO, base Levert

N.B. : Pour 44 des 191 artistes ayant séjourné à Paris pendant une durée égale ou supérieure à un an nous n'avons pas pu déterminer l'âge à l'arrivée. Par ailleurs, pour tous les artistes âgés de plus de 40 ans à l'arrivée la durée de séjour est inférieure à 6 ans.

Parmi les artistes ayant fait un séjour court, citons Jan Asselijn qui, après son mariage à Lyon, fit baptiser sa fille Catherine à Saint-Germain-l'Auxerrois en mai 1645 ; il avait quitté Paris juste avant l'arrivée de Willem Schellinks, qui consigna sa déception de n'avoir pu rencontrer le peintre lors de son séjour à Paris (qui dura du 10 août au 7 septembre 1646), parce qu'il venait de quitter la ville, ce qui permet de dater la présence d'Asselijn à Paris de mai 1645 à juillet/août 1646.

Le séjour du peintre Cornelis van Coudenberg, qui avait francisé son nom en Corneille (de) Froidemontagne, peut être qualifié de moyen. Van Coudenberg est documenté à Paris à partir de 1641/42. Il y était en compagnie de son frère, Gijsbert, peintre lui aussi, et de sa sœur Anne. Pendant son séjour à Paris, Van Coudenberg se maria avec une servante (apparemment d'origine française) et réussit à accéder à la maîtrise en rejoignant la communauté des peintres parisiens. Il mourut à Paris à la fin de 1647 ou au début de 1648.

Pour donner un exemple de séjour long, citons le cas de Theodoor Netscher. Ce fils de Caspar Netscher était arrivé à Paris vers l'âge de dix-neuf ans, en 1679. Il fit rapidement carrière dans la capitale française où il était très apprécié comme portraitiste, surtout dans les milieux de la Cour. Quelques années après son arrivée à Paris, face à l'imminence de la révocation de l'Edit de Nantes

(en 1685), Netscher choisit de se convertir au catholicisme ; le 20 février 1684, il abjura « les erreurs de Calvin » à Saint-Sulpice. Ce geste s'explique peut-être par son désir de rejoindre l'Académie, puisque l'acte de dépôt de son extrait de baptême que nous avons découvert affirme qu'il était « peintre académicien »³⁵¹. Néanmoins, vers la fin du siècle, après une vingtaine d'années passées à Paris, Netscher décida de rentrer aux Pays-Bas. Dès 1699, il est documenté à La Haye. Ce retour aurait été motivé par l'insistance de Willem Hadriaan, comte de Nassau et ambassadeur de la République à Paris en 1697-98, qui fut rappelé aux Pays-Bas en octobre 1698. Pour l'appâter, Hadriaan aurait proposé une charge de receveur au peintre en échange de son retour au pays ; Netscher fut en effet receveur de la ville de Hulst, où il mourut vers 1730³⁵².

Terminons avec le séjour très long de Julian de La Coutre. Ce peintre brugeois est documenté au faubourg Saint-Marcel de 1602 à 1636. Il se maria deux fois à Paris (avec une Brugeoise en 1602, avec une Française en 1632). Sa première épouse lui avait donné deux filles. On ignore le lieu et la date de la mort du peintre ; les deux derniers actes le concernant sont datés de mars 1636³⁵³.

Seuls neuf artistes séjournèrent pendant plus de quarante ans à Paris. Ce sont : Sébastien Slodtz (41 ans), Jacob Coignet (42 ans), Gijsbert van Plattenberg (frère de Cornelis ; 44 ans), Hieronymus Francken (44 ans), Jean Michel Picart (51 ans), Philippe Vleughels (52 ans), Philippe de Champaigne (53 ans), Philippe van Buyster (68 ans) et Dominicus Christiaens (69 ans). On constate donc qu'un grand nombre de séjours sont des « séjours o ». Ce sont des séjours courts ou bien des séjours qui n'ont pas (encore) pu être documentés davantage. Quant aux autres séjours, on observe que proportionnellement, les différentes catégories (séjours courts, moyens, longs et très longs) sont assez similaires et que l'âge des individus ne semble pas être un facteur déterminant.

On peut conclure qu'il y a principalement deux sortes de présences : d'un côté les présences temporaires, correspondant aux « séjours o » et aux séjours courts ; d'autre côté les présences pérennes, correspondant aux séjours moyens, longs et très longs. La nature de ces deux sortes de présences est fondamentalement différente. Les présences temporaires ne nécessitent ni une connaissance approfondie du français, ni un logement durable, ni un statut professionnel officiel. Lorsqu'on ne reste que quelques jours, quelques semaines ou quelques mois dans une ville étrangère, il est possible de « se débrouiller », que ce soit sur le plan linguistique, logistique ou professionnel. On peut, par exemple, loger chez des amis ou des parents, qui peuvent servir de guides ou d'interprètes, ou encore d'employeurs. On n'est pas non plus contraint de gagner sa vie en exerçant son métier si l'on dispose d'économies. Et à défaut d'avoir des amis dans la capitale, il était toujours possible de se loger de façon temporaire dans une auberge.

Lieux de décès

Sur les 210 artistes du corpus pour qui le lieu de décès est connu, la plupart (112) sont morts aux Pays-Bas. Mais 72 autres sont décédés en France (dont 67 à Paris et dans ses environs), ce qui représente une quantité considérable. Les vingt-six autres artistes sont nés dans d'autres pays, principalement en Italie.

Bien évidemment, plus le séjour est long, plus la probabilité d'un décès à Paris est élevée. Les données récoltées le montrent : sur les 60 artistes ayant séjourné à Paris de 3 à 10 ans, seuls 10 sont morts à Paris ; sur les 38 artistes y ayant séjourné de 11 à 20 ans, la moitié (19) est morte à Paris et pour les 40 autres, ayant séjourné à Paris pendant plus de 20 ans, 28 y sont morts³⁵⁴.

Le fait de mourir à Paris peut être considéré comme un indicateur pour la nature du séjour. Il suit souvent un séjour assez long. Nicolaes Berchem fait figure d'exception, puisqu'il décéda de façon prématurée peu après son arrivée à Paris, âgé seulement de 22 ans. Theodoor Netscher est aussi un cas exceptionnel, puisqu'il est rare que les artistes retournent aux Pays-Bas après un long séjour à Paris.

§ 2. Naturalisations

La demande de naturalisation est sans doute l'indicateur le plus important lorsqu'il s'agit de déterminer le caractère plus ou moins définitif du séjour. Pendant sa présence dans le royaume de France, le statut juridique de l'artiste néerlandais le prive d'un certain nombre de droits réservés aux sujets du roi. Par opposition aux naturels français *régnicoles*, l'étranger est qualifié d'aubain. Le mot *régnicole* désigne les individus nés et demeurant dans le royaume, reconnaissant la souveraineté du roi et en s'avouant comme son sujet. Tous ceux qui ne remplissent pas ces conditions sont considérés comme *aubains*³⁵⁵. Par opposition aux naturels français *régnicoles*, l'aubain souffre de plusieurs sortes d'incapacités, la principale étant l'incapacité successorale. Il s'agit d'une incapacité active et passive ; il est interdit à l'étranger de léguer ses biens par testament et de recevoir des héritages. Il ne peut participer qu'aux donations entre vivants.

Sur cet état de fait vient se greffer l'exercice du droit d'aubaine. Ce droit datant de l'époque féodale et aboli en 1819 seulement, donne la possibilité au roi de disposer des successions des étrangers et de les distribuer à des *donataires* de son choix. Ainsi, les biens des étrangers morts en France sont redistribués aux Français comme des faveurs royales³⁵⁶.

Toutefois, certaines catégories d'aubains pouvaient prétendre à une exemption, comme par des privilèges à la nation dont bénéficiaient les ressortissants des pays alliés³⁵⁷. Les Pays-Bas du sud faisant allégeance à la Couronne espagnole des Habsbourg, ils étaient considérés par la France comme partie intégrante de leurs territoires. Les Pays-Bas du nord, en revanche, séparés depuis le traité d'Utrecht (1579) des Pays-Bas méridionaux, constituaient une unité politique indépendante, celle des Provinces-Unies. Selon les situations politiques du moment et selon leur provenance, les Néerlandais étaient donc considérés comme des alliés ou bien des ennemis de la France. En cas d'alliance, les traités de paix entre les deux nations (France et Pays-Bas espagnols ou bien France et Provinces-Unies) stipulaient une exemption mutuelle du droit d'aubaine³⁵⁸.

Les lettres de naturalité

En dehors de ces exemptions on pouvait échapper au droit d'aubaine par la naturalisation, en sollicitant des lettres de naturalité³⁵⁹. La demande de naturalisation était une action coûteuse et longue. Le désir de se faire naturaliser et le choix d'entamer une telle procédure est donc un acte fort qui témoigne non seulement de la sédentarisation du sujet et de sa fortune financière, mais aussi de son choix de devenir officiellement sujet du roi de France. Enfin, l'obtention de lettres de naturalité peut témoigner d'une reconnaissance royale et du désir du roi ou de la reine-mère de privilégier des artistes de leur choix.

La procédure de naturalisation se déroulait comme ceci : sur la requête de l'étranger, la chancellerie de France délivrait ces lettres patentes, sous forme de charte, par lesquelles le roi faisait la grâce à

un étranger de le recevoir au nombre de ses sujets. Elles se présentent comme des lettres du roi de France. Le *protocole* est composé de la salutation royale (« Louis par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, à tous présents et à venir salut »), de l'*adresse* indiquant le nom du bénéficiaire, et d'un exposé relatant le contexte qui a amené à la demande et au don : « Joseph du Camp, natif de la ville d'Alost, pays de Flandre, maître sculpteur en notre ville de Paris faisant profession de religion catholique, s'étant habitué à notre ville de Paris et désirant finir ses jours en notre royaume, il craint d'être troublé et ses enfants et héritiers en sa succession s'il ne lui était par nous pourvu de nos lettres de déclaration sur ce nécessaires »³⁶⁰.

Le protocole précède le *dispositif*, cœur du document qui décrit l'ensemble des privilèges accordés ainsi que les conditions qui y sont attachées : le demandeur a dorénavant le droit de s'établir en France où bon lui semblera, de disposer de ses biens par testament et de recevoir des héritages, à condition que les héritiers soient régnicoles et que le naturalisé réside dans le royaume jusqu'à la fin de ses jours (avec une obligation de demander la permission du roi avant de s'absenter). L'*expédition*, qui clôt l'acte, indique la procédure à suivre pour la validation des lettres. Le demandeur était notamment tenu de les faire vérifier dans un délai d'un an par la Chambre des comptes, et de faire enregistrer à la Chambre du trésor, sous peine d'invalidité des lettres.

Bien que les lettres en elles-mêmes étaient un don du roi, leur émission par la Grande Chancellerie de France était payante (le coût du sceau était de 74 livres en 1674), ainsi que l'enregistrement à la Cour des comptes (de 20 livres en moyenne, le coût pouvait atteindre les 100 livres).

Pour les 333 artistes de notre corpus, on connaît vingt-sept cas de naturalisation (plus deux autres, d'artistes non compris dans le corpus : le peintre frison Egriek Hieskena et Antoine Lary, compagnon peintre de Rotterdam)³⁶¹. (Voir la figure 26)³⁶².

Bien qu'elle puisse paraître marginale, la naturalisation concerne presque un dixième du corpus et l'importance de ce phénomène ne doit donc pas être sous-estimée. Par ailleurs, le nombre de naturalisations pourrait bien avoir été plus élevé, mais le caractère lacunaire des fonds documentaires, qui rend les traces de demande de naturalisations difficiles à trouver, peut biaiser les résultats. À part quelques cas exceptionnels, comme Van der Gheins (1669) et Adam Frans van der Meulen (1672), dont les transcriptions des lettres de naturalité ont été conservées dans les archives de la Maison du roi (fonds O¹), les naturalisations sont connues soit par des inventaires après décès, soit par les registres des institutions d'Etat. Dans deux cas elles sont documentées par des mentions dans d'autres documents : selon une déclaration de 1603, le peintre Jacob Ketel était « naturalisé, marié et domicilié depuis vingt-deux ans » à Orléans lorsqu'il adressa une requête adressée à Henri IV alors que la naturalisation du sculpteur Nicolas Boullin est évoquée dans son contrat de mariage daté de 1634.

Figure 26 : Liste chronologique des naturalisations connues

| | |
|--------------------------|-------|
| Hieronymus Francken | 1572 |
| Nicolaes de Hoey | 1579 |
| Ambrosius Bosschaert | 1601 |
| Jacob Ketel | <1608 |
| Pieter de Martyn | 1612 |
| Frans Pourbus | 1618 |
| Ferdinandus van El | 1623 |
| Philippe de Champaigne | 1629 |
| Nicolas Boullin | 1634 |
| Philipp Jordaens | 1637 |
| Jean Faydherbe | 1643 |
| *Egriek Hieskena | 1644 |
| Herman van Swanevelt | 1644 |
| Jean Michel Picart | 1649 |
| Philippe van Buyster | 1653 |
| Daniël Dupré | 1656 |
| Jacob Coignet | 1658 |
| Matthys van Plattenberg | 1659 |
| Philippe Vleughels | 1659 |
| Dominicus Christiaensens | 1661 |
| *Antoine Lary | 1661 |
| Martin van den Bogaert | 1665 |
| Jacob van Loo | 1667 |
| Jean van Loo | 1667 |
| Abraham Louis van Loo | 1667 |
| Jan Chr. van der Gheins | 1669 |
| Adam Fr. van der Meulen | 1672 |
| Jean François Millet | 1677 |
| Joseph du Camp | 1689 |

Source : base Levert (*N.B.* : Hieskena et Lary sont hors corpus)

La valeur de ces documents est illustrée par leur présence dans les *papiers* des inventaires après décès. Ces inventaires décrivent avec précision l'état physique des documents et en transcrivent le contenu, ainsi que les annotations, en prenant soin de mentionner le nom des signataires. Généralement, les annotations dont les inventaires font état permettent de connaître les

différentes actions entreprises par le naturalisé pour pouvoir jouir pleinement de son nouveau statut.

Pour nos artistes, l'observance de la procédure de validation est illustrée par les marques apposées par les institutions et les mentions soit des registres des institutions elles-mêmes, montrant que les artistes respectaient les étapes juridiques. On a trouvé de telles marques pour Frans Pourbus, Philippe de Champaigne, Daniel Dupré, Francisque Millet et Joseph du Camp. On trouve aussi des références aux lettres de naturalité dans les inventaires, comme c'est le cas de Pieter de Martyn, Herman van Swanevelt, Philippe van Buyster, Matthys van Plattenberg et Philippe Vleughels.

Pour plus de sécurité, après avoir fait enregistrer ses lettres par la Chambre des comptes (et le Trésor), les naturalisés pouvaient procéder à d'autres enregistrements auprès de différentes institutions d'Etat : le Grand conseil, les bureaux des finances ou encore les sénéchaussées et les baillages. Si les enregistrements au Parlement étaient assez fréquents, ceux à la Cour des aides étaient en revanche rarissimes. Pour ce qui est de nos artistes, on sait notamment que les lettres de Philippe de Champaigne furent enregistrées par le Bureau des Finances, ainsi que celles de Daniel Dupré, alors que Pieter de Martyn s'adressa au Parlement.

Bien qu'ils auraient pu se contenter d'un enregistrement par la Chambre des comptes, Matthys van Plattenberg et son gendre s'adressèrent également au Parlement pour faire confirmer leur statut en juin 1659, trois mois après leur naturalisation. La naturalisation de Van Plattenberg vint d'ailleurs à point nommé puisqu'il mourut en septembre 1660, un an et demi après réception de ses lettres. Les lettres passèrent alors à son gendre qui les conserva soigneusement et les fit confirmer une vingtaine d'années plus tard par la Chambre du Trésor (en 1679). La valeur du document ne périt pas avec son dernier bénéficiaire, puisqu'après la mort de Philippe Vleughels (en mars 1694), les lettres passèrent au fils de celui-ci, Nicolas. Bien qu'il eût vu le jour à Paris et qu'il était de ce fait susceptible d'être reconnu comme naturel français, le document attestant de la naturalité de son père semblent avoir été d'importance capitale pour Nicolas Vleughels, qui fit confirmer les lettres à son tour en dépit du coût de la procédure. En janvier 1704 il paya une somme de 150 livres au garde du Trésor royal pour la confirmation des lettres, qui avaient déjà été confirmées par un arrêt du Conseil daté de juillet 1697.

Quant à Herman van Swanevelt, naturalisé en 1644, il fit enregistrer ses lettres par la Chambre des comptes en 1647 après avoir obtenu une lettre de surannation du Conseil du roi l'année précédente (le 24 décembre 1646). Cette lettre de surannation laisse supposer qu'il avait trop attendu pour faire enregistrer ses lettres de naturalité et qu'il avait dû demander une dérogation.

Motivations

En ce qui concerne les motivations qui amenèrent le demandeur à devenir sujet du roi de France, les lettres se cantonnent à des généralités conventionnelles relatives au droit d'aubaine. On peut lire dans lettres de Joseph du Camp (citées plus haut) :

« S'étant habitué à notre ville de Paris et désirant finir ses jours en notre royaume, il craint d'être troublé et ses enfants et héritiers en sa succession s'il ne lui était par nous pourvu de nos lettres de déclaration sur ce nécessaires ».

Et chez Philippe de Champagne :

« Soutenant qu'il s'est retiré en celui notre Royaume en délibération d'y user et finir ses jours comme notre sujet et vrai régnicole, si bon plaisir était lui vouloir octroyer nos lettres de naturalité à ce nécessaires ».

Certains artistes entamaient une procédure de naturalisation à l'occasion de leur mariage. Ce fut sans doute le cas pour Ambrosius Bosschaert, qui reçut ses lettres de naturalité l'année de son second mariage. Cette motivation se justifie d'autant lorsque l'épouse était de nationalité française : un couple d'étrangers pouvait envisager de finir ses jours en dehors du royaume alors qu'un couple 'mixte' était plus susceptible de finir ses jours en France. Si le mari n'était pas naturalisé, la veuve et les enfants étaient écartés de la succession en vertu du droit d'aubaine. Pour mettre sa future à l'abri, le sculpteur bruxellois Nicolas Boulin promet à son beau-père, le bourgeois de Paris François Jérôme « d'obtenir lettres de naturalité du roi » et de les faire enregistrer à la Chambre des comptes (contrat de mariage de 1634). Lorsque l'épouse était étrangère aussi, elle figurait sur les mêmes lettres que son mari. C'est le cas notamment des épouses respectives de Pieter de Martyn, d'Adam Frans van der Meulen, de Philippe van Buyster et de Nicolas de Hoey. Un autre exemple de naturalisation 'conjointe' est celui de Philippe Vleughels qui figure sur les lettres de son beau-père Mathieu van Plattenberg.

Pieter de Martyn obtint ses lettres de naturalité onze ans au moins après son arrivée à Paris. On connaît la bonne situation financière du marchand-peintre qui avait notamment investi 1 200 livres dans la Compagnie des Indes Occidentales par l'intermédiaire de son beau-frère. Il est donc probable que sa demande de naturalisation reflète sa volonté de mettre sa fortune à l'abri.

La même chose semble s'appliquer à Ferdinandus van El, qui ne demanda à être naturalisé qu'en 1623, une vingtaine d'années après son arrivée dans la capitale française. Sa naturalisation lui permit de sécuriser sa fortune, qui fut considérable, comme le montrent les actes notariés.

En plus de ces motivations d'ordre successoral, il existe sans doute d'autres raisons pour demander la naturalisation mais il est difficile de les connaître. Dans le cas de Frans Pourbus, il est probable que la résistance de la communauté des peintres qui voyait d'un mauvais œil la nomination d'un étranger comme peintre du roi ait contribué à son désir de devenir français³⁶³. Les inventaires montrent par ailleurs que les lettres de provision ainsi que les lettres concernant les autres privilèges royaux étaient conservées avec les lettres de naturalité. Dans le cas de Van Swanevelt, il s'agit par exemple d'une :

« Lettre en parchemin [...] par laquelle Sa Majesté a permis audit défunt Van Swanevelt l'un de ses peintres ordinaires de graver, imprimer, vendre et débiter en tous lieux du royaume de France des paysages et pièces par lui gravées ».

Enfin, comme nous venons de l'évoquer, Nicolas Plattenberg conservait les lettres de naturalité de son père ainsi que l'acte de réception à l'Académie et sa confirmation avec ses propres lettres de provision de l'Académie.

Conditions et circonstances

Quant aux conditions requises pour devenir sujet du roi de France, il faut mentionner les références, dans les lettres, à la confession. À côté des remarques concernant la durée du séjour du demandeur

dans le royaume (Nicolas de Hoey et sa femme « demeurant à Dijon » depuis « déjà quelque temps »), certaines lettres dont nous connaissons le contenu relèvent en effet que les demandeurs faisaient « profession de la religion catholique, apostolique et romaine » (Philippe de Champagne, Joseph du Camp...). Dans les lettres de Philippe de Champagne, le roi insiste auprès de ses « amis et féaux conseillers, les gens de nos comptes et de notre trésor à Paris et à tous nos autres justiciers » sur le fait que le peintre, en plus d'être de « religion catholique, apostolique et romaine », était « apparu de bonne vie [et] mœurs », mais aussi, et cela peut paraître surprenant, qu'il n'était « facteur ni négociateur d'aucuns marchands étrangers ». On trouve des références similaires dans l'inventaire de Pieter de Martyn, qui mentionne des documents relatifs aux conditions et circonstances de sa naturalisation : il s'agit de :

« Trois pièces en parchemin, qui sont déclarations de feu roi Henri quatrième et attestations des consuls et échevins de la ville [de] *Derdrecht* [Dordrecht] en Hollande en conséquence desquelles auraient été obtenue lesdites lettres de naturalités ».

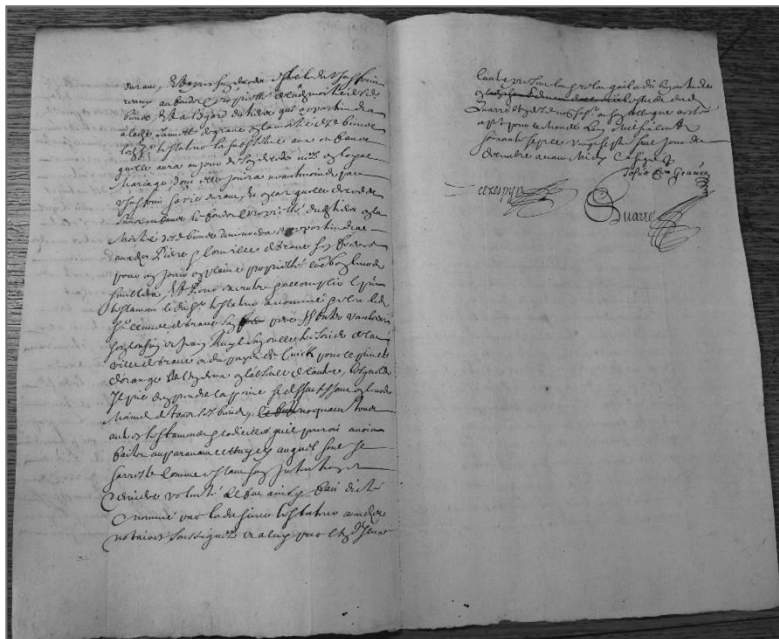
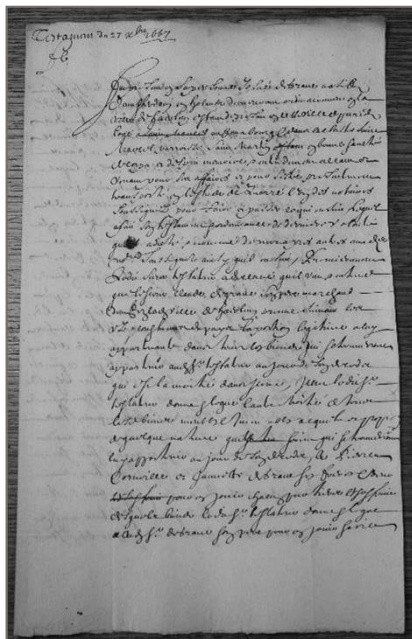
Il semble s'agir d'un certificat de bonne conduite comme il en était parfois émis par les municipalités. Les exemples de Pieter de Martyn et de Philippe de Champagne montrent que la volonté royale est un facteur important dans les naturalisations qui, tout comme les lettres de provision qui nomment les peintres et sculpteurs ordinaires, sont souvent la démonstration de la bienveillance du roi ou de la reine-mère envers des artistes de talent qu'ils souhaitent favoriser par des privilèges consignés dans des lettres patentes.

Dans les cas où les lettres de naturalisation témoignent de la reconnaissance royale, le moment de la donation est déterminé par la volonté royale. C'est le souverain qui choisit quand il naturalise ses nouveaux sujets. Si on observe une durée moyenne de quatorze ans de séjour avant naturalisation pour les peintres et sculpteurs naturalisés du corpus, la naturalisation peut avoir lieu très rapidement, comme pour Philippe de Champagne, dont l'appréciation royale lui valut d'être naturalisé au bout de deux ans seulement. Pour d'autres artistes, l'obtention des lettres arrive après un long voire un très long séjour en France : Philippe van Buyster et Matthys van Plattenberg ne furent naturalisés qu'après trente ans passée dans le royaume.

Testaments

En l'absence de documents relatifs à la naturalisation, la présence de testaments peut donner des indications sur le caractère du séjour de l'étranger. Elle indique d'abord que le testataire pensait éventuellement décéder en France, parfois parce que ses jours étaient en danger à cause d'une maladie. Le testament de Josua de Grave (fait à Maastricht en 1670) fait référence à des documents de même nature qu'il aurait pu faire « à Paris ou ailleurs » [« 't sij te Parijs ofte elders »] et que le nouveau testament devait invalider. Bien qu'il s'agisse en partie d'une formule standard (une clause annulant tous les actes antérieurs), et qu'aucun testament parisien n'ait été recensé à pour l'instant, le fait que la ville de Paris soit mentionnée de façon explicite dans la minute de 1670 pourrait indiquer que l'artiste avait fait établir un testament ou un codicille pendant son séjour à Paris une dizaine d'années plus tôt, et qu'il pensait peut-être finir ses jours dans le royaume de France.

Figure 27 : Testament de Josua de Grave



An, MC, XLIII, 125 (27-12-1667). Photos de l'auteur.

Le testament peut aussi faire soupçonner la naturalisation du testataire. En avril 1577, Joris Van Straeten fait appel à un notaire qui se rend à son domicile au faubourg Saint-Germain-des-Prés pour

établir son testament. Trois jours plus tard les termes de l'acte sont modifiés³⁶⁴. Les modifications concernent l'identité des héritiers : le peintre remplace ces neveu et nièce domiciliés à Gand qu'il avait initialement désigné comme ses légataires universels. Ceux-ci ne pouvaient prétendre à sa succession, puisqu'ils n'étaient pas régnicoles. Le testataire les remplaça alors par le juriste Christophe Robillard qui (en tant qu'homme de loi) aurait très bien pu servir d'homme de paille, pour permettre au testateur de contourner le système français de l'aubaine.

On peut penser que le fait que le peintre fit dresser son testament et qu'il en modifia les termes pour respecter les termes des lettres de naturalisation peut indiquer qu'il avait été naturalisé. Mais il semblerait que dans certains cas les lettres de provision du roi ou de la reine mère suffisent pour prétendre aux mêmes privilèges que les naturalisés et les naturels français. Ce fut sans doute le cas pour Van der Straeten, puisque rien n'indique qu'il avait été naturalisé, tout comme Frederic Scalberge, qui de surcroît était protestant³⁶⁵. Dans son testament, qu'il fit établir en octobre 1644 sur son lit de mort au Coutures du Temple, Scalberge se distancie de la « Religion prétendument réformée » en se disant « bon chrétien et catholique », par le choix de son lieu d'inhumation (Saint-Nicolas-des-Champs) et par des donations pieuses (5 sols pour les pauvres ; 30 livres pour son confesseur pour dire six messes basses ; 50 livres à la confrérie de la Vierge au Sépulcre). La suite des événements montre que la succession ne fit pas l'objet d'un don d'aubaine, puisque la mère et la sœur du défunt (Sara Botté et Marguerite Scalberge) sont toutes deux qualifiées d'héritières dans l'inventaire après décès de Frederic qu'elles font dresser avec le peintre Rolland Millot (l'exécuteur testamentaire que Frederic avait désigné) à partir du 26 octobre. Si ce même inventaire ne mentionne aucun document relatif à une éventuelle naturalisation du défunt, il fait état en revanche de :

« Lettres de provision par Louis XIII signé Louis et Lomenge, scellées de cire rouge et données à Paris le 6 janvier 1630 par lesquelles le roi désigne Federic Scalberge pour lui servir comme un de ses peintres ordinaires ».

Il est aussi fait mention de son acte de réception comme « maître peintre sculpteur et enlumineur en cette ville de Paris par chef d'œuvre » donné au Châtelet de Paris le 8 mai 1637.

Il semblerait donc que les lettres de provisions royales pouvaient permettre au porteur de bénéficier des mêmes privilèges que les sujets du roi de France en le dispensant de la naturalisation ou tout du moins permettre une certaine clémence de la part du roi envers le testateur et ses héritiers en cas de décès.

À l'inverse, des sources relatives à l'exercice du droit d'aubaine permettent de savoir que le défunt n'était pas naturalisé français et qu'il ne pouvait pas prétendre aux privilèges des sujets du roi de France. Le peintre « Charles Helle » ou « Elle » (sans doute un parent de Ferdinandus van El) décéda à Paris en 1623. Peu de temps après sa mort, le receveur général du revenu temporel de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés fait procéder à une apposition, puis une levée de scellées avant de faire dresser l'inventaire des maigres biens de l'artiste, composé essentiellement d'un mobilier très pauvre, d'ustensiles de peintre, d'un manteau noir, de quelques dizaines de peintures (en partie inachevées) et de quelques estampes. Le défunt a manifestement le statut d'aubain, l'abbaye « ayant droit d'aubaine et déshérence ». En effet, en tant que seigneur l'abbé de Saint-Germain-

des-Prés avait les mêmes droits sur les habitants de sa juridiction que le roi sur ses autres sujets. Les artistes installés à Saint-Germain-des-Prés étaient donc sujets au droit d'aubaine de l'abbé.

§ 3. Autres indicateurs

En plus des facteurs de durée de séjour et de naturalisation, d'autres facteurs peuvent indiquer le caractère plus ou moins définitif de la présence des artistes, notamment la vie familiale. Les mariages et les baptêmes méritent d'être cités car ils donnent une image plus concrète et plus nuancée de la question.

Vie familiale et descendance

Par le force des choses, plus son voyage dure dans le temps, plus l'artiste voyageur est susceptible de se marier et d'avoir des enfants à l'étranger. La fondation ou l'agrandissement d'une famille peuvent être considérés comme des indicateurs pour une installation relativement longue et/ou définitive. Ces événements sont le plus souvent documentés par des actes et des contrats de mariages ainsi que par des actes de baptême.

Parmi les artistes du corpus, 85 se sont mariés à Paris (ou, pour quelques-uns, ailleurs en France)³⁶⁶. On peut y ajouter neuf autres pour lesquels nous n'avons pas trouvé de mariage à Paris, mais dont un ou plusieurs baptêmes sont documentés à Paris. Ce fut notamment le cas du sculpteur Gerard van Opstal³⁶⁷. Cela fait un total de 94 artistes qui ont fondé ou agrandi leur famille pendant leur séjour à Paris. Comme on pouvait s'y attendre, pour la majorité d'entre eux (77, c'est-à-dire les trois-quarts) le séjour est de trois ans ou plus. Il s'agit donc d'artistes installés de façon pérenne à Paris.

Lorsque ces artistes meurent à Paris, leur famille reste généralement dans la ville, donnant ainsi un caractère définitif au séjour. On peut citer à ce propos l'exemple de Cornelis van Coudenberg. Moins de deux ans après la mort du peintre (enterré le 4 janvier 1648), sa veuve Poncette épousa en secondes noces le peintre Jacques de Landry (en octobre 1649). Quant à Anne Jacquet, veuve de Gillis van Cleef (qui mourut à Paris en 1597 après y avoir séjourné pendant une dizaine d'années), elle paraît encore dans les registres paroissiaux de Saint-Séverin en 1603. Pour citer un autre exemple, celui de Peeter Schoutens, il semblerait qu'aucun membre de sa famille n'ait regagné les Pays-Bas après sa disparition en 1681. Son fils Gerard (1643-1715), travaillait aux Gobelins comme graveur du roi, tout comme son fils Jean-Baptiste (petit-fils de Pierre).

Les fils embrassaient fréquemment le métier de leur père. Après la mort de Martin van den Bogaert son fils Jacques (nommé « Desjardins ») assura l'achèvement des commandes de son père. Il passa le reste de sa vie à Paris. Les deux fils de Pieter de Martyn étaient actifs comme peintres, tout comme leur père. Ils étaient prénommés Pierre et Jacques et avaient francisés leurs noms (comme leur père) en « Desmartin ». Jacques fit même carrière en tant que peintre du roi. Il épousa Renée Forestier, qui lui donna quatre fils.

Parfois la progéniture des artistes donne naissance à de véritables dynasties, parmi lesquelles on peut citer la famille De Hoey et les Van Loo, dont le nom fut rapidement francisé en « Vanloo ». Mais même chez les familles dont on peut qualifier l'installation comme définitive, on remarque qu'elles ne perdent pas le lien avec leur pays d'origine, ne serait-ce que par le contact avec leurs compatriotes, comme l'illustre le contrat de mariage de Catherine Desmartin, fille de Pieter de

Martyn, où figure parmi les témoins le marchand lapidaire Sebastien de Winter³⁶⁸. Dans certains cas, les enfants restent sur place alors que le père choisit de retourner aux Pays-Bas, comme ce fut le cas des fils de Justus van Egmont. Celui-ci semble avoir quitté Paris vers 1653 pour s'installer à Anvers, alors que ses fils Constant et Théodore seraient restés à Paris³⁶⁹.

Figure 28 : Cornelis de Vos : Autoportrait du peintre et avec sa famille (1634)



Saint-Petersbourg, Hermitage (huile sur toile). Source : Musée de l'Hermitage.

Autres

Hormis la durée de séjour, les mariages, les baptêmes, les décès et les naturalisations, on dispose parfois d'autres indicateurs relatifs au caractère du séjour.

Certains documents donnent des indications concrètes et explicites relatives à la sédentarisation. Dans son contrat de mariage daté de 1587, le peintre Jehan Jossens déclare son intention de « demeure[r] en cette ville de Paris et lequel dès à présent y a élu et élit son domicile »³⁷⁰. Cette clause s'explique par la nationalité française de la fiancée, qui était originaire de Rouen. Pour ne donner qu'un autre exemple, le contrat de mariage de Govert van der Leeuw et de Marie Jans (cité dans le titre de cette étude) nous renseigne aussi sur le caractère du séjour des deux époux : le mariage sera célébré au sein de l'église catholique et le couple choisit le régime de la communauté « nonobstant qu'ils soient étrangers et originaires du pays d'Hollande, mais habitués et demeurant depuis plusieurs années en cette ville de Paris »³⁷¹.

Parmi les autres éléments susceptibles d'être révélateurs d'un certain degré de sédentarisation et souvent aussi d'intégration, on peut encore citer la maîtrise de la langue française, la francisation des noms (*Froidemontagne, Desjardins...*), la conversion au catholicisme (Theodoor Netscher) et l'adhésion à la confrérie de Nation Flamande (voir plus bas), ou encore la vente de biens situés aux Pays-Bas, que ce soit avant le départ, comme ce fut le cas de Bartholomeus Luyter (qui vendit sa maison de Bergen op Zoom avant son départ pour la France), ou bien après, comme Philippe et

Henri de Champaigne (qui signèrent une procuration pour la vente de biens familiaux en 1633), ou encore Gerard van den Dale (qui avait également donné son autorisation pour la vente de biens immobiliers situés aux Pays-Bas)³⁷².

§ 4. Résultats

On dispose donc d'indications assez nombreuses et diverses relatives au caractère des séjours. Nous constatons que les présences sont principalement de deux natures : temporaires ou pérennes. Les présences temporaires correspondent aux « séjours o » ainsi qu'aux séjours d'un ou deux ans. Les présences pérennes concernent donc les séjours de trois ans ou plus. Nous avons observé que le lieu de décès dépend en grande partie de la durée du séjour. La plupart des artistes ayant séjourné longtemps dans la capitale y restèrent jusqu'à leur mort. Quant aux autres indicateurs de sédentarisation que sont la naturalisation, le mariage et le baptême d'enfants : on observe, sans grande surprise, que ceux-ci coïncident très souvent avec une présence pérenne. Autrement dit : les artistes séjournant longtemps dans la ville sont plus susceptibles de se faire naturaliser, de s'y marier ou d'y faire baptiser des enfants. Seuls onze artistes dont la présence est qualifiée de temporaire se marièrent à Paris. Généralement, la référence à ce mariage est le seul document attestant de leur présence à Paris³⁷³.

Exceptions

Pour nuancer un peu ces observations, citons quelques exemples qui font figure d'exception.

Il est rare de voir un artiste ayant séjourné pendant de longues années à Paris quitter la ville pour s'installer ailleurs. Pourtant certains individus du corpus choisirent de quitter Paris après un long séjour. Nous avons déjà présenté le cas de Theodoor Netscher, qui quitta Paris après un long séjour à Paris pour retourner aux Pays-Bas. Nous pouvons y ajouter les cas de Justus van Egmont, Constantyn Francken et Abraham Genoels. Justus van Egmont, qui passa plus de vingt ans de sa vie à Paris, y fit baptiser plusieurs enfants. Néanmoins, vers 1654 (la dernière mention dans les procès-verbaux de l'Académie le concernant date du mois d'août 1653), il décida de quitter la ville et de retourner aux Pays-Bas. Ses fils, quant à eux, restèrent en France.

Quant à Constantyn Francken, il avait travaillé à Paris et à Versailles pendant une quinzaine d'années avant de retourner à Anvers en 1695, où il mourut en 1717, alors que l'académicien Abraham Genoels retourna à Anvers après un séjour d'au moins treize ans à Paris, où il est documenté dès 1659.

Souvent, on ne connaît pas la motivation du départ. Dans d'autres cas on dispose d'éléments indiquant des raisons familiales, des opportunités professionnelles ou d'autres circonstances particulières, comme c'est le cas pour Theodoor Netscher, qui avait été sollicité par l'ambassadeur de la République, Willem Adriaan van Nassau.

Généralement, les artistes fondant ou agrandissant leur famille pendant leur séjour en France font partie de ceux pour lesquels la présence est qualifiée de pérenne. Ici encore, il y a des exceptions : les sources ne documentent que de ne brefs séjours à Paris de la part de Nicolaes van Helt Stockade. Pourtant, après un mariage à Lyon, le peintre fit baptiser sa fille Claire dans l'église parisienne de Saint-Germain-l'Auxerrois. Trois ans plus tard, la petite fille fut enterrée dans la même paroisse³⁷⁴.

Maintien du lien

A côté des cas des artistes qui décident de rentrer aux Pays-Bas après une installation durable, on distingue un autre comportement qui nous oblige à nuancer la notion d'« installation définitive ». Il s'agit des artistes qui, bien qu'installés durablement dans la capitale, s'absentent ponctuellement de Paris et qui font des séjours plus ou moins fréquents et parfois prolongés dans leur pays d'origine, sans pour autant quitter la France de façon définitive.

Parmi ceux-là on compte Lieven Cruyl (que nous avons cité plus haut), qui interrompt son séjour à Paris, où il est documenté entre 1678 et 1689, pour passer plusieurs mois à Anvers en 1684-1685. Peter van Boeckel quitte temporairement Paris entre le 4 juin et le 27 septembre 1636 (il est présent aux fiançailles de Nulfe, mais absent au baptême du fils d'Adam Meusnier). Il retourne ensuite à Anvers, où il est membre de la Guilde en 1636, puis revient à Paris au plus tard en 1641.

Ces absences sont motivées par des motifs professionnels, familiaux ou bien financiers. En 1649, Justus van Egmont, que nous venons de citer, s'absenta de Paris pour exécuter le portrait de l'archiduc Leopold Guillaume à Bruxelles. Philippe de Champagne fit lui aussi plusieurs séjours dans sa ville natale (documentés notamment pour 1627 et 1655). Lorsqu'en 1641 Nicolaes Adriaenssen donna une procuration à sa femme, c'est peut-être en vue d'un voyage dans sa ville natale d'Anvers.

En regardant de plus près les présences d'artistes à Paris, on observe une mobilité certaine se traduisant par des absences de la ville qui prennent parfois la forme d'« aller-retour ». Abraham Genoels (déjà cité) est documenté à Paris à partir de 1659. Accepté au sein de l'Académie en 1665, il était notamment actif pour les Gobelins. En 1669, Genoels s'absente de Paris à la demande du roi pour se rendre aux Pays-Bas où il doit dessiner le château de Marimont (près de Bruxelles), avec ses collègues et compatriotes Huchtenburg et Boudewyns. La même année, le peintre est de nouveau documenté à Anvers, où son nom se trouve sur les listes de maîtres inscrits à la guilde en 1672-73. Ensuite, il quitte de nouveau la ville pour se rendre en Italie : il est documenté à Rome à partir de 1674. En avril 1682, le peintre quitte la Ville Éternelle et, après un passage par la capitale française, retourne à Anvers, où il restera jusqu'à sa mort, en 1723.

Même sans s'y rendre physiquement, les artistes entretiennent le lien avec leur pays d'origine, que ce soit pour des raisons pratiques ou sociales. En 1631, le marchand peintre anversoise Pieter van Haecht fait établir une procuration au nom de Pierre van Ceulen pour recouvrer à Anvers les 57 francs qui lui sont dus par le peintre Ghysbercht Leytens³⁷⁵. Dans le cas de Pieter de Martyn, on sait même que le peintre possédait toujours des biens immobiliers dans son pays natal, puisqu'en 1616, il donna une procuration à Marcq Snoucq pour régler un contentieux l'opposant au locataire de sa maison *La Grande Étoile*, sise à Gand³⁷⁶. Les archives de la Chambre pupillaire de Malines, datées de juillet 1620, font mention d'un document établi par Gerard van den Dale à Paris par lequel il donne son autorisation pour la vente d'une maison qui faisait partie de la succession de son père. Quant à la veuve et les enfants et gendres de Ferdinandus van El, plusieurs documents parisiens datant de 1637-38 montrent que la famille avait des intérêts financiers aux Pays-Bas et qu'ils avaient fait appel à leurs ami et parent Antoine Goeteris et Hugues Cassiopiyn pour en assurer l'administration³⁷⁷.

En dehors des liens matériels avec les Pays-Bas, on trouve aussi des preuves de maintien du lien affectif et social. Bien qu'installé à Paris depuis plusieurs années, Adriaen Frans Boudewyns fut parrain par délégation d'Adrien-François, fils de François Boudewyns, baptisé à Bruxelles en 1673.

Ces exemples montrent le maintien du lien avec la patrie lors de séjours prolongés à Paris. Inversement, les liens établis lors du séjour parisien ne sont pas forcément rompus par le retour des artistes. Même après son départ, Abraham Genoels reste en contact avec les académiciens, qui continuent à le considérer comme un des leurs, puisque le 30 juillet 1700, les procès-verbaux font état d'une lettre que le peintre adressa à la compagnie : « M. Genoëls, académicien, absent depuis plusieurs années, a fait ses compliments à la compagnie par une lettre ». On retrouve le même phénomène chez d'autres artistes. Le peintre de marines Jan van Beecq avait été admis à l'Académie en 1681. Il disparut des procès-verbaux à la fin de l'année 1702, pour y faire une ultime apparition, posthume, lorsque la compagnie apprend son décès le 30 mai 1722.

Justus van Egmont garda aussi des contacts avec le milieu des artistes parisiens après son retour aux Pays-Bas, comme le montre l'existence de portraits attribués au peintre qui n'ont pas pu être exécutés avant son départ, ainsi que sa participation au Salon de 1673. Les procès-verbaux de l'Académie du 15 avril et du 16 mai 1673 portent d'ailleurs la signature de « Justus Verus d'Egmond ».

Autres villes françaises

D'autres artistes firent des séjours dans la capitale tout en étant installés ailleurs dans le royaume. C'est notamment le cas de Nicolas de Hoey, qui vivait en Bourgogne depuis 1579 au moins, mais se rendait régulièrement à Paris pour des motifs professionnels. Dès 1590, il avait même obtenu un office royal tout en restant domicilié à Dijon, comme le montre la comptabilité royale, où il figure avec son frère Jan. Joachim Duviert vécut, lui aussi, en Bourgogne. Il avait fait plusieurs passages dans la capitale, mais ne s'y installa pas durablement. Il était présent aux obsèques d'Henri IV en 1610 et assista, en 1613, à la présentation d'indigènes brésiliens à la Cour (les « Tompinambours », dont il fit des dessins gravés par Pierre Firens), mais il mourut à Châtillon-sur-Seine en 1648.

Parfois l'installation à Paris est précédée par un ou plusieurs brefs séjours dans la ville. Avant de venir à Paris, Pieter Boel avait séjourné à Rome et à Gênes. Bien qu'on pense qu'il fit son installation dans la capitale vers 1669, il est probable qu'il était déjà venu dans la ville, puisqu'il collabora sans doute aux cartons de l'*Histoire de Méléagre* peints par Le Brun en 1658. Jacob Ketel vivait à Orléans depuis une vingtaine d'années lorsqu'il vint s'installer à Paris, d'abord temporairement, puis définitivement. Enfin, Laurens Franck, qui s'était marié à Paris en 1646, séjourna d'abord à Lyon, en compagnie de Jan Asselyn et de Nicolaes van Helt Stockade avant de revenir vivre à Paris.

Par ailleurs, certains séjours, initialement prévus pour être temporaires, sont susceptibles de devenir permanents selon les circonstances.

Certaines sources sont révélatrices de ces changements. Dans le transport de bail signé le 6 septembre 1633, Nicolaes Adriaenssen est qualifié de « maître peintre en la ville d'Anvers, demeurant à Paris, rue du Figuier, paroisse Saint-Paul »³⁷⁸. Cela fait pourtant au moins un an que le peintre vit dans la ville puisqu'il y épousa sa femme le 17 février 1632. On peut supposer que son statut de maître anversoise est mentionné parce que le peintre n'avait pas encore accédé à la maîtrise

parisienne (ce qu'il fit au plus tard en 1636), mais dans la mesure où il s'agit d'un transport de bail et non pas d'un document relatif à son statut de peintre, il semblerait que cette qualification renvoie au caractère encore incertain de sa présence dans la ville plus qu'à sa situation professionnelle (pour le qualificatif et la qualité de maître, voir chapitre 12).

Parmi les autres artistes du corpus, Hans Govaerts est, lui aussi, un cas particulier. Domicilié à Anvers, il fit des séjours fréquents dans la capitale entre 1606 et 1619 sans qu'on puisse qualifier sa présence dans la ville de « définitive ». Pourtant, un contrat de service pour trois ans daté de 1612 montre une certaine permanence dans la présence du peintre.

Toutes les indications dont on dispose montrent une grande mobilité chez les artistes néerlandais à Paris. Les documents illustrent la force des liens qui attachaient les artistes non seulement à leur pays d'origine, mais aussi à leur pays d'adoption. Si l'on n'abandonne jamais totalement sa culture, sa langue, sa patrie, il en va de même pour le pays d'adoption, qui devient parfois une seconde patrie, comme l'illustrent bien les exemples de Hieronymus Francken et de Jacob Ketel. Nationalisé en 1572, l'Anversois Francken resta toujours en contact avec sa ville natale, y retournant à plusieurs reprises, notamment en 1571 lorsqu'il exécuta *L'Adoration des Mages*, commencé par Frans Floris (décédé en octobre 1570). Quant à Jacob Ketel, installé depuis une vingtaine d'années à Orléans où il s'était marié, il retourna dans sa ville natale à plusieurs reprises : par exemple de mars à mai 1582, pour régler la succession de ses parents et de son oncle. Et après la naissance de ses deux filles à Orléans, Jacob décida de les emmener à Gouda pour les y faire baptiser. C'est du moins ce que déclarent ses concitoyens Adriaen De Vrye et Dirck Gerritsz dans un certificat daté du 31 janvier 1603 où l'on lit que « *Jaques Cornelius Questel* a été marié dedans la ville d'Orléans depuis vingt-deux ans à sa femme nommée Catherine Jacques [...], de laquelle Catherine Jacques et lui est [*sic*] issue deux enfants [...] : deux filles dont l'une appelée *Henriette Questel* et l'autre *Magdelaine Questel* ». Les deux hommes spécifient que ces deux filles furent « tenu[es] sur les fonts de la grande église de Saint-Jean dudit *Goude* »³⁷⁹.

§ 5. Conclusions

Après avoir analysé les données, nous avons déterminé deux catégories de séjours : les séjours temporaires et les séjours pérennes. On considère qu'à peu près la moitié de notre population était à Paris dans le cadre d'un séjour temporaire (« séjours o » ou séjours de moins de trois ans) alors que l'autre moitié y était de façon pérenne. Ces deux catégories de séjour correspondent à des modes différents que nous avons cités plus haut : les artistes de passage ne sont généralement pas intégrés dans la vie courante parisienne de la même manière que le sont leurs collègues qui y étaient installés de façon (semi-)permanente. Les deux catégories de séjours concernent donc des réalités distinctes. Néanmoins, les sources montrent que ces catégories n'étaient pas imperméables et qu'elles contenaient tout un spectre de possibilités, motivées ou déterminées par des facteurs individuels.

9. Intégration et communautarisme

Pour traiter des rapports entre les artistes étrangers et la population locale, il est difficile d'échapper aux termes d'intégration et de communautarisme, si présents dans l'actualité contemporaine qu'il faut se garder de ne pas leur attribuer des sens anachroniques liés aux phénomènes d'aujourd'hui en rapport avec les flux migratoires. Ici, on utilisera ces termes sans connotation particulière, uniquement pour désigner la façon dont les nouveaux arrivants se mélangeaient ou non à la population parisienne. Ensuite, nous nous sommes interrogée sur les contacts qu'entretenaient les artistes à Paris, les réseaux dont ils faisaient partie et dont ils se servaient, ainsi que sur les interactions entre ces étrangers et la population parisienne. Enfin, nous avons tenté de savoir si la maîtrise de la langue française et la pratique religieuse pouvaient être facteurs d'intégration ou bien de communautarisme.

§ 1. Connaître les relations et les interactions

Un des objectifs de notre étude était de connaître les relations de nos artistes à travers les sources, plus particulièrement les registres paroissiaux et les minutes de notaires parisiens.

Il est impossible de dresser le tableau complet des liens sociaux et des contacts des 333 artistes de notre corpus. En analysant les minutes et les registres paroissiaux, nous avons relevé une très grande quantité de noms de parrains, marraines, témoins, tuteurs, garants, apprentis, collaborateurs, amis, voisins, clients, etc. Si l'on y ajoute les contacts issus d'autres sources, comme les biographies d'artistes, les égo-documents (comme les *alba amicorum*, les récits de voyage et les correspondances) et si l'on prend en compte des éléments comme la présence d'œuvres d'un artiste dans la collection d'un confrère, le fait de fréquenter le même atelier, de travailler sur le même chantier ou d'habiter la même rue ou la même maison, on atteint un nombre très vaste de relations.

Face à l'immensité quantitative des données fournies par les sources, nous avons procédé à une sélection. Notre priorité était de savoir si les individus de notre corpus se mélangeaient à la population parisienne générale, ou s'ils restaient dans leurs communautés, que ce soit celle des artistes, des Néerlandais ou bien plus précisément celle des artistes néerlandais, comme il est souvent stipulé. Pour ce faire, nous avons étudié deux aspects de la vie sociale des artistes : le choix des épouses et les liens d'apprentissage et de service.

Homophilie et proximité

En approchant cette question à partir du *topos* de la colonie flamande on s'attendrait à trouver un degré élevé d'homophilie. En sociologie le mot *homophilie*, issu du grec et désignant l'attraction pour ce qui est semblable, est utilisé pour décrire l'attraction entre des individus semblables, que ce soit sur le plan topographique, professionnel, culturel ou autre³⁸⁰. Pour décrire les points communs entre différents individus on peut parler de *proximité*. Ce terme, qui trouve son origine dans le mot latin *propinquitias*, est un des principaux facteurs d'attraction interpersonnelle. Il réfère à une proximité physique ou psychologique entre les individus, selon le principe de « ce qui se ressemble s'assemble ». Plus il y a de points communs liés au lieu de vie, au métier, aux origines, à la religion

ou aux liens de parenté, plus les individus sont susceptibles de nouer des relations : leur degré de proximité est fort³⁸².

Nous avons donc voulu savoir dans quelle mesure les relations privées et professionnelles sont révélatrices de tendances homophiles. En complément, nous sommes intéressée aux aspects culturels, à savoir la langue et la religion, en regardant en quelle mesure elles étaient vecteurs d'intégration ou bien de communautarisme.

§ 2. Le choix des épouses

Pour étudier les mariages et autres unions, nous avons comptabilisé toutes les unions connues, qu'elles soient intra- ou extraconjugales. Pour cela nous avons utilisé toutes les sources disponibles, notamment les documents d'archives parisiens et les biographies. Il s'agit le plus souvent de contrats de mariages ou de mentions dans les registres paroissiaux, mais il y a aussi des mariages annulés ou bien des unions illégitimes ayant comme conséquence la naissance d'un enfant hors mariage (Marguerite Gosset eut un enfant illégitime de Jean Michel Picart)³⁸².

Figure 29 : Portrait double de Jean -Baptiste de Champaigne et de sa femme Geneviève Jean



Dessin par Nicolas de Plattenmontagne. Londres, British Museum. Source : British Museum.

Il faut préciser que nous n'avons pris en compte que les unions qui ont (vraisemblablement) eu lieu à Paris ou ailleurs en France et nous n'avons donc pas pris en compte les mariages contractés aux Pays-Bas avant ou après le séjour à Paris. Certains de nos artistes étaient déjà mariés avant de venir à Paris, ou se marièrent à leur retour. Si la plupart des mariages eurent lieu à Paris, quelques-uns eurent lieu ailleurs en France : Adriaen van der Kabel s'est marié à Lyon (où il était installé de façon pérenne), tout comme Jan Asselyn et Nicolaes van Helt Stocade, qui ont épousé les filles d'un marchand néerlandais lors d'un séjour assez bref à Lyon. Jacob Ketel a épousé sa femme à Orléans ;

Nicolas de Hoey se maria à Dijon, alors que les noces de Jan de Hoey et de Joachim Duvier eurent lieu à Troyes. Jan Daret, enfin, s'est marié à Aix-en-Provence. Toutes les autres unions semblent avoir eu lieu à Paris ou dans sa région (le plus souvent Avon, paroisse de Fontainebleau). Nous avons relevé en tout 127 unions entre 1558 et 1700 (avec une exception : le mariage de Nicolas van Haeften qui dut avoir lieu avant 1714, mais pour lequel nous ne disposons pas de date précise). Sachant que certains des artistes se marièrent plusieurs fois, on compte 104 mariés pour un ensemble de 127 unions. En effet, Jean Michel Picart se maria quatre fois, André van Heck et Adam Frans van der Meulen chacun trois fois.

Pour chacune de ces unions nous avons tenté de savoir à quel « milieu » appartenait les épouses. Le milieu est certes difficile à définir, mais par défaut, c'est le terme que l'on utilisera pour désigner la classe sociale et économique dont étaient issues ces femmes. Nous venons de citer le terme d'homophilie. Dans le cadre des mariages, on utilise souvent les termes d'« homogamie » ou d'« endogamie ». Nous avons donc regardé si les artistes du corpus se mariaient plutôt avec des compatriotes ou des personnes issues du même milieu socioprofessionnel ou bien s'ils choisissaient des femmes originaires d'autres groupes sociaux.

Origines

On a notamment voulu savoir quelles étaient leurs nationalités et à quel corps de métier ou autre milieu social les attacher. Pour cela, nous avons cherché des informations sur les pères, les frères et autres proches. Pour la nationalité, les choses sont plus difficiles. Si l'on a parfois des informations assez précises sur les parents ou le lieu de naissance, notamment lorsqu'on dispose de contrats de mariage ou de registre paroissial, on ne connaît souvent que de la sonorité du nom pour suggérer les origines de la femme.

Nicolaes Adriaenssen était marié à Marie Bourré, dont le père nous est inconnu, mais qui était vraisemblablement d'origine française. L'épouse d'Antoni Stevens est nommée Anne La Fleur, mais aussi « Bloem », ce qui laisse supposer qu'elle était néerlandaise. Parfois on ne connaît pas le père, mais un mari précédent ou un autre parent : Élisabeth ou Isabelle Rivallan était veuve du secrétaire du prince de Condé, Alexandre Hardy, avant de se marier avec Theodore Artson. Une des épouses de Theodore Artson, Isabelle Rivallan (que nous venons de citer), était veuve d'un secrétaire du prince de Condé, donc officier. Jan van Beecq épouse une fille issue de la noblesse française ; Jacobus van den Bogaert épouse Marie Brocard, fille de François Brocard, élu de l'élection de Beauvais, mais sa sœur Louise Brocard était mariée à Jacques Desjardins, fils de Martin van den Bogaert. Martin van den Bogaert épousa la sœur d'un sculpteur, qui était la fille d'un riche marchand qui lui fournissait son logement. On observe donc une grande diversité chez les épouses des artistes du corpus.

Quant aux origines géographiques des épouses, nous avons déterminé quatre catégories : celles qui étaient (vraisemblablement) françaises, celles qui étaient (vraisemblablement) néerlandaises, les italiennes et celles dont les origines sont inconnues. On se rend compte que la plupart des épouses, à savoir 76 (c'est-à-dire 60 %), sont, selon toute vraisemblance, françaises alors que trente-et-une (c'est-à-dire 24 %), étaient vraisemblablement d'origine néerlandaises. Seules trois épouses (2 %) étaient italiennes. Pour les dix-sept épouses restantes (13 %) nous n'avons pas trouvé d'indications relatives à leur nationalité. Pour déterminer quelles étaient les origines des femmes épousées par

les artistes du corpus, nous avons laissé de côté celles pour lesquelles on ignore les origines et nous nous sommes fondées sur les 110 femmes pour lesquelles les origines sont connues. Dans une acception communautariste de la colonie flamande, on s'attendrait à trouver une majorité de Néerlandaises. Or ce n'est pas le cas. Il se trouve que les épouses d'origines néerlandaises étaient relativement peu nombreuses. Les pourcentages donnent ceci : sur les 110 femmes dont on connaît les origines, il y a 69 % de Françaises, 28 % de Néerlandaises et 3 % d'Italiennes. On trouve donc un fort taux d'épouses françaises, qui sont plus que deux fois nombreuses que les Néerlandaises. Parmi les Néerlandaises, nous avons cité les sœurs Antoinette et Jeanne Houwaert, mariées à Lyon à Jan Asselyn en Nicolaes Helt Stockade. On peut y ajouter le cas de Cornelis van den Bemde qui épousa l'Anversoise Catherine Styvens. Le nombre élevé d'épouses françaises peut sembler logique pour des mariages contractés en France, mais il y avait un nombre suffisamment important de Néerlandaises en France pour que nos artistes pussent y trouver des épouses. Il s'agit donc de choix délibérés. On conclut donc que les origines des épouses ne révèlent donc pas de tendance homogame.

Milieus socioprofessionnels

Pour connaître les milieux socioéconomiques dont étaient issus les épouses, on disposait de 70 épouses pour lesquelles ces milieux sont renseignés. Nous les avons répartis en cinq catégories : 1) le milieu des peintres, sculpteurs et graveurs, 2) celui des autres métiers liés à l'activité artistique et à l'artisanat d'art, 3) le milieu des autres métiers et marchands, 4) le milieu des officiers et la noblesse et 5) les autres. Ici encore, on pourrait s'attendre à trouver des tendances homogames ou même endogames. On pourrait penser que les gens de métier se mariaient avant tout entre eux et que l'on trouve souvent des métiers identiques chez le marié et sa belle-famille. Pendant nos recherches, nous avons essayé de vérifier cette hypothèse et cherché les liens avec les milieux artistiques dans le sens large, notamment chez les pères et autres parents des mariées.

Les mariages avec des parentes du maître ou du collègue n'étaient pas rares : Adriaen Frans Boudewyns épousa Barbara van der Meulen, la fille de son maître Adam Frans van der Meulen alors que Dominicus Nollet était marié à Madeleine van der Meulen, la sœur d'Adam Frans. Jan Cassiopijn fut même contraint par les voies de la justice de se marier, puisqu'il avait engrossé Catherine, la fille de son maître Ferdinand van El. Marie Firens, issue du milieu des graveurs par ses parents Pierre Firens et Catherine van Boeckel, était mariée au peintre Jan Kaers. Philippe Vleughels épousa Catherine, la fille de son ami Matthys van Plattenberg. Et Justus van Egmont épousa Emerentia Bosschaert, fille d'Ambrosius Bosschaert.

Ces cas constituent des exemples d'homogamie liés aussi bien aux origines qu'au milieu professionnel. On a aussi recensé des unions pour lesquelles la *proximité* est (aussi) liée au milieu professionnel et à la topographie (le voisinage), notamment chez les artistes actifs à Fontainebleau et aux Gobelins : Jan de Hoey épousa (à Troyes) Marie Ricoveri, une nièce du peintre Dominique del Barbier, élève du Primaticci. Et Josse de Voltigem se maria avec Catherine Chauvin, la sœur d'un collègue aussi actif à Fontainebleau. Sébastien Slotz avait pour épouse Madeleine Cucci, la fille d'un sculpteur italien actif aux Gobelins, alors que Pieter Wouwerman se maria avec « Guillemette Coustelier » (Willemeyne Messemaker), la fille d'un tapissier néerlandais actif aux Gobelins. Les épouses issues du milieu des artistes sont souvent des Néerlandaises, mais on trouve aussi quelques

Italiennes et des Françaises, comme pour Dirck van der Laen, qui était marié à une fille du peintre Jérôme Baullery.

Les liens avec les métiers d'artiste concernent souvent le père, mais dans certains cas ce lien passe par d'autres proches. Martin van den Bogaert avait épousé Marie Cadaine, la fille de son hôte. Cadaine était un riche marchand, mais il avait un fils sculpteur. Hendrick Watele était marié à Marguerite van Dormael, qui était apparentée à la famille de graveurs Montcornet. Geneviève Jean Champaigne, épouse de Jean-Baptiste de Champaigne, était la fille d'un vendeur et contrôleur de vins, mais elle était liée au milieu des peintres par sa mère, Denise Duchesne, une parente de Charlotte Duchesne, la fille du peintre Nicolas Duchesne, qui avait marié sa fille à son collaborateur et successeur Philippe de Champaigne, l'oncle de Jean-Baptiste.

Parfois les relations familiales sont complexes mais montrent néanmoins un lien avec le milieu artistique : l'épouse de Josse van den Bogaert, Jeanne Saget ou Sager, semble apparentée au peintre Étienne Sager qui était lui-même marié à un membre de la famille Coudenberg : Anne Froidemontagne, la fille de Corneille. François Brocard, le beau-père de Jacobus van den Bogaert, était élu de l'élection de Beauvais, mais deux de ses filles épousèrent des membres de la famille Desjardins (Van den Bogaert) : Marie était la femme du sculpteur Jacobus van den Bogaert, alors que sa sœur Louise était mariée à son neveu Jacques Desjardins.

Quant aux liens avec les métiers d'artisanat d'art, il s'agit surtout de marbriers, d'orfèvres et d'ébénistes. Jan Fleur épouse la fille d'un orfèvre ; Jacob Coignet était marié à la fille d'un marbrier du roi. Philippe van Buyster se maria avec Jeanne Vandalle, qui était peut-être apparentée au menuisier néerlandais Georges Vandale, qui était logé chez Van Buyster ; il s'agit peut-être de l'ébéniste George Drael. Mais on trouve aussi d'autres métiers : Julian de La Coutre avait épousé un marchand lapidaire et Hieronymus Francken épousa la fille d'un brodeur de cour italien

Pour un petit nombre d'épouses, aucun lien avec un métier artistique ou un artisanat d'art n'a pu être établi. L'épouse de Jacob Coignet était fille de boulanger, celle de Julian de la Coutre veuve de boucher, alors que Philip Jordaens était marié à une veuve de tavernier. Ces relations étaient sans doute dues à la proximité liée au voisinage et aux contacts de la vie courante.

Il est assez rare de trouver des épouses issues de la classe supérieure de la société. En effet, nous n'avons trouvé que quelques exemples d'unions avec des filles issues des milieux d'officiers ou de noblesse. Parmi les épouses apparentées au milieu des officiers, on trouve des offices plus ou moins prestigieux. Jan Daret était par exemple marié à une fille issue d'une famille consulaire aixoise alors que Jacob Ketel épousa la fille d'un receveur des tailles.

Pour ce qui est des unions avec la noblesse, le cas de Jan van Beecq fait figure d'exception. Van Beecq épousa Angélique de Vimeur-Rochambeau. Celle-ci était issue d'une famille alliée aux Bégon, dont un des membres servit d'« agent » au peintre. Il est important de remarquer que si l'union fut consentie par la famille de la future, les termes du contrat de mariage étaient très stricts et le peintre ne pouvait prétendre à aucun avantage financier relatif à la fortune de sa promise. On remarque d'ailleurs que dans son contrat de mariage, le peintre tente de redorer son blason autant qu'il le pouvait. Il ajouta une particule à son nom, se présentant comme « Jean de Dona de Wanbeecq » et se réclama écuyer, titre dont nous n'avons pas pu établir l'authenticité³⁸³. Le seul autre exemple que nous connaissons d'une union avec une fille noble est celui de Constantyn van Egmont, qui épousa Marie-Antoinette des Brières. Originnaire de Reims, elle semble aussi être de

famille noble. Cette union s'explique peut-être pas les prétentions des Egmont, qui revendiquaient une ascendance noble.

Tout comme les unions avec des membres de la noblesse, les mariages avec des femmes issues de milieux modestes sont rares. Seules quelques épouses en étaient issues. Il s'agit surtout d'artistes ayant épousé leurs domestiques : Rodolfus Schoor se maria avec sa servante Françoise Peronne, veuve de l'enseigne François de Roissy. L'épouse de Cornelis van Coudenberg, Poncette Aubrie, avait également été la servante de son mari avant de l'épouser.

Dans certains mariages, on ne décèle aucune homogamie. Ces unions ne révèlent aucune proximité liée aux origines, ou aux métiers d'arts. On peut notamment citer le cas de Jacob Coignet, qui était marié à une fille de boulanger nommée Marguerite Philippeau ; Marie Gaultier, la femme de Jan van Woelput, était la fille d'un chirurgien-arithméticien et Pierre Moncornet épousa la fille d'un marchand meunier. Dans le cadre des mariages « mixtes » la pérennité de la présence du mari en France devait parfois être sujet de préoccupation de la part des épouses, comme l'illustre le cas du sculpteur Nicolas Boullin qui promit à son épouse française « d'obtenir lettres de naturalité du roi et de icelles faire entériner en la Chambre des comptes »³⁸⁴.

Dans certains cas, on peut supposer que la religion a pu jouer un rôle dans le choix des épouses, comme pour le protestant Herman van Swanevelt qui épousa Suzanne Rousseau. Issue d'une famille protestante, elle était la fille d'un charpentier parisien et était apparentée à l'architecte Jean du Ry (qui avait épousé sa sœur Anne en 1637). D'autres peintres protestants comme Jan Cassiopiijn et Ferdinandus van El épousèrent également des femmes de la même confession, mais on ne peut pas pour autant certifier que la religion ait toujours été d'une grande importance lors du choix des épouses.

En analysant le milieu des filles épousées lors de leur séjour en France, on s'attendrait à trouver un fort degré d'homogamie ou d'endogamie. Mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'homogamie est moins liée à la proximité géographique des origines qu'à la proximité liée au milieu professionnel. En effet, les quarante épouses issues des milieux liés aux arts et à l'artisanat d'art constituent la catégorie la plus importante, représentant 57 % d'entre elles, dont trente-et-une (44 %) liées au milieu des peintres, sculpteurs et graveurs et neuf autres (13 %) ayant des liens avec le milieu de l'artisanat d'art. Mais en dehors de cette catégorie socioprofessionnelle on trouve aussi un nombre relativement important de femmes issues des milieux des marchands et d'autres métiers sans rapport avec l'activité artistique : ces seize femmes constituent 23 % des épouses. On peut donc conclure que les artistes du corpus épousaient de préférence des femmes issues de milieux professionnels identiques ou proches et que la proximité professionnelle était plus importante que la proximité géographique des origines. Enfin, nous constatons que les mariages avec des femmes issues des marges de la société, que ce soit d'extraction très modeste ou bien issues de l'aristocratie (noblesse, officiers, hauts militaires), sont très rares. On doit noter que cette conclusion coïncide avec les constats rapportés par Montias pour la ville de Delft et de Bok pour la ville d'Utrecht³⁸⁵.

En conclusion, on peut dire que si les épouses étaient souvent liées aux milieux artistiques, ce n'était pas du tout une constante. Les artistes néerlandais se marient également avec des femmes issues de catégories sociales sans rapport avec les milieux artistiques. Et si l'on trouve, certes, des épouses néerlandaises, elles sont bien moins nombreuses que les françaises. En se basant sur le choix des

épouses, on doit conclure que l'on doit plutôt parler d'intégration que de communautarisme, que ce soit par rapport aux milieux sociaux ou bien à la nationalité des épouses.

§ 3. Les liens révélés par les contrats d'apprentissage et de service

Pour pouvoir procéder à une analyse homogène des contacts qu'entretenaient nos artistes dans leur vie professionnelle, nous avons choisi d'étudier les contrats d'apprentissage et de service qui forment un ensemble assez homogène pour permettre une analyse globale (voir chapitre 13). En effet, ces actes sont établis selon une trame uniforme et comportent tous les mêmes éléments (noms des parties, nature du contrat, durée, coût, etc.), ce qui permet de les comparer. L'homogénéité de ce corpus de documents est donc liée au caractère de la source. Grâce au fait que le point de départ soit, non pas une collection de données (comme pour les épouses), mais un ensemble d'actes, l'étude de ces documents a fourni des renseignements qui ne se limitent pas aux seuls liens sociaux des artistes. Les aspects professionnels de ces contrats feront l'objet d'une analyse dans les chapitres 11 et 12, consacrés au cadre professionnel. Ici on se limitera aux aspects concernant les liens sociaux.

L'importance des contrats d'apprentissage et de service

Les contrats d'apprentissage et de service sont encore mal étudiés. Pourtant, ils comportent souvent énormément de renseignements et peuvent se montrer très précieux pour des analyses historiques, économiques et artistiques, ainsi que pour les analyses de réseaux. L'intérêt de ces actes avait été évoqué dans deux publications des Archives nationales (1969 et 2010), dues à Antoinette Fleury qui recensaient respectivement 167 et 196 contrats d'apprentissage dans le Minutier central³⁸⁶. Nous avons procédé à l'analyse d'un échantillon constitué des 52 contrats ou actes relatifs à des contrats d'apprentissage et/ou de service que nous avons recensés et qui concernent les artistes de notre corpus, qui illustrent 57 relations entre maître et apprenti et/ou alloué. Plus de la moitié de ces actes n'a pas fait l'objet de publication par les Archives nationales. Bien que certains de ces contrats paraissent dans d'autres publications, une grande partie était (à notre connaissance) encore inédite.

Sources et nature des informations sur les relations d'apprentissage et de service

Comme la plupart des actes juridiques, les contrats d'apprentissage et de service ont toujours la même structure et le même contenu. Ils suivent un modèle précis et montrent donc une grande uniformité. Passés devant notaire entre le maître et la partie de l'apprenti ou de l'alloué, ces contrats étaient généralement enregistrés dans la maîtrise. Les archives de la maîtrise n'ayant pas été conservées, nous avons surtout eu recours aux minutes des contrats eux-mêmes pour nous renseigner sur ces relations entre les maîtres et leurs apprentis et alloués. Tantôt nous avons utilisé d'autres types de sources documentant le lien d'apprentissage ou de service. La mise en apprentissage de Henri Deschamps chez Rodolfus Schoor est, par exemple, connue par une quittance de paiement. Tantôt on connaît le désistement du contrat sans avoir connaissance du contrat initial. Dans un seul cas nous avons utilisé un document établi aux Pays-Bas : il s'agit du cas des frères Philip et Ambrosius Brueghel, mis en apprentissage et en service chez leur oncle Jan

Valdor en 1657 (déjà cité). Cet acte avait été établi à Anvers par le père des jeunes hommes avant leur départ pour Paris.

Nous disposons donc d'un corpus de 57 relations d'apprentissage ou de service, documentées par 52 sources. Dans cinq cas, nous avons comptabilisés les documents deux fois. Dans trois de ces documents, aussi bien le maître que l'apprenti ou l'alloué sont néerlandais : il s'agit des relations entre Artus Heijm et Dominicus Christiaensens, entre Adriaen Boudewyns et Adam Frans van der Meulen, et entre Peeter Gauns et Charles de Somme. L'acte anversois, cité ci-dessus, concerne les deux frères Brueghel qui entrent dans l'atelier de leur oncle. Le cas de Jacques Baudemont et Joris Bossaert (déjà cité), enfin, est tout à fait particulier, puisqu'il y est question d'un apprentissage dispensé par l'alloué au maître, précédant la mise en service de l'alloué. L'alloué y figure donc aussi en tant que maître (dans le sens premier : celui qui maîtrise une chose qu'il transmet).

Les mises en apprentissage et en service concernent toujours plusieurs personnes. Les deux parties sont constituées par la personne qui (se) met en apprentissage ou en service et celui qui prend en apprentissage ou en service. Si l'apprenti ou l'alloué est majeur, il peut agir seul ; s'il est mineur, le signataire est un représentant légal, généralement le père ou un autre un parent proche. Parfois il y a d'autres signataires, comme un garant. Les actes peuvent aussi comporter des références à d'autres personnes, comme des bienfaiteurs ou des employeurs. Les contrats comportent plus ou moins de renseignements pour chacun de ces individus selon leur importance. Pour les deux parties (maître et apprenti ou alloué), on donne le nom, le métier et l'adresse. Dans le cas d'un apprenti ou d'un alloué mineur on indique généralement le lien de parenté entre le représentant et le mineur. Pour l'apprenti on donne aussi son âge et son affiliation (le nom des parents, au moins du père, souvent avec son métier, si ces informations ne sont pas déjà fournies parce qu'il est le représentant légal signataire). Ensuite on précise l'objet du contrat (qui s'engage à faire quoi) et les conditions de l'apprentissage ou du service, à savoir la durée, les dates de début et de fin, le coût et/ou le salaire, les conditions de paiement, les conditions de l'apprentissage ou du service et les pénalités en cas de désistement ou de non-respect du contrat. Les conditions comportent des informations concrètes quant aux conditions pratiques de vie, notamment si l'apprenti ou l'alloué sera logé et nourri par son maître ou pas, s'il sera éclairé et blanchi et même qui paiera ses vêtements et ses chaussures et autres nécessités.

Les relations révélées par les contrats sont surtout d'ordre professionnel, mais non seulement, parce que les artistes néerlandais n'y paraissent pas uniquement en qualité de maître ou d'alloué. Pour l'analyse statistique des contrats nous laisserons ici de côté les huit actes où les artistes néerlandais ne paraissent pas comme apprenti, alloué ni maître, mais où ils sont cités soit comme le père de l'apprenti ou de l'alloué ou bien comme le responsable légal ou dans une autre qualité³⁸⁷. En excluant ces contrats il reste alors un corpus de quarante-neuf relations d'apprentissage ou de service.

Le mélange des cultures au sein des ateliers

Dans la majorité des contrats, à savoir dans trente-six cas, les Néerlandais figurent comme maîtres. La majorité de ces contrats (trente) illustrent des liens d'apprentissage et/ou de service d'un jeune Français chez un maître Néerlandais. Dans la plupart des cas (vingt-trois) il est question d'apprentissages simples. Dans cinq autres cas il s'agit de liens d'apprentissage et de service où

l'apprentissage évolue en service. Dans les deux cas restants il est question de services simples. Sur les quarante-neuf relations documentées trente concernent donc une relation entre un jeune Français et un maître néerlandais.

En plus de révéler la transmission du langage pictural et des techniques néerlandais, ces chiffres témoignent d'un degré avancé d'intégration de la part des artistes nordiques. Tout d'abord, ils montrent que les maîtres néerlandais bénéficiaient d'une réputation suffisamment bonne pour que les parents ou tuteurs des élèves leur confient leurs jeunes. Ensuite, la cohabitation que les liens d'apprentissage et des services impliquent devaient également être facteurs d'intégration. Généralement, après la signature du contrat, le maître accueillait son élève dans son atelier pour une période de plusieurs années. La plupart du temps, il le logeait et le nourrissait³⁸⁸. L'élève partageait l'intimité de son maître et vivait au sein de sa famille. Lorsqu'en 1607 Ferdinand van El prit en apprentissage le jeune Paul de Latre, un fils de marchand âgé de douze ans, Van El, qui avait alors trente-et-un ans, n'avait sans doute pas encore d'enfant (son fils Salomon ne serait baptisé qu'en 1609). Pendant sept ans, le jeune Paul va partager le quotidien de son maître qui avait promis de « lui montrer et enseigner son art de peintre, de le loger et de le nourrir »³⁸⁹. Quant à Jan Kaers, on lui connaît plusieurs apprentis et un alloué. Hormis Melchior Firens, le frère de sa femme Marie, issue d'une famille de graveurs néerlandais, qui était son apprenti de 1620 à 1625, ses trois autres élèves, qui firent tous des apprentissages de cinq ans dans son atelier, semblent avoir été d'origine française : Jacques Bourdon (seize ans) qui entra dans son atelier en 1632, Pierre Clément (quatorze ans, en 1636) et Nicolas Gobelet (en 1642). On peut y ajouter Jacques Derlis (vingt-deux ans) qui se mit au service de Kaers en 1624 pour une période de dix mois. On remarque que pendant les dernières années des apprentissages de Melchior Firens et de Jaques Bourdon Kaers accueillit un alloué ou un deuxième apprenti : Jacques Derlis à la fin de l'apprentissage de Firens et Pierre Clément à la fin de l'apprentissage de Jacques Bourdon. Ces élèves et alloué venaient s'ajouter à la famille toujours grandissante de Kaers installée dans la rue Jean Painmollet. Entre 1620 et 1641 le peintre et sa femme n'y eurent pas moins de quatorze enfants.

Les apprentis et alloués néerlandais sont plus rares dans les contrats que nous avons analysés. Dans seulement treize relations sur les quarante-neuf relevées les Néerlandais figurent comme apprentis et/ou alloués. Dans deux cas il est question d'une relation d'apprentissage simple, dont un chez un maître français et un chez un maître néerlandais. Dans six cas il s'agit de contrats d'apprentissage et de service. Là encore, la moitié chez un maître français, l'autre moitié chez un maître néerlandais. Les cinq relations restantes concernent des contrats de service : dans 3 cas l'alloué néerlandais est au service d'un maître français, dans un cas d'un maître néerlandais et dans le cas restant d'un maître anglais installé à Paris. Les contrats recensent donc sept relations où un Néerlandais est accueilli dans l'atelier d'un maître français, une fois en tant qu'apprenti, trois fois comme apprenti puis alloué et trois fois comme alloué simple³⁹⁰.

Ici, le degré d'intégration est encore plus fort, puisque ce sont les Français qui accueillent les Néerlandais au sein de leur atelier et de leur vie privée. Dans chacun des sept cas, les Néerlandais sont logés par leurs maîtres. Le plus souvent, ils sont aussi nourris. Bien que la durée des apprentissages et des services soient bien plus courtes (de quelques mois à deux ans) que la normale et aussi plus courtes que celle observées chez les apprentis et les alloués français dans les ateliers

de maîtres néerlandais, on pourrait quand même dire que ces jeunes Néerlandais sont en quelque sorte adoptés par la communauté parisienne d'origine française.

Que ce soit les sept apprentis et alloués néerlandais qui entrèrent dans l'atelier d'un maître français ou bien les treize Français qui intégrèrent l'atelier d'un maître néerlandais, les deux cas de figure témoignent d'un mélange culturel franco-néerlandais au sein des ateliers évoqués. La mixité dans les relations entre maître et apprenti ou maître et alloué témoigne donc plus d'une intégration que d'une forme de communautarisme chez les artistes néerlandais à Paris.

Les apprentis et des alloués néerlandais en tant qu'étrangers

Paradoxalement, pour atteindre cette forme d'intégration au sein des ateliers, les Néerlandais doivent parfois recourir au communautarisme. En effet, si les contrats où figurent des maîtres néerlandais ne montrent pas de particularité par rapport aux contrats où figurent des maîtres français, les contrats où les nordiques figurent comme apprentis ou alloués montrent des spécificités. Ces spécificités sont surtout liées au fait que ce sont des étrangers. Les contrats que nous avons recensés révèlent deux aspects propres aux apprentis et alloués néerlandais. D'abord, le père (et représentant légal) est souvent absent. Nous avons relevé huit cas où le père d'un apprenti ou d'un alloué mineur est absent lors de la signature du contrat. En l'absence du père, qui figure généralement comme responsable juridique si l'apprenti ou l'alloué est mineur, celui-ci est remplacé par un autre représentant majeur : un tuteur qui peut être un parent ou un ami néerlandais. Ainsi, en 1611, Antoen van der Hofstadt (âgé de dix-huit ans) est mis en apprentissage chez le sculpteur Germain Jacquet par le marchand « Jean Monix ». En 1602, Frans van den Driessche (âgé de seize ans) est à Paris en compagnie de son père, un marchand, qui le met en service chez le peintre verrier Claude Porcher (voir *supra*). Le jeune est confié à son maître. Mais comme son père ne restera pas à Paris, celui-ci charge un parent ainsi qu'un proche d'endosser la responsabilité de son fils pendant la durée du service, ce qui explique la présence des signatures de Gomart van den Driessche, lui-même peintre (ou peintre verrier) et du lapidaire Charles Mouce en bas du contrat.

Par la présence de garants, propre aux actes concernant les étrangers, le contrat de Frans van den Driessche se rapproche d'autres contrats où figurent des Néerlandais. À travers le contrat d'apprentissage et/ou de service, on s'engage à fournir une rémunération au maître et/ou de lui fournir un service. Lorsqu'on signe un contrat avec un individu venant de l'extérieur, il est normal d'exiger des garanties. Cela explique la présence de parents ou de proches qui sont, eux, déjà installés à Paris de façon durable et bénéficient manifestement de suffisamment de respectabilité et de crédibilité professionnelle pour mériter la confiance des maîtres parisiens.

Lorsqu'en 1606 Jeronimus Stalpaert se met en service chez le sculpteur Mathieu Jacquet, le marchand « Jehan Vandrevecken » [Jan van der Veken ?] se porte caution pour lui. Et quand Simon Amielle, de Huy, se met au service de Hans Govaerts en 1614 à l'âge de vingt ans, il le fait en présence de son frère, compagnon peintre, et du marchand de peintures Antoine de Vauconsains qui se portent garants.

Contrairement aux contrats où les Néerlandais ont le statut de maître et où ils vendent leurs services, les actes où ils figurent comme apprentis et/ou comme alloués insistent donc sur leur statut d'étrangers. La présence d'amis ou de parents compatriotes dans les contrats

d'apprentissage et de service n'est d'ailleurs pas propre aux métiers de peintre et de sculpteur. Lors de la mise en apprentissage de l'Anversois Jacques Rol en 1619 (par un domestique du garde du cabinet de la reine) chez un apothicaire, le peintre Rodolfus Schoor est présent pour certifier de sa solvabilité ; la même année, Schoor servait d'ailleurs d'interprète pour un compagnon tailleur de Bruxelles, lorsque celui-ci se mit en service chez un « faiseur de passements » (passementier) de Milan. Bien qu'on ne dispose pas d'exemple similaire pour les peintres et sculpteurs, on peut penser que dans certains cas on avait besoin d'un interprète pour servir d'intermédiaire entre les deux parties.

Conclusion

On peut donc dire que les liens entre maître et apprenti (ou alloué), tels qu'ils sont révélés par les contrats d'apprentissage et de service, montrent un degré élevé d'intégration des artistes néerlandais dans la société parisienne. Dans le cas des maîtres néerlandais, le fait qu'ils soient à la tête d'un atelier où ils accueillent de jeunes élèves ou alloués témoigne d'un établissement durable dans la ville ; le fait qu'ils avaient des apprentis et des alloués français montre qu'ils bénéficiaient d'une certaine respectabilité et d'une crédibilité manifeste. Par ailleurs, en cohabitant pendant des périodes généralement assez longues au sein de ces ateliers, Néerlandais et Français créèrent une mixité culturelle intensifiant encore le degré d'intégration des artistes néerlandais. En même temps, les apprentis et alloués néerlandais souhaitant entrer dans l'atelier d'un maître parisien avaient besoin de la solidarité de compatriotes déjà établis dans la ville pour servir de garants aux maîtres.

§ 4. Contacts, réseaux et interactions

En dehors des relations entre maris et femmes et entre maîtres et élèves, un très grand nombre d'autres relations sont documentées par les sources. Il est possible d'analyser les contacts qui ont été intégrés dans la base de données ECARTICO dans le cadre d'une analyse de réseaux sociaux³⁹¹. Bien qu'une analyse complète de ces contacts soit possible, elle dépasse le cadre de cette étude³⁹². Nous avons voulu montrer l'intégralité des contacts des artistes néerlandais, et non pas seulement les contacts qu'ils entretenaient entre eux. Or la base de données ECARTICO ne comporte en principe que les noms de ressortissants néerlandais. Elle ne permet donc pas de visualiser la totalité des réseaux. Néanmoins, on donnera ici une indication de l'ampleur et de la complexité des réseaux à travers deux exemples. Par ailleurs, en observant l'ensemble des contacts relevés par les sources nous avons recensé un certain nombre de tendances que nous indiquerons ensuite. Il s'agit entre autres du statut d'étranger (dont nous venons d'évoquer un aspect) et de leur accueil par la population locale, des mécanismes de solidarité dont ils bénéficiaient, de l'évolution de leurs réseaux et de la réussite des nouveaux arrivants dans ce nouveau contexte.

Contacts : deux exemples de cas

À défaut de pouvoir procéder à une analyse de réseaux complète, nous avons retenu deux exemples. Il s'agit d'artistes qui ont séjourné longtemps à Paris et pour qui on dispose de documentations biographiques très riches : Hieronymus Francken et Jan Kaers.

Pour chacun des exemples, nous avons recensé les différents contacts, et notamment ceux liés à la vie privée, c'est-à-dire les baptêmes et les mariages.

Hieronymus Francken (1540-1610) était à Fontainebleau et à Paris de 1565 jusqu'à sa mort, en 1610. Il avait épousé la fille de Dominique Miraille, un brodeur d'origine vraisemblablement italienne, engagé au service de la princesse de La Roche-sur-Yon, qui lui avait confié la charge de concierge. Lorsqu'on regarde les baptêmes de leurs enfants, on remarque que ces contacts étaient souvent liés aux milieux des officiers, de la noblesse et de la Cour, dont Hieronymus faisait lui-même partie en qualité de peintre de cour. Les sources recensent assez peu de contacts néerlandais et relativement peu d'individus issu du milieu des artistes. Sa fille Jeanne fut tenue sur les fonts baptismaux par le peintre français Jean Le Maire (1570). Pour le baptême de sa fille Madeleine Francken en 1586, il choisit trois Français : Bonaventure Churart, greffier de la ville de Paris ; Madeleine de Richefort et Marguerite Descardent. En 1592 Nicolas fut tenu par Nicolas Poussepain (conseiller au Châtelet), Claude Mortier (avocat au Parlement) et une certaine Mlle Anne, fille d'un concierge à l'Hôtel de Montmorency. Pour sa fille Marie, enfin, le peintre choisit comme parrain Michel Portier, qualifié de seigneur de Marigny. En 1609, Francken maria sa fille Catherine à l'écuyer Jean de La Fellonière (sieur de Bollan), originaire de Fossoy (près de Château-Thierry). À côté de ces personnalités liées à la « haute société », on ne trouve que quelques personnes issues d'autres milieux. Lors du baptême de Jeanne, le parrain Jean Le Maire fut accompagné de deux marraines : la veuve du plombier Laurens Catel, qui se nommait Katheline Scopart (qui était sans doute d'origine néerlandaise) et la fille d'un sergent, nommée Jeanne Lambert. En 1588 Francken était parrain du fils du compagnon tailleur Arnoult Bernem en présence d'un autre tailleur et d'un fripier.

En 1587 Hieronymus Francken assista au mariage du peintre anversois Jean Jossens avec la Rouennaise Magdeleine Besongne. Le contrat de mariage est intéressant parce qu'il montre le réseau social du couple et révèle une grande mixité parmi les témoins. Parmi les amis du marié, l'orfèvre Herman Mesebroeck et Hieronymus Francken sont les seuls Néerlandais. Les autres témoins sont Jean Guebarre (bourgeois de Paris), Claude Jamet (receveur des décimes du Grand Prieuré de France) et Guy Trouillet (receveur du domaine d'Anjou). La mariée est accompagnée d'un oncle, d'une tante et d'un cousin (Jacques La Moigne, Marie Cottard et François Papillon). Ses parents étaient peut-être restés à Rouen. Étant elle-même française, on ne s'étonne pas de ne trouver que des Français parmi les amis de la mariée : François Tardieur (« sieur de Merdville », conseiller du roi et général de la cour des Aides), Richard Tardieu (« sieur du Mesnil », conseiller et notaire et secrétaire du roi) et Guillaume Le Tellier (marchand et bourgeois de Paris).

Bien qu'on connaisse donc quelques contacts issus du milieu des Néerlandais et des artistes (Jean Jossens, Herman Mesebroeck, Katheline Scopart-déjà citée), les relations de Hieronymus Francken sont surtout composées de Français appartenant à une certaine élite proche de la Cour. Cela s'explique sans doute par son statut de peintre de cour et par le statut de son beau-père, mais aussi par la faible quantité d'artistes néerlandais présents à Paris pendant le XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle.

Le cas du peintre Jan Kaers est très différent. En 1620, Kaers avait épousé Marie Firens, issue du milieu de graveurs (et de peintres) néerlandais, puisqu'elle était la fille de Pierre Firens et de Catherine van Boeckel. Kaers et Marie Firens eurent au moins seize enfants. Les actes relatifs aux baptêmes et mariages révèlent un important réseau de familles d'artistes néerlandais avec la

famille de l'épouse, les Firens, au centre. Dans les actes de baptêmes, ce sont très souvent les mêmes noms qui reviennent : à côté des Firens et Van Boeckel on trouve aussi Francisco Pamfi (qui était le beau-frère de Kaers par son mariage avec Jeanne en 1625) et Philipp Jordaens. Catherine (1621) avait pour parrains sa grand-mère Catherine Van Boeckel et Guillaume Firens ; Jean (1622) fut tenu sur les fonts baptismaux par Pierre et Catherine Firens (1622) ; Anne : par Jean Firens (lapidaire) et Anna Montcornet (femme du graveur Karel van Boeckel) (1624) ; François (1625) : par Francisco Pamfi ; Charlotte (1633) : par la femme du marchand Jean Firens ; Philippe (1635) : par Philippe Jordaens et Catherine van Boeckel ; Marie (1636) : par le marchand lingeur Pierre Firens et la femme de Melchior Firens ; Godefroy (1639) : par Jeanne Firens, l'épouse de Francisco Pamfi ; Élisabeth (1640) : par Jasper Firens ; Jean (1641) : par le compagnon peintre Pierre van Boeckel et l'épouse de Jasper Firens ; Marie Anne (1643) : par l'épouse de Philipp Jordaens.

À ce réseau, essentiellement composé de graveurs, s'ajoute encore les familles David et Isaac, avec les graveurs Charles David et Jasper Isaac qui étaient également liés à la famille Firens (Charles David était un beau-frère de Marie Firens, il était marié à Catherine Firens ; Marguerite Isaac, la fille du graveur Jasper Isaac avait été la marraine de Marguerite en 1638).

En dehors de ce réseau formé autour des Firens, on trouve aussi quelques autres noms, à commencer par deux peintres néerlandais : en 1631, François avait pour marraine Madeleine Ketel, la fille de Jacob Ketel et épouse du peintre Louis Buard, et en 1637 Marie Firens, épouse de Kaers, avait tenu sur les fonts baptismaux une fille de Justus van Egmont prénommée Susanne. On y ajoute encore un autre peintre, d'origine allemande cette fois : Henri Strézor. Sa femme avait été la marraine de Catherine en 1644.

Néanmoins, contrairement à ce que l'on pourrait croire, les contacts de Kaers ne sont pas exclusivement issus de ce milieu de graveurs néerlandais. En effet, très tôt, le peintre eut des amis français. Lors de leur mariage en 1620, les témoins de la mariée étaient tous des membres de sa famille : ses parents Pierre Firens et Catherine van Boeckel ; son oncle Guillaume Firens, sa sœur Catherine avec son mari Charles David. Mais, du côté du marié, il n'y avait aucun Néerlandais. Les témoins que Kaers avait choisis pour assister à son mariage étaient ses deux amis Claude de La Bruère et Blaise Barbier. Claude de la Bruère était peintre ordinaire du roi ; Blaise Barbier était un maître peintre natif de Troyes. On sait par une source du Minutier Central que les deux hommes étaient associés³⁹³. En 1628 la femme de Blaise Barbier, Denise Menucier, avait tenu sur les fonts baptismaux de Saint-Merri Pierre, le fils de Kaers. Il semblerait donc que la création du grand réseau composé majoritairement de graveurs était le fait non pas de Jan Kaers, mais de la famille de son épouse, les Firens.

Outre les noms que nous avons déjà cités, on peut citer quelques autres parrains qui ne soient pas Néerlandais, Français, ni issus du milieu des peintres, graveurs ou sculpteurs. Les Kaers semblent avoir été liés d'amitié avec Gilbert de Marmion, secrétaire d'un maître des requêtes. Il devint le parrain de leur fils François en 1625 et son fils Bernard était celui de Bernard Kaers en 1627. Parmi les autres parrains français on peut citer le maître mercier Pierre Couvé (parrain de leur fils Pierre en 1628) et les tailleurs Nicolas Gaugery (l'épouse de Kaers est la marraine de son fils Jean en 1630) et Claude Bassuel (Kaers est parrain de son fils Jean en 1631).

Si l'épouse de Kaers semble donc avoir été au centre d'un milieu de graveurs d'origine néerlandaise, on sait que Kaers lui-même était aussi en contact avec des Français issus d'autres milieux. Il faut

noter que, comme nous l'avons vu, tous ses apprentis (à l'exception de Melchior Firens et son alloué) étaient des Français : Jacques Bourdon était le fils d'un cocher (1632), Nicolas Gobelet (1642) fils de maître tonnelier à Épernay et l'alloué Jacques Derlis (1624) était natif d'Aubusson. Pierre Clément, le fils de menuisier que Kaers avait pris en apprentissage en 1636, épousera même sa fille Anne (le 20 novembre 1644, peu de temps après la mort de Kaers). On peut aussi noter qu'il choisit de mettre son fils François en apprentissage dans l'atelier du graveur François Campion et non pas chez un parent du côté de sa femme³⁹⁴.

Lorsqu'on commence à observer les contacts dans un contexte plus exhaustif, on s'aperçoit qu'il y a plusieurs facteurs qui influent sur la constitution des réseaux. Les liens se forment à cause de différentes formes de proximité sous forme de points communs. Pour indiquer la force du lien on peut parler de *multiplicité* : plus les points communs sont nombreux, plus le degré de multiplicité est élevé, plus les liens entre les individus sont forts. Ainsi, entre deux artistes originaires de la même ville, travaillant dans le même atelier et vivant dans la même rue, on peut évaluer le degré de multiplicité à 3³⁹⁵.

L'arrivée à Paris

À l'époque moderne, les réseaux étaient très importants pour trouver et garder une place dans la société. Les artistes de notre corpus avaient quitté les réseaux de leur lieu d'origine avant de venir à Paris. Pour intégrer leur nouveau lieu de séjour et y trouver une place, nos artistes commençaient par se rapprocher de contacts issus des réseaux de leur lieu d'origine. Cela impliquait que les artistes néerlandais avaient tendance à rencontrer des compatriotes néerlandophones (voir le paragraphe suivant). Ensuite, ils se servaient de leurs relations pour entrer en contact avec des personnes déjà établies dans la capitale française et susceptibles de les aider. Il s'agit parfois de parents. Ce fut le cas de Hieronymus Francken, qui avait accueilli Cornelis Floris III en 1568 à la demande de son père, mais aussi du jeune Abraham Bloemaert qui passa deux ans dans son atelier entre 1583 et 1585/86. Abraham Genoels, quant à lui, était arrivé à Dieppe en 1659 et il fut accueilli à Paris par son neveu Laurens Franck.

Lorsqu'ils n'étaient pas accueillis par des parents ou des amis proches nos artistes disposaient souvent d'une introduction sous la forme de lettres de recommandation (voir chapitre 5, § 1). Willem Schellinks en était muni pour Jan Asselijn et Nicolaes van Helt Stockade de la part d'Aernout Jordaan Ramperts, receveur de Nimègue, ainsi que pour Ferdinandus van El (appelé « *monsr fardinand* » dans le journal de Schellinks) de la part de Casper Ruts junior³⁹⁶. Selon son fils Nicolaes, lorsque Philippe Vleughels arriva à Paris avec son ami Artus Wolfaert les deux jeunes bégayaient le nom de « Van Mol »³⁹⁷. Wolfaert était le « fils d'un célèbre peintre d'Anvers, qui avait été maître d'un excellent peintre nommé *P. Van Mol*, qui s'était établi à Paris, et ils avaient des lettres de recommandation pour lui ».

Les lettres de recommandation ne sont pas toujours rédigées par, ni adressées à des compatriotes, comme le montre l'exemple de Louis Finson : après un séjour en Provence, où il avait notamment travaillé pour Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, il était parti pour Paris avec Martin Faber (originaire de Emden) au début de l'année 1614 avec des lettres de recommandation de Peiresc adressées à son ami Merri de Vic et au peintre Jacob Bunel.

Selon Houbraken, le peintre Gerard Hoet avait été remarqué par un marquis français qui lui aurait demandé de venir à Paris. Le marquis ne pouvant finalement le prendre à son service, il l'avait recommandé au prince de Conti (malheureusement pour le peintre, son séjour à Paris fut une grande déception, puisque ce projet n'aboutit pas non plus).

Évolution des réseaux

Les artistes n'étant que de passage à Paris n'avaient pas besoin d'étendre leur réseau par la suite. Ceux-ci se contentaient sans doute de liens relativement superficiels avec les personnes rencontrées pendant leur court séjour. Généralement, il s'agit d'artistes et/ou de Néerlandais. L'*Album amicorum* de Wybrand de Geest et les récits de voyage de Van der Vinne et Schellinks montrent qu'en arrivant dans la ville chacun cherche à se rapprocher des compatriotes et des connaissances et métiers artistiques³⁹⁸. Après un passage dans l'atelier d'Abraham Bloemaert à Utrecht en 1613-14 Wybrand de Geest quitta les Pays-Bas et traversa la France pour se rendre en Italie, où il séjourna pendant plusieurs années. Son *Album amicorum*, commencé en 1611 et conservé à la bibliothèque provinciale de Leeuwarden, est une précieuse source de renseignement sur son parcours et ses contacts. Il nous apprend que De Geest était à Paris en 1614, ainsi que pendant l'été de 1615 (du mois de juin au mois d'octobre au moins). Parmi les amis ayant contribué à l'album, on lit les noms de plusieurs individus d'origine nordique : à côté du poète allemand Johann Lauremberg (1590-1658 ; il étudia la médecine à Paris), on lit les noms de Meyndert Pietersz. Voscuyl, vraisemblablement un frère du peintre amstellodamois Huijgh Pietersz. Volskuijl (1591-1656), d'un étudiant en médecine nommé Henricus de Haen, du poète et dramaturge Abraham van Mildert, de celui d'un certain Jan Roomein ou Rooman, d'un individu nommé Henrie Daems. Dans l'album figurent aussi deux artistes : Wouter Pietersz. Crabeth et le peintre français Louis Beaubrun (†1627).

Pendant son séjour à Paris, en juin 1655, Vincent Van der Vinne logea une semaine aux *Trois Poissons* pendant qu'il visitait les curiosités de la ville et qu'il travaillait chez le peintre Pierre Forest au Pont Neuf³⁹⁹. Van der Vinne et Forest devaient se connaître personnellement ou du moins avoir des amis communs. Van der Vinne avait l'habitude de fréquenter les ateliers des maîtres de sa connaissance, plus particulièrement des compatriotes, pendant son voyage. Il avait travaillé pour Abraham Kuyper pendant ses deux séjours à Cologne, et dans l'atelier du fils de celui-ci, Justus Kuyper, à Mayence.

Pendant leur voyage en France en 1646, les peintres Lambert Doomer et Willem Schellinks cherchèrent aussi la compagnie de compatriotes. Après un arrêt à Nantes, où deux frères de Schellinks étaient installés comme marchands, ils se rendirent à Paris, où ils restèrent un peu moins d'un mois. Après une première nuit à l'auberge, Doomer alla trouver un ami ébéniste (vraisemblablement un Néerlandais) qui prit soin de les loger chez lui et leur fit visiter la ville. Muni de lettres de recommandations pour Asselyn, Van Helt Stocade et Ferdinandus van El, ils ne purent rencontrer que ce dernier, puisque Asselyn et Van Helt étaient déjà repartis pour la Hollande.

Il faut garder à l'esprit que les récits de voyage et l'*Album amicorum* reflètent la situation des voyageurs, qui font des séjours temporaires et non un séjour prolongé. Si ceux qui faisaient des séjours de courte durée semblent surtout avoir côtoyé des compatriotes et autres connaissances, les contacts des artistes décidant de s'installer plus durablement dans la ville évoluent. Pour

séjourner plus longtemps à Paris et y devenir plus autonome il fallait lier d'autres contacts. Pour se loger, par exemple, il fallait trouver un bailleur et, souvent, signer un bail chez un notaire. Si l'on veut gagner sa vie en tant que peintre ou sculpteur on doit communiquer avec des maîtres ou des clients au sein des ateliers ou des boutiques et pour devenir maître on doit approcher la communauté des peintres. En même temps, les réseaux des artistes s'étendaient de façon naturelle au fur et à mesure que le séjour se fit plus long. En habitant dans un logement locatif, on apprend à connaître ses voisins, on fait partie de la vie paroissiale, on côtoie des commerçants pour faire son marché⁴⁰⁰. De ce fait, les réseaux changent et s'enrichissent à mesure que le séjour dans la ville se prolonge. Après avoir cherché une adhésion par la nationalité et le métier (caractérisé par des contacts dans le milieu des artistes et des Néerlandais), on est contraint de diversifier ses relations dans le cadre de la vie quotidienne parisienne.

Des étrangers dans la ville

Même naturalisé, marié à une Française ou ayant obtenu le statut de bourgeois, les artistes néerlandais restaient des étrangers venus s'installer dans une ville étrangère. En dehors des guerres de Religion, qui menacèrent les protestants dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les rares fois où l'on sait que des artistes néerlandais ont été menacés à cause de leur statut d'étranger c'était par l'État (à travers le roi), pour des causes liées à la situation politique internationale. On connaît notamment les exemples de Cornelis Ketel : selon Van Mander, lorsque Cornelis Ketel était en France avec d'autres jeunes artistes en 1566 le roi décréta que les étrangers devaient quitter le pays dans le cadre de la guerre contre l'Espagne⁴⁰¹. C'est aussi au roi qu'incombe le pouvoir de naturaliser les étrangers. Mais comment savoir s'il s'agit d'une personne honnête ? On connaît un exemple où la chancellerie du roi avait requis un certificat de bonne conduite de la ville d'origine de l'aspirant naturalisé : selon son inventaire après décès, le peintre et marchand Pieter de Martyn avait obtenu des lettres de naturalité en 1612 grâce à des « attestations des consuls et échevins de la ville *Derdrecht* [Dordrecht] en Hollande ». Le cas de Jacob van Loo est un peu similaire, mais ne concerne pas le roi directement. Van Loo avait été contraint de fuir la ville d'Amsterdam après avoir tué un homme. Il arriva à Paris où il exprima en 1662 son désir de faire partie de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le 6 mai 1662 l'Académie l'avait agréé, mais l'institution avait :

« Différé sa réception sur les bruits qui traversent sa réputation touchant ses mœurs, jusqu'à ce qu'il ait apporté un acte de certification de sa bonne vie, ce qui sera observé à l'avenir sur tous les étrangers » (procès-verbaux du 6 mai 1662).

Six mois plus tard, le 6 janvier 1663, le peintre put enfin présenter un document qui n'est pas spécifié par le procès-verbal, qui mentionne juste « l'acte qui lui a été ordonné de faire voir avant de procéder à sa réception ». On peut se demander où Van Loo s'était procuré un tel document et quels en étaient le contenu et la valeur. Malheureusement, celui-ci n'a pas été conservé.

La solidarité des réseaux parisiens est parfois illustrée par des déclarations d'amis ou de proches. En 1620, Aelbert van der Lanen, un compagnon peintre natif de Rotterdam, se porte caution à Paris pour Jean Vinchant, messenger ordinaire de la ville de Leyde en Hollande, dans le cadre d'un emprunt contracté auprès du peintre Roch Voisin. En 1602, Jacob Ketel est dans une situation bien plus difficile. La France sortait tout juste des guerres de Religion et il y avait des tensions entre les Provinces-Unies et les Pays-Bas espagnols ainsi qu'entre la France et l'Espagne. Originaire de

Hollande, Ketel il avait été au service du roi d'Espagne comme ingénieur, mais était installé en France où il s'était marié vingt-trois ans plus tôt, comme on l'a vu. Inquiété par le roi d'Espagne et menacé d'expulsion à cause de ses origines néerlandaises, il avait adressé une requête au roi, lui suppliant de l'autoriser de rester en France. Le trois octobre 1602 Ketel fit rédiger une déclaration au domicile de l'ambassadeur du roi d'Espagne en France décrivant les pressions et menaces qu'il avait subies.

Ensuite, dans une requête au roi de France datant de 1602 ou de 1603, Ketel dit que les guerres de Religion l'avaient poussé à quitter la France pour aller à Milan où il se mit au service du roi d'Espagne. Le calme revenu, il voulait retourner auprès de sa femme et ses filles à Orléans, mais une conspiration avait rendu les étrangers suspects « auquel temps toutes sortes de personnes étaient suspectes, et particulièrement les étrangers arrivant de dehors », le maréchal de La Chastre l'avait fait arrêter et envoyer au roi, qui l'avait relâché après qu'il ait été innocenté. Mais, peu après, il avait été sommé de quitter le royaume. Il pense que c'est à cause de l'ambassadeur d'Espagne. Il demande au roi « de lui vouloir promettre la coutume de sadite demeure comme elle fait à tous étrangers qui l'en requièrent, et à cet effet révoquer le commandement qui lui en a, comme dit est, été fait, afin qu'il y puisse finir le reste de ses jours en repos avec sa femme et enfants, sans permettre qu'eux, qui sont ses naturels sujets soient contraints [...] d'abandonner le lieu de leur naissance et de vivre misérablement sous une domination étrangère ». Sa requête avait été accordée.

Sans doute pour appuyer sa demande, il ajoute une déclaration faite par deux de ses amis, Dirck Gerritsz et Adriaen de Vrye (tous deux de Gouda), le 31 janvier 1603 qui certifie « en leur conscience pour vérité qu'ils ont bonne et vraie connaissance » que Ketel, âgé de quarante-trois ans trois ans environ, est natif comme eux de Gouda, donnent le nom de ses parents, disant qu'il s'est marié à Orléans vingt-trois ans plus tôt avec Catherine Jacques, qui lui avait donné deux filles : Henriette (quatorze ans, trois mois) et Madeleine (onze ans, six mois), baptisée toutes deux à Gouda (voir *supra*).

Ces exemples décrivent la situation difficile dans laquelle se trouvait l'artiste en tant qu'étranger en temps de guerre, ainsi que son statut d'étranger vis-à-vis d'une institution royale, mais ne concernent pas l'accueil que lui réservait le peuple parisien.

Conflits et appuis

Comment est-ce que les artistes néerlandais étaient estimés par la population d'accueil ? Les apprentissages de jeunes Parisiens chez des maîtres néerlandais (voir plus haut) montrent que dans certains cas au moins, ils étaient bien considérés. Il est aussi certain qu'on les appréciait pour leurs talents et leur savoir-faire. En fait, nous n'avons relevé aucune animosité ou malveillance systématique dans les sources. Il semblerait plutôt que les nouveaux venus soient bien accueillis dans l'ensemble.

Comme partout, on connaît bien quelques conflits, mais ceux-ci ne semblent pas liés au statut d'étranger. Au matin du 17 octobre 1608 une violente dispute éclata entre le marchand François Seguin et le peintre Julian de La Coutre, qui professa des « paroles injurieuses, atroces et scandaleuses », mais on ne connaît pas l'objet du différend⁴⁰². En juin 1628, il y eut une dispute entre deux peintres de Saint-Germain-des-Prés : Roch Voisin et le Néerlandais Toussaint Regnault. Bien

que le conflit soit documenté, on en ignore le motif. Voisin s'engage de fournir une « chemise semblable à celle dudit Regnault au lieu de celle qu'il lui a rompu et déchirée, une fraise et une épée qu'il aurait ôtée du garçon dudit Regnault », ainsi que les frais de justice et les hommes sont quittes⁴⁰³.

On connaît aussi une affaire concernant un conflit financier, qui donna même lieu à un emprisonnement : en 1668 Anne Pasquier, veuve d'un certain Pierre Goussard, réussit à faire emprisonner Constantin d'Egmont à Saint-Magloire, puis à la Conciergerie. Selon Egmont, la veuve lui réclamait la somme de 184 livres. Bien que le peintre eût déjà obtenu (le 6 octobre 1668) des lettres du roi « portant surséance pour six mois à toutes contraintes contre lui et ses cautions et coobligés », qu'il avait montrées à la veuve Goussard le 10, celle-ci l'avait de nouveau fait emprisonner le 26 dans les prisons de Saint-Magloire. Trois jours plus tard, le chancelier s'était intéressé à l'affaire et avait donné l'ordre de libérer le peintre. La veuve avait été mise au courant le 30, mais trois semaines plus tard, le 21 novembre, elle l'avait encore fait emprisonner, cette fois à la Conciergerie. La requête d'Egmont, un des peintres ordinaires du roi, fut portée devant le conseil privé du souverain le 27 novembre 1668 et donna lieu à la libération définitive du prisonnier et à la condamnation de la veuve et de ses complices, déclarant « ledit emprisonnement injurieux, tortionnaire et déraisonnable ». Ici encore, rien n'indique que la nationalité de l'artiste ait joué un rôle dans ce conflit, dont le peintre se sortit grâce à son statut de peintre de cour et l'appui du roi et du chancelier.

Si dans le cas d'Egmont, le peintre semble avoir été innocent, il n'en va pas de même pour le sculpteur Philippe van Buyster, qui fut au centre d'une affaire bien plus sombre qui eut lieu vers 1640. Selon Guillet de Saint-Georges, Van Buyster travaillait pour le fermier-général Bordier au château de Rincy lorsqu'il fut impliqué dans « une affaire violente qui se passa sur le cours de la Reine ». Une note en bas de page montre la gravité de cette affaire « qui coûta la vie à un homme ». Van Buyster avait été poursuivi en justice, mais fut sauvé par l'amitié du sculpteur Jacques Sarrazin avec qui il avait collaboré à de multiples reprises, qui l'« aimait fort » et lui procura l'appui de Sublet de Noyers ; celui-ci vanta les talents du sculpteur au cardinal de Richelieu « de sorte que son Éminence termina la chose par un accommodement »⁴⁰⁴.

Ces deux derniers cas montrent que, en cas de difficulté, certains artistes pouvaient compter sur leur réseau français, à savoir la solidarité et l'amitié d'un collègue et le soutien du roi et des protecteurs de l'Académie.

Mais même au sein du milieu des artistes néerlandais tout n'est pas toujours rose, comme le montre l'exemple de Ferdinandus van El (*alias* Elle) et de Jan Cassiopijn (déjà cité). Le 18 août 1627 le peintre du roi Ferdinandus van El porte plainte au bailli de Saint-Germain-des-Prés. Jan Cassiopijn, le compagnon peintre de 25 ans qui vit sous son toit, avait « par artifice et blandices, attiré à soi Catherine Elle, sa fille, et icelle déçue et trompée de telle sorte que, sous les feintes promesses que lui faisait ledit *Caspin* de l'épouser, il aurait eu sa compagnie charnelle, et serait à présent devenue grosse de ses œuvres » ; tel acte « est un pur rapt qui mérite une punition extraordinaire, même le dernier supplice ». Le lendemain, Cassiopijn est interrogé par la justice du faubourg. Lorsqu'on lui demande s'il sait pourquoi il est prisonnier, l'accusé reconnaît les faits. Il a bien eu des rapports avec la jeune fille après lui avoir fait une promesse de mariage. Suite à cette déclaration, Ferdinandus van El demande à ce que son élève épouse sur-le-champ sa fille. La requête étant acceptée, le

prisonnier est temporairement libéré pour se rendre au temple de Charenton en compagnie d'un sergent afin d'épouser la jeune femme. Le marié est aussi condamné à aumôner 16 livres à l'hôpital de la Charité. Ensuite, les choses rentrent dans l'ordre. Après la célébration de l'union par Charles Drelincourt à Charenton, Jan Cassiopiijn retrouve sa liberté et peut retourner dans la rue de Seine chez les Van El. Deux jours plus tard, on signe le contrat de mariage par lequel les beaux-parents font don de la somme de 1 600 livres, une dot considérable.

Un dernier exemple se rapproche du cas de Ketel (cité plus haut), qui fit appel à des tiers pour appuyer sa requête mais cette fois-ci il est question de l'appui du voisinage parisien. Le 13 août 1642, les voisins de Pieter de Martyn, décédé peu de temps avant, signent une déclaration par laquelle ils certifient « qu'ils ont eu bonne connaissance de défunt Pierre Desmartin, en son vivant marchand mercier, maître peintre à Paris et garde du cabinet du roi pour les ouvrages de la Chine, qui demeurait dans les galeries du château du Louvre, où il avait son habitation et de Sara Lhermitte, sa femme en premières noces, desquels sont issus Catherine, Pierre et Madeleine Desmartin, et qu'après le décès de ladite Sara Lhermitte Desmartin aurait épousé en secondes noces Corneille de Wolf, à présent femme de Charles du Ry, architecte des bastions du roi, duquel mariage n'est issu aucun enfant, qu'après son décès des scellés auraient été posés sur ses biens par maître Pierre de Fresne, commissaire examinateur et inquisiteur au Châtelet de Paris, et qu'il aurait été procédé à un inventaire des biens et des papiers ». Ce document, qui insiste sur les mariages et les liens de parenté de De Martyn, était sans doute destiné à être utilisé dans le cadre d'un conflit successoral par Corneille de Wolf, qui figure parmi les signataires avec son second mari, l'architecte Charles du Ry. L'acte constitue une bonne illustration du réseau que le peintre et marchand s'était constitué pendant qu'il vivait à Paris. Plusieurs de ses voisins de la galerie du Louvre y figurent, dont deux d'origine néerlandaise : le tapissier de haute lisse Henry Laurens (qui était au service de Monseigneur), ainsi que le graveur médailleur Jean Varin. Les autres voisins sont français : il s'agit de l'horloger du roi Nicolas Volland, de l'orfèvre Jacques Roussel, du portraitiste Daniel du Moustier (premier valet de chambre du roi et de la reine), de l'architecte du roi Clément Métezeau et du sculpteur Jacques Sarrazin.

Réussite et réputation

Lorsqu'on parle d'intégration, on peut se poser la question de la réputation. Bien que la réputation d'un individu ne se mesure pas de façon chiffrée, les sources peuvent donner des indications relatives à la façon dont les personnes étaient considérées par leur entourage. Certains adjectifs qui apparaissent dans les sources montrent la respectabilité dont bénéficiaient ces personnes (ou dont ils estimaient bénéficier). Les termes *noble* et *honnête* sont parfois employés dans les documents. Le terme *noble* désigne une personne non noble, mais vivant noblement. *Noble homme* est une qualification prise par des bourgeois notables lors de la passation d'actes. Elle stipulait que la personne était de bonne naissance, respectable. Furent qualifiés de *noble homme* les peintres Antoon Goeteeris (1601), Hieronymus Francken (1607, 1609), Jan de Hoey (en 1621, de façon posthume) et Ambroise Dubois (1601), ainsi que le sculpteur Gerard van Opstal (1651). Le terme *honnête* (*homme* ou *personne*), dont furent qualifiés Ambrosius Bosschaert (1596, 1598) et Josse de Voltigem (1598) désignait un homme du monde, d'un commerce agréable, aux manières distinguées, à l'esprit fin et cultivé. La qualification *honorable* homme est beaucoup plus fréquente.

Il s'agit d'un titre donné aux notables bourgeois, en particulier dans les actes publics⁴⁰⁵. Parmi les artistes du corpus vingt-sept furent qualifiés de *honorable homme*, dont Hans van Queborn, Ferdinandus van El, Jan van Woelput, Frans van den Driessche et Gijsbert van Coudenberg⁴⁰⁶. Le fait que ces artistes furent qualifiés de noble, honnête ou d'honorable témoignent de la reconnaissance de leurs qualités et de leur place dans la société parisienne.

Il y avait donc un certain nombre d'artistes qu'on pourrait qualifier de « notables ». Souvent, ces notables avaient aussi un autre statut, celui de bourgeois de Paris, qui semble être l'ultime signe d'intégration dans la vie citoyenne parisienne, puisque la qualité de bourgeois était indispensable pour pouvoir exercer des fonctions publiques liées à la ville, comme celle de prévôt des marchands. Selon l'article 173 de la coutume de Paris, pour devenir bourgeois de Paris, il fallait habiter à Paris durant un an et un jour, payer les taxes de la ville, contribuer à la charité publique, participer à la milice et soumettre une demande de lettres de bourgeoisie auprès du magistrat de la cité⁴⁰⁷. Au moins onze artistes de notre corpus auraient obtenu ce statut, puisqu'ils sont qualifiés en tant que tels dans les sources parisiennes, parmi lesquels on peut citer Antoni Stevens, Francisco Pamfi et Philipp Jordaens⁴⁰⁸. Ce statut leur permettait donc de participer pleinement à la vie citoyenne. Elle donnait aussi des privilèges similaires à ceux de la noblesse, tel que le droit de porter l'épée et d'être exempt de la taille.

Cela nous mène à une dernière catégorie d'artistes : les anoblis. Trois artistes arrivèrent à atteindre le prestige ultime en accédant à la noblesse française. Selon Karel van Mander, le peintre Herman van der Mast, qui avait commencé sa carrière parisienne en travaillant pour l'archevêque de Bourges et s'installa ensuite chez un procureur général du roi, avait été anobli (selon l'auteur au détriment de son art)⁴⁰⁹. Dans le cas de Martin van den Bogaert, ce fut sa descendance qui fut anobli par Louis XIV en 1704, c'est-à-dire dix ans après la mort du sculpteur. Le peintre Jacques Fouquier, enfin, avait obtenu ses lettres de noblesse de son vivant, et cet anoblissement lui valut des moqueries de la part de son rival Nicolas Poussin (voir ci-après). Pour les peintres Justus van Egmont et Jean van Beecq, qui revendiquaient des titres nobiliaires, leur prétendue noblesse n'est pas avérée.

Rivalité et jalousie

Si l'on n'a décerné aucune marque d'hostilité de la part des Parisiens à l'encontre des artistes néerlandais, on soupçonne parfois un peu de jalousie ou de frustration de la part des peintres et sculpteurs parisiens, générée par la concurrence de leurs confrères nordiques. Cela se traduit par des conflits entre artistes, mais aussi *a posteriori* à travers des récits visant à ternir la réputation des artistes étrangers.

Après avoir travaillé à Bruxelles et à Heidelberg où il fut peintre de cour, le peintre anversois Jacques Fouquier s'installa à Paris au début des années 1620. (Son départ d'Allemagne était peut-être lié aux événements autour de Frédéric V du Palatinat, élu roi de Bohême en 1619, mais vaincu par les troupes impériales en 1620.) Les relations tendues qu'il entretenait avec un autre peintre du roi sont révélateurs. Remarqué pour ses vues topographiques, comme le montre le brevet que lui accorda Louis XIII et qui fait état de son talent pour représenter « au naturel » villes, fortifications et paysages, le roi le chargea en 1626 d'exécuter les vues des grandes villes du royaume destinées à orner la galerie du Louvre. Rapidement, Fouquier fut pris dans une sorte de conflit concurrentiel avec Nicolas Poussin à propos des décorations de la galerie du Louvre. L'Anversois était devenu

l'objet des moqueries de Poussin. Dans une lettre adressée à Chantelou, Poussin relate une discussion des deux hommes concernant la décoration de la galerie et dit comment « le baron de Fouquier » était venu lui parler « avec sa grandeur accoutumée »⁴¹⁰. La référence moqueuse au titre de baron semble révéler un sentiment de jalousie chez le grand Poussin. Fouquier reçut en effet des lettres de noblesse. Il faut situer cet anoblissement (contesté à tort par Mariette) entre les mois de juillet et octobre 1626. Dans une de ses lettres de recommandation, le roi qualifie le peintre de « gentilhomme ordinaire de notre chambre », ne laissant aucun doute quant au statut du peintre⁴¹¹. L'opposition entre Fouquier et Poussin prit fin lorsque Poussin retourna en Italie. Pour porter un ultime coup à son adversaire, Poussin exécuta une gravure avant son départ. L'allégorie, intitulée *Adieux de Nicolas Poussin à ses ennemis de Paris*, montre Fouquier, muni de grandes oreilles, son dos servant de trône à la reine de la sottise, Lemercier (architecte de la galerie du Louvre). Une lettre de Peiresc à Poussin datée de 1632 fait d'ailleurs référence à la collaboration du peintre avec Fouquier. Ensuite les auteurs français, Félibien en tête, prirent le relais des moqueries en décrivant Fouquier comme un être fier et vaniteux. Roger de Piles insista aussi sur le mauvais caractère du Néerlandais, en disant que sa « mauvaise conduite le fit mourir pauvre chez un peintre nommé Silvain, qui demeurait au Faubourg Saint-Jacques ». De Piles était bien renseigné, comme le montre l'inventaire après décès de Fouquier. Ce document confirme que le peintre décéda au faubourg Saint-Jacques et que la totalité des biens qu'il laissa à sa mort n'excéda pas la modique somme de 133 livres.

Pour ne citer qu'un autre exemple : les talents du peintre de natures mortes Peter van Boeckel furent loués, mais son mode de vie critiqué : on peut lire chez Félibien que « Vanboucle [...] faisait fort bien toutes sortes d'animaux, et même gagnait tout ce qu'il voulait : cependant il a vécu d'une telle manière qu'étant toujours pauvre, il est mort ici à l'Hôtel-Dieu ». Malheureusement, les sources ne permettent pas de vérifier ces dires, puisque le dernier document le concernant date du 20 novembre 1644, alors que le décès de Van Boeckel se situerait presque trente ans plus tard, vers 1673.

Si, dans le cas de Fouquier, la mauvaise réputation de l'artiste semble méritée, parfois il est avéré qu'il s'agit d'une pure fiction, comme pour Nicasius Bernaerts. Ce spécialiste de la peinture animalière originaire d'Anvers s'était installé à Paris de façon définitive en 1659. Il fut employé à la Manufacture des Gobelins dès l'ouverture de celle-ci en 1667 comme peintre d'animaux et travailla sous la direction de Le Brun. Bien que Bernaerts se fût présenté à l'Académie pour y être agréé dès 1660, il ne fut effectivement reçu qu'en 1671. À la fin de sa vie, il forma le jeune François Desportes (1661-1743), qui fut son élève de 1676 à 1678. Par la suite, le talent de l'élève, jouissant d'une excellente réputation comme peintre animalier, fut parfois reconnu aux dépens des mérites de son maître. En effet, si « des centaines de tableaux ont été attribués à tort à François Desportes », « il est souvent difficile de trancher entre l'artiste et son maître »⁴¹². Dans le passé les tableaux de Bernaerts ont souvent été attribués à Desportes. La confusion entre le maître et l'élève est peut-être due au fait que Bernaerts mourut en 1678, bien avant Desportes. D'une certaine manière, on retrouve ce refus de reconnaître les mérites du maître dans le récit biographique de la plume du fils de Desportes relayée par Dussieux, qui affirme que Bernaerts devint alcoolique et connut une fin de vie misérable et peu glorieuse :

« [Il] s'était acquis dans son genre une réputation qu'il méritait sans doute à plusieurs égards [...], mais au temps dont je parle, il n'était plus que l'ombre de ce qu'il avait été autrefois. Devenu vieux et infirme, il avait presque oublié totalement l'art de peindre, et n'avait conservé que la science de boire, dans laquelle il excellait encore. Cette science fatale, qu'il avait trop cultivé pendant le cours de sa vie, ne l'avait point du tout enrichi : il n'était plus question chez lui ni de cuisinière ni de cuisine ; il n'avait guère de meubles, il avait même peu de tableaux, et encore moins de dessins ; aussi son école était-elle fort déserte »⁴¹³.

Ce discours se doit d'être relativisé. S'il est vrai que le peintre fit preuve de beaucoup de mauvaise volonté à l'égard de l'Académie par des retards, de la négligence et des refus de paiements, il participa tout de même à la première exposition des académiciens en 1673. Lorsqu'il fut vieux et impotent, Bernaerts continua à faire partie de l'Académie jusque peu de temps avant sa mort, et les académiciens furent conviés à ses obsèques à Saint-Merri, le samedi 17 septembre 1678. Par ailleurs, il est difficile de croire que Desportes avait été formé dans un atelier désert, par un maître alcoolique et impotent qui aurait oublié comment manier son pinceau. N'ayant pas eu de descendance (attestée), aussitôt qu'il fut décédé, il n'y avait plus personne pour raconter sa vie et le souvenir de Bernaerts semble s'être perdu rapidement⁴¹⁴.

Conclusion

On observe qu'à leur arrivée à Paris, les nouveaux venus doivent s'appuyer sur des réseaux en relation avec leurs origines. On cherche à se rapprocher de Néerlandais, le plus souvent d'artistes. Mais parfois ils peuvent faire appel à des contacts français. S'ils ne sont pas que de passage et qu'ils désirent s'installer de façon durable dans la ville, leurs réseaux changent et évoluent, s'étendent et se diversifient.

L'exemple de Kaers montre que le réseau néerlandais était important, mais qu'il avait très tôt des liens d'amitié et des liens professionnels avec des collègues français. Quant à Hieronymus Francken, son cas montre que les artistes de cour avaient des relations avec d'autres personnes du même milieu de cour.

Le statut d'étranger des artistes néerlandais les obligeait parfois à trouver des appuis auprès de compatriotes bénéficiant déjà d'une certaine notabilité à Paris. Si l'État, le roi et les situations politiques complexes les mettent parfois dans des situations difficiles, ils peuvent compter sur des compatriotes, voire sur la bienveillance du roi (Ketel). Lors de litiges civils, ils bénéficient aussi de soutiens divers, que ce soit de la part de compatriotes, du roi, ou encore d'amis néerlandais ou français. Quant à l'attitude des citoyens parisiens, on n'a trouvé aucune indication qu'ils aient subi quelque forme de xénophobie. Pour un nombre important d'artistes néerlandais leur installation à Paris fut une réussite, que ce soit sur le plan matériel, social ou professionnel et que on sait que certains d'entre eux bénéficiaient d'une bonne réputation. Mais parfois les artistes semblent avoir vu d'un mauvais œil l'arrivée et la réussite professionnelle des artistes néerlandais, considérés sans doute comme des concurrents, donnant lieu à des moqueries ou bien à des anecdotes peu glorieuses de la part des artistes et auteurs français, récits qui ne semblent pas toujours correspondre à la réalité.

§ 5. La langue

Dans cette dernière partie il sera question des aspects linguistiques et religieux : on verra dans quelle mesure le degré de maîtrise du français et la religion ont pu contribuer à l'intégration ou bien au communautarisme des artistes néerlandais.

Parlez-vous français ? : la maîtrise de la langue

Pendant une grande partie de l'époque moderne, le français était la langue de l'élite intellectuelle et politique en Europe occidentale. Pour les jeunes aristocrates, l'apprentissage du français passait souvent par un séjour culturel et linguistique dans le cadre du Grand Tour. Aux Pays-Bas mêmes, le français était enseigné dans toutes les villes au sein d'écoles spécialisées et pratiqué par certaines populations, non seulement les aristocrates et les savants, mais aussi par des marchands et des réfugiés francophones. Cette tendance était contrebalancée par l'importance du néerlandais, qui tendait à s'imposer en Europe par la prépondérance commerciale des Pays-Bas sur le marché international. En même temps, dans le cadre de ce commerce international, les Néerlandais étaient souvent amenés à pratiquer des langues étrangères.

Pour les peintres et les sculpteurs, il est difficile d'énoncer des généralités quant à leur familiarité avec la langue française. Si certains artistes avaient des affinités avec le milieu des marchands ou celui de l'élite, d'autres étaient plus proches des milieux des artisans. On peut aussi penser que les artistes originaires des Pays-Bas du sud étaient peut-être plus habitués à la francophonie que leurs collègues du nord par leur proximité des régions francophones.

Dans le cas de nos artistes néerlandophones à Paris on peut se demander comment se passait la communication verbale avec leur environnement francophone, surtout parce qu'aussi bien le communautarisme que l'intégration passent par la communication verbale et, de ce fait, par la langue. Les récits de voyage ainsi que les biographies et les actes notariés donnent quelques éléments relatifs à la maîtrise et la pratique de la langue française de cette population.

Francophonie et néerlandophonie des voyageurs

D'un point de vue pratique il était sans doute beaucoup plus simple pour les artistes néerlandophones de se débrouiller en France s'ils avaient acquis une certaine connaissance du français avant d'arriver à Paris. Mais la plupart d'entre eux ne savaient sans doute pas à l'avance combien de temps ils allaient rester sur place. Nous savons par Guillet de Saint-Georges que le sculpteur de cour Martin van den Bogaert ne parlait pas un mot de français avant de venir en France. Il est vrai que pour un séjour de courte durée, la maîtrise du français n'était pas indispensable. On logeait chez des amis ou des connaissances, ou dans des auberges où la compagnie des étrangers était banale. On se retrouvait entre néerlandophones et si l'on ne maîtrisait pas suffisamment la langue, on pouvait toujours s'aider des nombreux livres de phrases pour se faire comprendre (voir chapitre 5). Vincent Laurensz van der Vinne, fils d'un marchand de tissus, avait fait un voyage de trois ans en Allemagne, en Suisse et en France dans les années 1650. Il n'avait aucune connaissance de la langue française, et ne connaissait même pas son chemin, comme le montre son journal de voyage⁴²⁵. Au début de 1653, il était en Suisse en compagnie du cordonnier Joost Boelen et du peintre Cornelis Bega. À Laufon ils font l'heureuse rencontre d'un messenger de Bâle qui se rend à

Yverdon en compagnie de trois personnes. Ils se joignent à eux parce qu'aucun d'entre eux ne connaissait le chemin et qu'ils ne maîtrisaient pas le français⁴¹⁶. Un peu plus tard, Cornelis Bega décide de prendre congé pour rentrer aux Pays-Bas parce qu'il n'est pas à l'aise avec le français :

« niet als de Fransche taal ontmoetende » (« ne rencontrant que la langue française »). Ce bain linguistique ne semble pas du tout gêner Van der Vinne, qui continua son chemin pour se rendre à Genève. Il séjourna ensuite dans d'autres villes, dont Grenoble et Lyon, et arriva à Paris en juin 1655.

Un autre peintre, que nous avons déjà cités à plusieurs reprises, Willem Schellinks, passa au moins deux fois à Paris, séjours documentés par des journaux de voyage⁴¹⁷. En 1663, Schellinks effectua un deuxième voyage en France, durant lequel il tint également un journal. Cette fois, il accompagnait Jacques Thierry, jeune homme de bonne famille de treize ans, fils d'un marchand et armateur amstellodamois qui devait faire son Grand Tour en Europe. Ils séjournèrent pendant six semaines à Paris. Comme dans les exemples précédents, le journal du voyage de 1663 révèle le désir de chercher la compagnie de néerlandophones à l'étranger. En chemin, ils avaient rencontré un prêtre accompagné de deux compatriotes ; le prêtre les ayant entendu parler néerlandais (*duyts*), il entreprend une conversation en cette langue et sympathise avec eux⁴¹⁸. Plus tard, ils avaient sympathisé avec un orfèvre amstellodamois à Ecouis et ils avaient rencontré le peintre Pieter Kuyler à Rouen.

Le journal de 1663 ne comporte qu'une maigre référence à la francophonie de Schellinks : lorsqu'il entend des voix en marchant dans une forêt entre Caudebec et Le Havre de Grace il crie en français « Qui va là ? »⁴¹⁹. Mais puisque Schellinks avait été choisi pour guider son jeune compagnon, il semble évident que le peintre maîtrisait le français. Il devait aussi savoir introduire son jeune compagnon dans la bonne société. Pendant son séjour à Paris, Schellinks côtoya encore bon nombre de compatriotes : il retrouva Ferdinandus van El, rencontra Jacob van Loo, ainsi que les frères Jacob et Wallerant Vaillant, qui fit le portrait de Thierry. Mais ce second voyage diffère du premier voyage. En 1646 Schellinks fit un voyage d'agrément en tant que peintre alors que le voyage de 1663 s'insère dans la logique du Grand Tour. Le genre des rencontres s'en ressent. Schellinks rencontra non seulement des Néerlandais, mais aussi des artistes français : il conduisit Thierry chez le graveur Abraham Bosse et chez André Le Nôtre pour admirer son cabinet. Le caractère mondain de ce séjour est manifeste : Schellinks emmena son jeune compagnon voir les deux dernières créations de Molière jouées au Palais-Royal : *L'École des Femmes* et *La Critique de l'École des Femmes* et (bien que protestants) le duo va écouter la messe « dans la chapelle du roi pour entendre la messe et la belle musique, mais surtout pour bien voir le roi qui était présent »⁴²⁰.

Entre analphabétisme et plurilinguisme

Les exemples que nous venons de donner montrent que la francophonie et la compagnie des néerlandophones ou des francophones pendant le séjour à l'étranger dépend du milieu dont sont issus les voyageurs et du but de leur voyage.

L'hétérogénéité du corpus implique que chez les artistes qui la composent se trouve un large spectre de milieux socioculturels, allant de l'artisan illettré à l'érudit polyglotte. En effet, entre des artistes dont le statut social et intellectuel se rapprochait plus de celui d'artisan, comme le peintre Jaspar Vaniel qui ne savait pas écrire « ni même signer son nom » (voir ci-après) et des figures

prestigieuses comme les peintres-diplomates Balthazar Gerbier et Pieter Paul Rubens, il y a un écart incommensurable.

Rubens, né à Siegen et grandi à Anvers, savait s'exprimer dans cinq langues : en plus de sa langue maternelle néerlandaise, il maîtrisait l'espagnol de sa souveraine Isabelle d'Autriche. Il avait fait ses humanités et avait donc une certaine connaissance du latin⁴²¹. Ayant séjourné pendant plusieurs années en Italie, mais aussi en Espagne, il maîtrisait parfaitement l'italien et l'espagnol. Le plurilinguisme de Rubens est illustré par son importante correspondance. Pour se mouvoir dans les cercles de cour, il parlait également le français. Par ses missions diplomatiques, il œuvrait pour la paix entre les Pays-Bas espagnols, les Provinces-Unies et l'Angleterre. Entre 1622 et 1625, il séjourna plusieurs fois à Paris sur invitation de la reine mère. Il y était en qualité de peintre (pour la galerie), mais aussi comme diplomate. Comme l'ont remarqué Mercedes Blanco et Roland Béhar, « le choix de la langue n'est pas prioritairement fonction de la nationalité du correspondant, mais de la nature de l'échange. Cela permet de se faire une idée de la spécialisation des langues, de la compétence pragmatique et symbolique qu'on associe à chacune d'entre elles »⁴²².

Ce choix linguistique est illustré par sa correspondance avec l'intellectuel Nicolas Fabri de Peiresc. Bien que les hommes se soient rencontrés à Paris et que Peiresc fût français, ils correspondent en italien. Bien que francophone, Rubens était plus à l'aise en italien. À la fin d'une lettre de 1630 adressée à l'intellectuel Pierre Dupuy, où il est question de la situation politique, ainsi que de sa commande pour la galerie de Marie de Médicis, il ajoute : « P.S. Je vous prie m'excuser d'avoir pris la hardiesse d'écrire cette en la langue française, sans en avoir aucune connaissance, ce que j'ai fait seulement pour cette fois, en cas qu'il fut besoin de la communiquer à Monsieur de Saint-Ambroise »⁴²³. (Saint Ambroise était l'intendant de la reine-mère chargé d'instruire le peintre et de mener les négociations sur les peintures de la galerie.)

Pendant ses missions diplomatiques Rubens, avait été amené plusieurs fois à rencontrer un autre peintre diplomate : Balthazar Gerbier. Fils d'un marchand de tissu huguenot installé à Middelbourg, Gerbier était devenu agent diplomatique pour la Cour d'Angleterre et séjourna à de nombreuses reprises à Paris et à Bruxelles. Balthazar Gerbier maîtrisait plusieurs langues étrangères. Il était même l'auteur d'un guide linguistique, intitulé *Subsidium peregrinantibus*⁴²⁴.

Aussi bien Rubens que Gerbier évoluaient donc dans les milieux de cour, où ils côtoyaient une aristocratie internationale. La différence ne pourrait pas être plus grande entre ces courtisans, intellectuels et diplomates et des artistes comme Cornelis van Coudenberg, qui ne savait pas écrire son nom, comme le précisent plusieurs documents⁴²⁵. En guise de signature, Corneille se servait d'une marque représentant une tête de femme, que l'on trouve sur plusieurs documents qui précisent que van Coudenberg « a déclaré ne savoir écrire ni signer sinon sa marque » (voir figure 30)⁴²⁶.

Figure 30 : Marque du peintre Cornelis van Coudenberg



Source : Marque figurant sur le contrat de mariage d'André Garnier : An, MC, LIV, 308 (4 juin 1646).
Photo de l'auteur.

Le fait de ne pas maîtriser l'écriture n'empêchait pas d'avoir une vie professionnelle et sociale réussie, comme le montre l'exemple du peintre Jasper Vaniel, qui déclarait également « ne savoir écrire ni signer ». Il était néanmoins à la tête d'un atelier et avait le statut de marchand privilégié suivant la Cour. On lui connaît au moins un élève : Jean Esneau qui entra dans son atelier le 17 décembre 1646⁴²⁷. Parmi ses fréquentations, on trouve principalement des personnes issues du milieu des artistes et des artisans, comme Henri de Champagne, qui était le parrain de sa fille Marguerite en 1637, mais aussi de plusieurs filleuls issus des milieux des officiers⁴²⁸.

Contrairement aux cas de Gerbier et Rubens, où il y a un lien entre culture écrite et pratique linguistique, les deux derniers exemples montrent que la maîtrise de l'écrit ne va pas forcément de pair avec la maîtrise des langues. Il est plus que probable que Van Coudenberg et Vaniel, qui vécurent à Paris pendant des périodes assez longues (1642-1648 pour Coudenberg, 1635-1665 pour Vaniel), maîtrisaient la langue de leur pays d'adoption, puisqu'ils avaient lié des contacts avec des francophones, exercé leur métier et, dans le cas de Vaniel, formé des élèves.

À l'exception de ceux qui ne firent qu'un arrêt à Paris, la majeure partie de nos artistes néerlandais se trouvait entre les deux extrémités du spectre socioculturel, représenté par les exemples que nous venons de citer. Sur le plan linguistique, ils formaient sans doute la catégorie la plus importante : ceux qui avaient une connaissance pragmatique du français et une maîtrise suffisante de la langue pour leur permettre de communiquer avec leurs amis, les autorités locales, ainsi qu'avec leurs interlocuteurs professionnels, qu'ils soient clients, maîtres, élèves, alloués ou collaborateurs. Lorsqu'on ne parle pas le français, les choses sont plus compliquées, comme le montre l'exemple du compagnon tailleur bruxellois Daniel Petit. Celui-ci fit appel au peintre Rodolfus Schoor pour lui servir d'interprète lors de la signature de son contrat de service chez un passementier en 1619 (voir *supra*)⁴²⁹.

Qu'ils aient eu quelques connaissances de la langue française avant d'arriver ou non, passée la période où l'on se comporte en « touriste », en se fixant à Paris, nos artistes étaient baignés dans la francophonie, même lorsqu'ils entretenaient des relations avec des compatriotes, qui étaient de toute manière largement minoritaires dans la ville. Une fois fixé de façon durable dans la ville, on apprenait sans doute assez vite les rudiments du français.

Malheureusement, les références directes au niveau linguistique de nos artistes sont rares. Nous avons déjà cité les récits de voyage de Willem Schellinks, qui devait maîtriser le français, et de Vincent van der Vinne, qui ne parlait pas du tout la langue. On sait que certains, comme Martin van den Bogaert, n'avaient pas appris le français avant d'arriver à Paris. Pour Rodolfus Schoor, les sources ont montré de façon indirecte qu'il avait atteint un certain niveau de français alors que d'autres, même après un long séjour dans la capitale, ne réussirent jamais à acquérir une bonne maîtrise de la langue.

De toute manière, pour réussir, nul besoin d'avoir des notions approfondies du français. Une connaissance élémentaire et une maîtrise pragmatique de la langue semblent suffisantes pour se maintenir dans la ville et une maîtrise parfaite de la langue n'était donc pas indispensable pour réussir. S'il faut en croire son fils Nicolas Vleughels, Philippe Vleughels n'avait aucune connaissance du français à son arrivée à Paris et il ne l'avait jamais bien appris⁴³⁰. Cela ne fut pas pour autant une entrave à sa réussite, puisqu'il réussit à se faire admettre à l'Académie. Dans le cas du graveur Gerard Edelinck, le talent et la spiritualité palliaient le manque de maîtrise linguistique. Dussieux écrivit à son propos :

« Il ne sut jamais bien parler françois, mais né vif et spirituel, il s'étoit fait un jargon de flamand francisé, plein de feu, et qui dans sa bouche avoit des grâces infinies »⁴³¹.

Certaines remarques relèvent plus de la coquetterie que de la réalité : le sculpteur et académicien Gerard van Opstal se serait excusé pour son manque de maîtrise de la langue française juste avant prononcer son discours sur la beauté idéale du *Laocoon* à l'Académie⁴³².

À défaut de documentation sur la maîtrise de la langue française, il faut construire des hypothèses qui mènent à des déductions. Selon la culture et la maîtrise du français, on peut répartir les artistes néerlandais en quatre catégories : d'abord les voyageurs, qui ne sont que de passage. Leur niveau dépend des circonstances personnelles et de leur milieu, mais le fait de ne pas parler la langue ne les empêche pas de voyager. Viennent ensuite ceux qui se sont sédentarisés dans la ville et qui appartiennent à des milieux proches de l'artisanat. Ils ont au moins une connaissance pragmatique du français. Leur niveau oral n'est pas renseigné mais il peut être plus ou moins bon selon les individus. La troisième catégorie est composée d'artistes d'un statut socioculturel plus élevé, qui maîtrisent l'écrit, mais dont le niveau linguistique n'est pas renseigné non plus. En se basant sur les sources, cette catégorie semble être la plus importante. Les artistes de cour et les académiciens qui évoluent dans un milieu plus savant, voire intellectuel, forment la dernière catégorie. Cette catégorie comporte aussi une petite minorité d'artistes d'envergure internationale, maîtrisant l'oral et l'écrit, souvent plurilingues et capables de s'exprimer sur des questions abstraites, notamment esthétiques, en français.

La maîtrise du français dépend donc de la durée et du caractère du séjour et du milieu socioculturel, mais aussi de la nécessité de parler la langue et de se faire comprendre dans la vie quotidienne et professionnelle. L'ignorance de la langue française et sa maîtrise peuvent être facteurs d'intégration ou de communautarisme. Lorsqu'on ne parle pas la langue, on ne peut pas fonctionner sans l'aide de compatriotes, ce qui favorise le communautarisme. Mais à part les artistes de passage, il semblerait que les artistes néerlandais aient tous eu ou acquis au moins une connaissance pragmatique de la langue française, par simple imprégnation, mais aussi pour être autonome dans la vie quotidienne. Les sources montrent que les peintres et sculpteurs néerlandais

avaient une clientèle, des élèves, des maîtres et des collaborateurs francophones. Pour exercer leur métier, la pratique du français était indispensable. Les artistes courtisans comme Rubens forment une catégorie à part. Pour faire partie de l'élite et prendre part aux discussions théoriques une très bonne maîtrise du français est obligatoire, ce qui veut dire que les artistes faisant partie de la Cour devaient s'astreindre à acquérir une connaissance approfondie du français s'ils ne l'avaient pas déjà.

§ 6. Religions

À l'instar de la langue, la religion est susceptible d'être facteur d'intégration ou de communautarisme. On trouve deux confessions chez les artistes de notre corpus : protestantisme et catholicisme. Le catholicisme, intimement lié à la personne du roi, était la religion d'Etat pendant tout l'Ancien Régime. Bien qu'il y eût des périodes de liberté religieuse relative, la confession protestante n'a jamais bénéficié de la faveur dont bénéficiait le catholicisme.

La Confrérie de la nation flamande à Saint-Hippolyte

Parmi les artistes de notre corpus, un nombre important semble avoir été catholiques au départ, ou avoir embrassé la religion catholique à Paris. Pourtant, la présence de protestants et la pratique du protestantisme étaient considérées comme dangereuses par la gouvernante des Pays-Bas espagnols. En 1626, l'archiduchesse Isabelle d'Autriche fonda la Confrérie de la Nation flamande au faubourg Saint-Germain pour protéger ses compatriotes, séjournant en France, de la tentation d'embrasser le protestantisme. Elle se trouvait à l'origine en l'église Saint-Hippolyte au faubourg Saint-Marcel, mais fut transférée à l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés en 1630. Cette confrérie est documentée grâce à une plaquette découverte par Marty-Laveaux dans les fonds de la Bibliothèque nationale et publiée par Antoine de Montaiglon en 1877⁴³³. Dans un cahier comportant un sermon du père Anselme de Saint-François d'Anvers qui tenait un confessionnal pour les Flamands, Espagnols, Italiens et Espagnols au couvent de N-D de Nazareth non loin du Temple, figure un « catalogue chronologiques comportant les noms, surnoms, qualités et actions mémorables des marguilliers, anciens et modernes, de la catholique assemblée des illustres Nations Flamande, Allemande, Suisse et autres ». On y trouve des références à six artistes de notre corpus ; cinq y figurent en qualité de marguilliers : il s'agit de Justus van Egmont, qualifié de « Flamand, peintre du roi » (1633), Jean Michel Picart, « d'Anvers, peintre » (1638), Matthys van Plattenberg, « peintre de roi pour les mers » (1650), Peeter Schoutens, « d'Anvers, sculpteur pour le roi » (1665) et Hendrick Watele, « peintre, d'Anvers » (1678). Parmi les autres marguilliers et membres cités par la liste on trouve également des noms d'artistes néerlandais ne faisant pas partie de notre corpus. Il s'agit principalement de graveurs, comme Gerard et Jan Edelinck, Jasper Isaac, Balthazar Montcornet, Jacques van Merle, Nicolas Pittau, Gerard Schautings, Pierre Firens et Joseph Roettiers, mais on y voit aussi les noms de quelques orfèvres nordiques, comme les Anversoises Jan et Jacques de Lens et les Bruxellois François Coomans, Pierre Lefebvre et un certain François de Ren.

La petite plaquette fait aussi références aux actes pieux des membres comme Picart, qui avait « acheté un coffre et a fait mettre une fleur de lys de vermeil doré sur la verge du bedeau ». Pieter van Mol, quant à lui, n'est pas cité comme marguillier mais faisait sans doute partie de la confrérie, puisqu'il avait « fait le beau monument de sa dévotion qui se voit dans le chœur et a fait faire les honneurs funèbres au Révérend Père Carme ».

La particularité de cette confrérie était que tous les dimanches, à une heure et demie, on pouvait y entendre un « sermon en flaman » ; à l'époque, c'est la seule église parisienne où l'on prêche régulièrement dans une langue étrangère⁴³⁴. Il semblerait donc qu'une partie des néerlandophones ressentirent le besoin de pratiquer leur foi en écoutant un sermon dans leur langue maternelle, alors qu'ils auraient pu se contenter d'écouter la messe (en latin) du prêtre de leur église paroissiale. Mais tous les artistes mentionnés par la liste habitaient à proximité de l'église : Van Egmont, Picard et Plattenberg habitaient dans la paroisse Saint-Sulpice, Schoutens à Saint-Hippolyte en 1665 et Watele dans la rue Saint-Jacques (paroisse Saint-Séverin). On n'a aucune indication que des artistes venaient de loin pour assister à la messe à Saint-Hippolyte. Par ailleurs, si on peut parler de communautarisme, ce communautarisme n'avait pas été initié par les artistes eux-mêmes, mais par l'archiduchesse, puisque c'est elle qui fonda la confrérie.

Être protestant à Paris (1550-1700)

On sait qu'un nombre considérable d'artistes de notre corpus n'était pas catholiques mais protestants, mais on ignore s'il existait une structure spirituelle similaire pour les artistes nordiques de confession protestante. Nous avons mentionné plus haut que ces artistes sont souvent moins bien documentés que leurs collègues catholiques, parce qu'ils sont absents des registres paroissiaux. Les archives protestantes sont très mal conservées, mais grâce aux travaux des frères Haag on connaît un nombre important de noms d'artistes protestants.

Avant l'Édit de Nantes, les protestants ne sont pas libres d'exercer leur religion. L'Édit d'Amboise (mars 1563) interdit le culte à Paris, qui se maintient de façon clandestine sous forme de réunions secrètes chez des particuliers. Mais la pratique de la « Religion Prétendument Réformée » est très risquée. La Saint-Barthélemy (24 août 1572) choqua profondément les protestants. En 1594, après quatre années de tentatives infructueuses, Henri de Navarre prend enfin possession de Paris. Bien qu'il eût abjuré le protestantisme à Saint-Denis, le roi s'entoure de protestants qui reviennent à Paris, où le climat devient plus favorable pour eux.

Les faubourgs Saint-Germain et Saint-Marcel sont toujours parmi les quartiers privilégiés par les protestants. À Saint-Marcel, les teinturiers et liciers des Gobelins s'étaient très tôt ralliés à la Réforme. Les protestants des faubourgs fréquentèrent le temple de Charenton.

Par l'Édit de Nantes, Henri de Navarre, devenu roi de France sous le nom de Henri IV, reconnaît en 1598 la liberté de conscience. Mais le culte ne peut être pratiqué que dans certaines conditions, à quatre lieues au moins de Paris. Un premier temple est construit à Ablon-sur-Seine (1600-1603). En 1607 on bâtit un temple à Charenton sur les plans de Salomon de Brosse qui pouvait contenir 4 000 personnes.

Malgré la liberté de confession, la pratique du protestantisme reste donc difficile après l'Édit de Nantes. Même après la paix d'Alès (1629) qui mit un terme aux guerres de Religion de Louis XIII (après les sièges de La Rochelle et de Montauban), la Contre-Réforme continua à lutter contre les protestants pendant tout le reste du XVII^e siècle et chercha à obtenir des conversions, parfois par la force. L'Édit de Fontainebleau, signé par Louis XIV en 1685, est l'aboutissement de la politique de répression des protestants. Louis XIV révoque l'Édit de Nantes par l'Édit de Fontainebleau et met un terme à la coexistence des deux cultes. On détruit le temple de Charenton et les protestants n'ont plus de cimetière pour enterrer leurs morts. Les pasteurs sont sommés de quitter le royaume sous

quinze jours. Environ 200 000 protestants choisissent alors l'exil en Hollande, Suisse, Allemagne ou Angleterre⁴³⁵. Il faut noter que l'application de l'édit est un peu tempérée à Paris et la répression moins forte qu'ailleurs dans le royaume grâce à la présence des ambassades étrangères. Bénéficiant d'un statut particulier, les ambassades (extraterritoriales) sont autorisées à accueillir des services protestants. On peut y assister à un culte, faire bénir son mariage ou encore faire baptiser son enfant. En principe, seuls les étrangers peuvent pratiquer leur foi dans les chapelles d'ambassades des pays protestants, mais certains Parisiens les fréquentent aussi (discrètement). Le journal de voyage de Willem Schellinks illustre bien cette situation : pendant son séjour à Paris en 1663 Schellinks assista à des services religieux protestants chez l'ambassadeur à Saint-Germain-des-Prés, ainsi qu'à Charenton⁴³⁶.

Les artistes protestants d'origine néerlandaise à Paris

Si les protestants sont moins bien documentés que les catholiques, on dispose néanmoins de quelques sources sur leur confession, notamment grâce aux travaux des frères Haag (déjà cités)⁴³⁷. Les mariages et les baptêmes eurent lieu au temple de Charenton, parfois chez l'ambassadeur, et les enterrements dans les rares cimetières protestants, le plus souvent au cimetière des Saints-Pères à Saint-Germain-des-Prés. Traditionnellement exclus des cimetières catholiques, les protestants avaient d'abord été contraints d'enterrer leurs morts dans leurs jardins ou des champs et des bois. Au temps de l'Édit de Nantes il existait deux cimetières protestants à Paris : celui de Saint-Germain et celui de la Trinité. En 1576 on avait accordé aux protestants une bande de terre dans le cimetière de la Trinité, séparée de la partie catholique par une cloison de bois. Ce cimetière fut utilisé jusqu'en 1678. Le cimetière Saint-Germain (qui trouve peut-être son origine dans une fosse commune créée suite au massacre de la Saint-Barthélemy) se trouvait à l'angle nord de la rue Taranne dans la rue des Saints-Pères. En mai 1604 le terrain fut rendu aux catholiques, qui voulaient y enterrer des pestiférés. On concède alors aux protestants un autre terrain situé dans la même rue, entre la rue Saint-Guillaume et le Pré-aux-Clercs. En 1613 un autre cimetière avait été obtenu, non sans difficulté, au faubourg Saint-Marcel, joignant la rue du Puy-qui-Parle. Un dernier cimetière protestant se trouvait dans l'enclos du temple de Charenton en 1606. Tous ces lieux d'inhumation étaient de petite taille : celui des Saints-Pères mesurait 25 x 50 mètres alors que l'enclos de la Trinité mesurait 120 x 4 mètres⁴³⁸.

Plusieurs de nos artistes ainsi que leurs parents furent enterrés au cimetière des Saints-Pères, à commencer par Pieter de Martyn, en 1627. En 1668, le peintre Martinus Lengele, qui aurait été assassiné à Paris, y était également enterré. En 1672 le jeune peintre Nicolaes Berghem y fut inhumé en présence de son cousin Govert van der Leeuw. Quant à Jacob van Loo, il y avait porté en terre sa fille Marie en 1669, un an avant son propre décès. Le 26 novembre 1670 les académiciens furent invités à assister à l'enterrement de leur collègue Jacob van Loo, qui eut lieu le lendemain.

On connaît aussi quelques mariages et de baptêmes célébrés au temple de Charenton : Jan Cassiopiijn y avait donc épousé Catherine van El (voir *supra*). Les enfants de Van El et de Cassiopiijn furent baptisés au même endroit. Le peintre Pieter Wouwerman s'y était marié en 1642 avec la fille d'un tapissier néerlandais de la Manufacture de tapisseries du faubourg Saint-Marcel, Willemyne Messemaker (cf. *supra*). Mais leurs fils Steven (Etienne) fut baptisé chez l'ambassadeur : « à la Cour de Monsieur Van Oosterwijk [Willem van Lier (1588-1649)], l'ambassadeur des États-Généraux »

par le pasteur Isaac Daesdonck, le 29 mars 1643³⁹. Depuis 1614 il y avait en effet une chapelle au sein de l'ambassade néerlandaise à Paris. Des prêcheurs (comme Isaac van Daesdonck) étaient nommés et envoyés dans la capitale française par les États-Généraux. Il est intéressant de remarquer que ce lieu n'était pas exclusivement fréquenté par des Néerlandais et qu'on y accueillait aussi des protestants français⁴⁰.

Parmi les autres artistes protestants actifs à Paris, on peut citer les peintres Karel Dujardin, Balthasar Gerbier, Lucas de Heere et Dirck Maas. Malheureusement, on n'a pas trouvé de mention les concernant dans les registres étudiés par les frères Haag.

Reconversions

En dépit des tensions et des pressions subies par les protestants, les artistes ayant choisi de renier leur religion pour se convertir au catholicisme semble faible. On ne connaît en effet que peu d'exemples de conversions. Quelques années après son arrivée dans la capitale, Theodoor Netscher choisit de se convertir au catholicisme face à l'imminence de la révocation de l'Édit de Nantes : le 20 février 1684, il abjura « les erreurs de Calvin » à Saint-Sulpice. Ce geste s'explique peut-être par son désir de rejoindre l'Académie⁴¹. Quant au peintre David Beck, au service de la reine Christine à Stockholm, il se serait converti au catholicisme sur insistance de la souveraine, qu'il accompagna à Paris en 1656.

La confession des artistes ne semble pas avoir été une entrave à leur intégration. S'il est vrai que les catholiques devaient avoir moins de difficultés pour leur pratique religieuse, rien n'indique que les protestants ne se mélangeaient pas à la population catholique. En même temps, comme ils ne disposaient que d'un seul lieu de culte à Paris, les artistes néerlandais de confession protestante étaient amenés à côtoyer les autres protestants parisiens qui se réunissaient tous au temple de Charenton. De ce fait, ils faisaient partie d'une communauté religieuse où Français et néerlandais se mélangeaient. Le temple de Charenton était donc aussi bien un lieu d'intégration qu'un lieu de communautarisme où les artistes néerlandais rencontraient et pratiquaient leur religion avec les Parisiens, qu'un lieu communautaire où les artistes protestants rencontraient d'autres protestants.

Par ailleurs, les artistes protestants ne semblent pas avoir été gênés par la religion catholique et n'hésitaient pas à participer à des célébrations au sein de l'église catholique, comme l'illustrent les exemples de Willem Schellinks, qui, comme nous l'avons vu, assista à une messe catholique pour profiter de la belle musique et apercevoir le roi, ou encore Ferdinandus van El qui tint sur les fonts baptismaux d'Avon en février 1601 un enfant de Pasquier de la None.

§ 7. Conclusions

En étudiant les différentes interactions des artistes du corpus, nous sommes arrivée aux conclusions suivantes : lorsqu'ils se marient à Paris (ou ailleurs en France), ils choisissent majoritairement des femmes d'origine française, ce qui est un signe d'intégration. Les épouses sont souvent liées aux milieux proches des peintres, sculpteurs et autres artistes ou artisans d'art. Dans le cadre des apprentissages et des services, on observe qu'un nombre important d'artistes néerlandais étaient à la tête d'un atelier où ils accueillait majoritairement des jeunes Français, ce qui est un signe et un facteur d'intégration.

On remarque qu'à cause de leur statut d'étranger, les nouveaux arrivants sont parfois contraints de faire appel à la solidarité de personnes déjà établies, généralement des Néerlandais. Quant à leurs contacts et leurs réseaux ; ceux-ci diffèrent selon le caractère du séjour : en cas de séjour bref, on fréquente surtout des compatriotes et des personnes liées aux réseaux de leur lieu d'origine. Si le séjour se prolonge, on voit une évolution et un élargissement des contacts. On constate que, même si en cas de séjour prolongé, les réseaux néerlandais restent importants, les Néerlandais lient aussi des relations avec la population parisienne française. Si la solidarité entre Néerlandais est incontestable, les nordiques peuvent aussi faire appel au soutien des Français, notamment s'il s'agit de collègues. Pour ce qui est de l'appartenance à un réseau ou à une communauté, la condition sociale ainsi que le métier semblent plus importants que la nationalité.

La même chose est valable pour la langue. Alors que pour les courts séjours la maîtrise du français n'est pas très importante, elle est en revanche essentielle pour les séjours prolongés. Le niveau linguistique dépend non seulement de l'individu et de ses compétences, mais aussi de sa condition. Il est aussi lié à la nécessité de communiquer en français. Pour ce qui est du niveau culturel et de la maîtrise de l'écrit, les artistes composant le corpus couvrent un très large spectre. Mais culture écrite et maîtrise orale ne vont pas toujours de pair. On pense que tous les artistes séjournant de façon prolongée à Paris pratiquaient le français. Ils en avaient besoin et ils apprenaient par assimilation. Pour le petit groupe d'artistes courtisans une maîtrise quasi-parfaite était indispensable.

Quant à la religion, on trouve aussi bien des artistes protestants que des catholiques. La pratique du culte protestant était certes plus difficile, mais possible. La répression des protestants suscitait sans doute un sentiment de solidarité et d'appartenance à un groupe. De plus, les protestants ne disposaient que de deux lieux de culte : le temple de Charenton, où tous les protestants de Paris devaient se retrouver, et la chapelle de l'ambassade, où les protestants néerlandais côtoyaient aussi des Français. Cette situation était donc aussi bien facteur d'intégration que de communautarisme : intégration dans la population parisienne et communautarisme dans la communauté des protestants. Quant aux artistes catholiques, ils pouvaient fréquenter les églises paroissiales de leurs quartiers. Le cas de la confrérie de Saint-Hippolyte est particulier : le fait que les artistes néerlandais catholiques s'y réunissaient pour écouter la messe en néerlandais est un signe de communautarisme, mais il s'agit d'une initiative de l'archiduchesse et non pas des Néerlandais eux-mêmes. De plus, tous les membres de confrérie que nous connaissons habitaient à proximité de ce lieu de culte. Enfin, on peut dire que ni la langue ni la religion ne semblent avoir été des obstacles à la réussite.

L'intégration est un processus de réciprocité : elle dépend de l'attitude des Néerlandais envers les Parisiens, mais aussi de l'attitude des Parisiens envers les Néerlandais. On n'a constaté aucune forme de xénophobie ou d'hostilité particulière entre ces deux populations et de façon générale, la cohabitation semble s'être bien passée.

Pour résumer ce phénomène complexe de l'intégration, on peut stipuler que le communautarisme entre Néerlandais en général et entre artistes néerlandais en particulier est incontestable. Mais il s'agit d'un communautarisme qui a pour but de favoriser l'intégration des nouveaux arrivants dans la société parisienne. De plus, le désir d'intégration des artistes néerlandais est attesté par les

sources et illustré par le fait qu'ils étaient installés de façon durable dans la ville, qu'ils y avaient des ateliers et qu'ils côtoyaient la population française de la capitale.

Force est de constater que nos conclusions ne coïncident pas avec la notion récurrente dans la littérature de la « colonie flamande » telle qu'elle fut décrite depuis Nicolas Vleughels, qui a fortement influencé l'image des artistes néerlandais à Paris (voir ci-après). Son récit de l'arrivée de son père Philippe dans la capitale ne semble pas correspondre à la réalité, bien qu'il contienne aussi quelques éléments plus vraisemblables ⁴⁴². Le récit donne avant tout l'impression d'une communauté fermée et soudée, vivant de façon isolée, en marge du reste de la population parisienne. Selon Nicolas Vleughels, son père était muni de lettres de recommandation pour Pieter van Mol. Cela est très probable. Mais on a du mal à imaginer deux « pauvres garçons, qui étaient arrivés assez tard [...] fort embarrassés à cheminer de nuit dans une grande ville qu'ils ne connaissaient pas », « deux jeunes étrangers qui bégayaient à peine ce qu'ils demandaient » « [et qui] ne savaient guère dire autre chose que : 'M. Van Mol, peintre du roi' ». L'anecdote de la rencontre avec Sébastien Bourdon, se trouvant complètement par hasard sur leur chemin, semble relever du pittoresque plus que de la réalité. Toujours est-il qu'ils arrivèrent chez Van Mol (dont le domicile était apparemment connu de Bourdon), qui les fit conduire par un autre Néerlandais, Gerar Locremans, « à une maison qu'on appelle *La Chasse*, [...] c'était une espèce de refuge de peintres de son pays ». Bien que ce passage semble crédible, on a l'impression que Vleughels force un peu le trait. Le mot refuge semble un peu fort et laisse sous-entendre qu'il s'agit d'un groupe de personnes de même métier et de même nationalité, repliées sur elles-mêmes et tournée vers l'intérieur, à l'abri du monde extérieur perçu comme hostile. La solidarité et le communautarisme semblent exagérés : personne ne connaît les jeunes hommes, mais ils sont accueillis comme de bons amis. La répétition de l'expression « nouveaux venus » ajoute encore à cette impression de solidarité nationale : « On fit caresse aux nouveaux venus, [...] et là ils trouvèrent des amis, le couvert, bon visage et bonne chère ». Par la suite, le peintre Kalf aurait pris les deux jeunes sous son aile, les aurait habillés et menés chez le peintre Jean Michel Picart dès le lendemain pour qu'ils commencent à travailler. Pour finir, Vleughels décrit l'amitié de son père avec le peintre Matthys van Plattenberg : « le voisinage, la patrie, la même profession firent la connaissance ». Sur ce point, Nicolas Vleughels rejoint nos constats que les amitiés et les relations se formaient pour différentes raisons ; d'abord par la profession et la nationalité, mais ensuite pour d'autres motifs, comme le voisinage (voir § 1 : *Homophilie et proximité*).

Finalement, le cas de Nicolas Vleughels écrivant une biographie a un côté paradoxal. Directeur de l'Académie de Rome, il est parfaitement intégré dans la société française et dans l'élite artistique de son temps. Il est devenu en quelque sorte un des fleurons de l'École française. Mais son intégration est passé par son père, ce père à qui il rend un hommage bien inférieur à celui qu'il aurait mérité. En quelque sorte, il renie ses origines néerlandaises en rabaissant son père et en se profilant comme un grand peintre français. Il écrivit sur son père :

« Il aimait le repos et ne s'était jamais donné trop de peine, d'ailleurs c'était un honnête homme qui ne manquait pas d'esprit, mais qui avait peine à le faire paraître ; car, quoiqu'il eût été longtemps à Paris et qu'il parvint à un âge fort avancé, il n'avait jamais bien appris le français [...] ; « il contait en méchant français de petites histoires assez joliment ».

L'assertion que Philippe s'exprimait en un français approximatif semble peu probable, vu qu'il était un membre actif de l'Académie. Plus loin on lit : « il était bienvenu chez des gens de qualité qui l'honoraient de leurs amitiés » et « il avait beaucoup d'amis qui se faisaient un plaisir de l'obliger » ; il avait beaucoup de familiarité avec eux ». Cette dernière remarque est plus pertinente, vu la condition sociale de Philippe Vleughels. Elle correspond à ce qu'on a constaté : que les artistes étaient appréciés pour ses talents, leur compagnie et leur condition et que leur nationalité importait peu.

Nicolas Vleughels finit sur cette phrase qui achève de ternir la réputation de son père : « Voilà, à peu près, tout ce que je peux vous dire de mon père, qui n'a jamais beaucoup brillé dans le monde ». Ici encore, on semble loin de la réalité ; Philippe Vleughels était un artiste de talent et un membre apprécié de l'Académie, comme en témoigne la lecture de sa *Vie* faite à l'Académie en 1734, c'est-à-dire quarante ans après sa mort.⁴⁴³.

On doit donc conclure que l'image évoquée par certains aspects de la lettre de Nicolas Vleughels et qui a été largement véhiculée par l'historiographie, ne correspond pas à la réalité historique. Force est d'admettre que cette vision d'une communauté d'individus liés par les origines géographiques et le métier, renfermée sur elle-même, forcée de se resserrer et de faire preuve d'une grande solidarité pour faire face à l'environnement parisien, est le fruit de l'imagination de Nicolas Vleughels, relayé par la littérature contemporaine.

10. Répartition géographique

Depuis les travaux entrepris par Jules Guiffrey dans les archives du faubourg Saint-Germain-des-Prés, l'existence de la « colonie flamande de Saint-Germain-des-Prés » s'est petit à petit imposée dans l'histoire de l'art comme un fait établi. On peut lire dans le *Dictionnaire de la Peinture* (Larousse) à la page de la biographie de Willem Kalf que celui-ci « fréquentait l'importante colonie flamande de Saint-Germain-des-Prés »⁴⁴⁴. Cette supposition a manifestement été renforcée par la publication de documents tels que la lettre de Nicolas Vleughels que nous avons citée et sur laquelle se fondent les auteurs du dictionnaire.

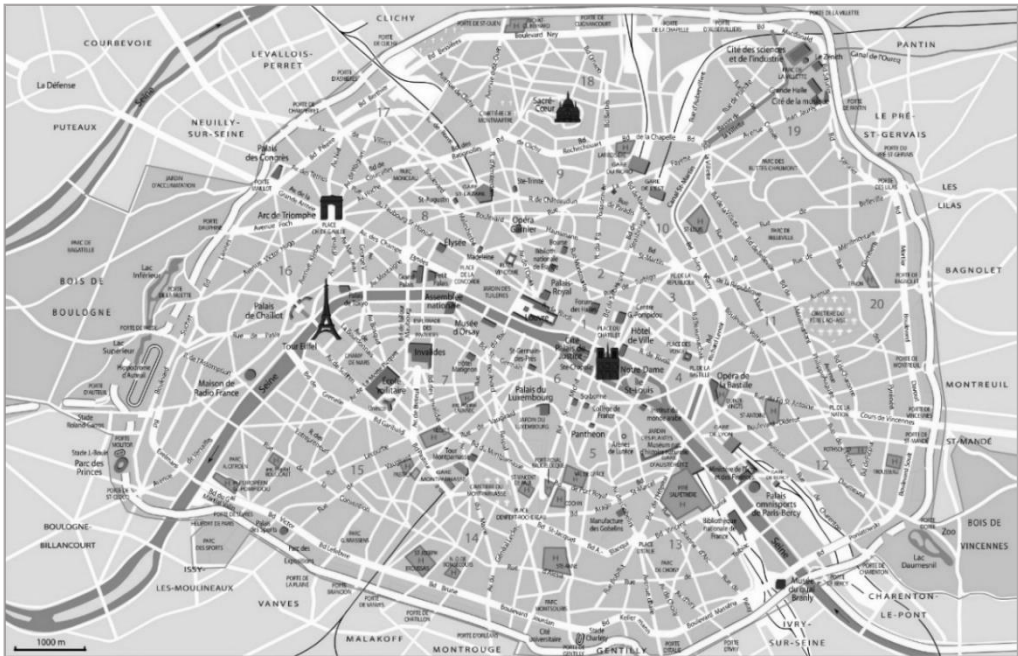
Cette concentration d'artistes nordiques dans le faubourg est généralement justifiée par les spécificités juridiques de la capitale et l'existence d'une circonscription correspondant à la juridiction de l'abbé de Saint-Germain-des-Prés. En s'installant dans les limites juridiques de l'abbaye, les artistes auraient échappé à la juridiction de la communauté des peintres parisiens. Or comme l'a justement remarqué Mickaël Szanto, l'argument ne tient pas⁴⁴⁵. S'il est vrai que la population du faubourg n'était pas soumise à l'autorité des métiers parisiens, le faubourg disposait de ses propres jurandes, dont une communauté de peintres et de sculpteurs (voir chapitre 11).

Pour affirmer la présence de ce phénomène et procéder à sa théorisation, il est fondamental de commencer par une approche factuelle. Dans le cas de la géographie des artistes néerlandais, il faut commencer par situer leur présence de façon systématique. Nous avons donc procédé à une localisation et à une cartographie des artistes du corpus. En effet, il n'avait encore jamais été procédé à une analyse des données de localisation et de domiciliation, pourtant nombreuses, fournies par les sources. À partir de la répartition géographique ainsi établie, nous avons cherché à savoir si, oui ou non, il existait des concentrations de peintres et de sculpteurs néerlandais dans certains quartiers de la capitale et de la région parisienne. Nous avons aussi examiné les éléments susceptibles de motiver le choix du domicile.

§ 1. L'espace parisien

L'espace parisien actuel est très éloigné de la réalité spatiale des XVI^e et XVII^e siècles. Tout d'abord par son ampleur. Le Paris dont il est question dans cette étude occupait un territoire bien moins important que la ville actuelle (telle qu'elle est illustrée par la figure 31 qui en montre l'étendue). De plus, les grands aménagements d'urbanisme du XIX^e siècle ont transformé la structure de la voirie. Certaines voies ont été modifiées alors que d'autres ont simplement été supprimées. Pour illustrer les différences entre la ville telle qu'elle était à l'époque moderne et telle que nous la connaissons, on peut comparer la figure 31 (le Paris actuel) avec la figure 32 (qui montre l'étendue de la ville à la fin du XVII^e siècle).

Figure 31 : La ville de Paris aujourd'hui

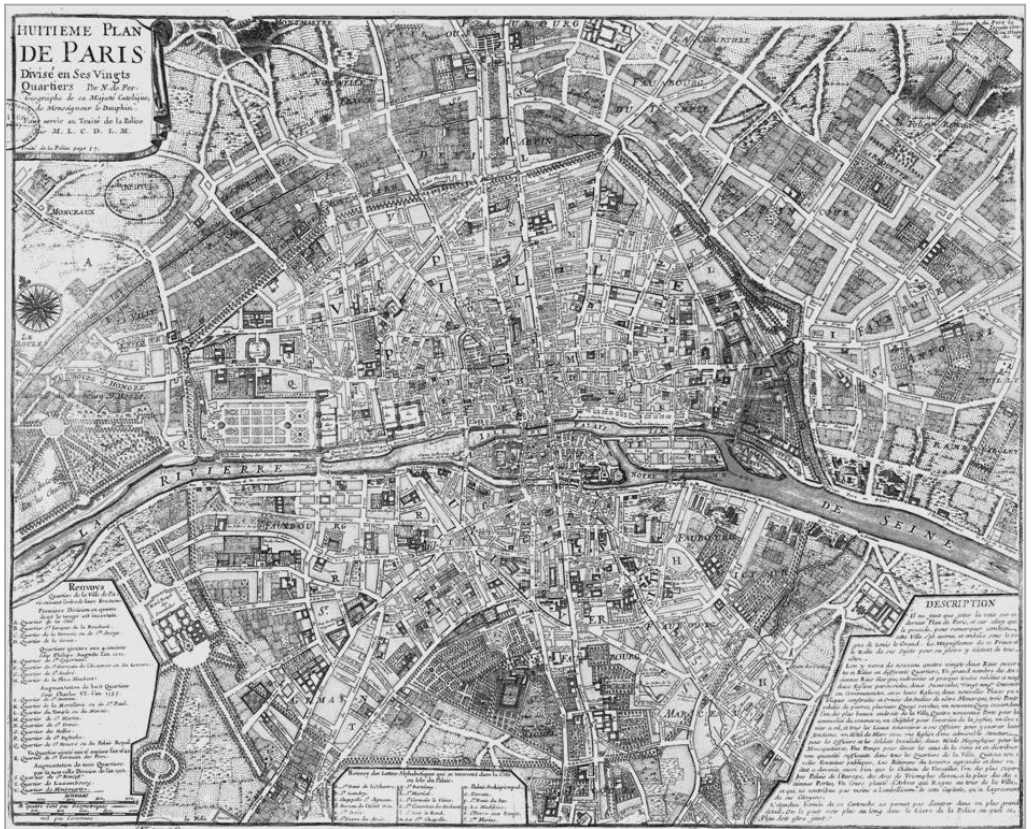


Source : Encyclopédie Larousse (consulté en ligne le 10-12-2016
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/cartes/Paris/1300285>).

Le boulevard circulaire ou périphérique (inauguré en 1973) visualise les limites de l'espace parisien.

Lorsque l'on compare les limites de la ville actuelle avec celles de la ville du XVII^e siècle, on se rend compte combien la différence d'échelle est trompeuse. Au XVII^e siècle, les limites de la ville se trouvaient à l'ouest : au bout du jardin des Tuileries ; au nord : à la fin de la rue Saint-Martin (bien avant la colline de Montmartre où se dresse aujourd'hui le Sacré-Cœur) ; à l'est : à la Bastille et au sud : au Val-de-Grâce et au jardin du Luxembourg actuels. La ville occupait donc moins d'un tiers de l'espace qu'elle occupe aujourd'hui. Cette différence est encore plus importante lorsqu'on compare la ville actuelle avec la surface occupée par Paris au XVI^e siècle. En effet, Paris connut une croissance territoriale très importante entre les règnes de Henri IV et celui de Louis XVI, passant d'à peine 600 hectares à plus de 3 000 hectares en deux siècles (pour 10 540 hectares aujourd'hui). L'espace dont il est question ici représente donc seulement une petite partie de l'espace occupé par la ville actuelle.

Figure 32 : Paris à la fin du XVII^e siècle



Nicolas La Mare et Nicolas de Fer, *Huitième plan de Paris divisé en ses vingt quartiers*, Paris, 1705 (44,5 x 54,5 cm). Source : BnF.

Le village de Charonne ne figure pas sur cette carte ; il se trouve au nord-est du faubourg Saint-Antoine, dans le prolongement de la rue de Charonne. Ce plan a servi de base pour l'identification des adresses.

§ 2. Localisation des artistes

Malgré la quantité de renseignements géographiques fournis par les sources, la localisation des individus présente parfois des difficultés. Avant l'apposition de plaques en fer-blanc en 1728, le nom des rues parisiennes n'était pas fixe. À cause de ce manque de rigueur il y a donc un certain degré de variabilité, d'approximation et parfois d'erreurs dans les adresses. Certains noms de rues sont assez proches, ce qui peut porter à confusion. Les rues changent de nom au long du temps et on trouve des orthographes variées, parfois très fantaisistes dans les appellations. Par ailleurs, il faut rappeler que les maisons n'étaient pas numérotées. Pour identifier les maisons, on se servait des enseignes ou de toute autre information permettant de la différencier (nom de rue avoisinante, objets marquants, voisins ayant une certaine notoriété, etc.)⁴⁴⁶. Certaines rues étant très longues, comme la rue Saint-Martin, ces indications sont souvent précieuses.

Pour localiser les artistes néerlandais et connaître leur répartition géographique dans la ville de Paris et ses environs, nous avons utilisé les indications contenues principalement dans les actes notariés et les registres paroissiaux. À partir de ces indications nous avons établi plus de 700 « adresses ». Le mot *adresse*, bien qu'il soit employé dans le sens « indication du domicile d'une personne » depuis le début du XVII^e siècle n'est pas utilisé dans les sources étudiées⁴⁴⁷.

L'identification de ces adresses n'est pas toujours aisée. Outre les cas d'homonymie (où plusieurs rues portent le même nom au même moment), on doit tenir compte des changements d'appellation et de suppression de rues. Nous avons eu recours à d'anciens plans de Paris, comme celui de Nicolas de Fer (figure 32), ainsi qu'à des ouvrages historiques et topographiques, comme la *Topographie historique du vieux Paris* d'Adolphe Berty.

Dans les documents notariés et les registres paroissiaux la domiciliation des personnes est généralement précédée du mot « demeurant », mais on trouve aussi « logé » (souvent quand une personne est hébergée par un particulier, ou dans une auberge). Elle est généralement composée des noms de la rue et de la paroisse et, le cas échéant, du faubourg. Une décharge datée du 6 février 1612 concernant Theodore Artson indique seulement que le peintre demeurait dans le faubourg Saint-Victor, sans donner d'autres précisions. Dans les rares cas où le domicile est situé en dehors de la capitale, le nom du bourg est mentionné aussi. Un document de septembre 1686 précise que le peintre Jan Rosa et sa femme, qui se trouvent alors à Paris, demeurent habituellement à Charonne. Quant à l'Anversois Adriaen Daep, il était installé comme compagnon peintre à Saint-Germain-en-Laye lorsqu'il mit en service son frère Philippe chez le marchand Jean Passaert en 1611⁴⁴⁸. Quant à Jacob Ketel, il vint plusieurs fois à Paris avant de s'y installer définitivement, comme l'atteste par exemple l'acte notarié du 3 octobre 1602 qui dit que le peintre est « demeurant à Orléans, rue Sainte-Catherine, étant de présent en cette ville de Paris, logé rue Saint-Honoré, enseigne du *Petit soleil* »⁴⁴⁹. Comme le montre le dernier exemple, il arrive que l'adresse soit précisée par des indications complémentaires. Il s'agit souvent d'une enseigne : l'acte d'enterrement d'un fils de Laureys Francken de 1649 indique que les parents du garçonnet habitaient « sur les fosses de Nesle [c'est-à-dire dans la rue Mazarine], proche le *Gros raisin* [le nom d'une enseigne]»⁴⁵⁰. On trouve aussi des références à des lieux distinctifs ou des objets du mobilier urbain. Plus rarement, on mentionne le nom d'une personne habitant à proximité, comme c'est le cas de Philippe Vleughels, qui habitait en 1662 « rue des Saints-Pères, proche M. Huard, écrivain »⁴⁵¹. Il arrive aussi que les sources fournissent le nom de l'hôte qui héberge l'artiste, comme dans le cas de Philippe Vleughels, logé « chez M. Brisard, abbé de Saint-Prix » dans la rue du Vieux-Colombier en 1653⁴⁵². Parfois les indications sont assez vagues, comme dans l'inventaire après décès de Jacques Fouquier, qui est établi « sur le derrière d'une maison sise au faubourg Saint-Jacques » en 1656⁴⁵³. Mais en l'absence de numéros ou d'autres signes distinctifs, toutes les informations sont bonnes pour préciser l'adresse des individus. Le contrat d'apprentissage de Pierre Huet précise que son maître, le peintre néerlandais Théodore Artson, demeurait « au bout du Pont Neuf, paroisse Saint-Germain-de-l'Auxerrois »⁴⁵⁴. Pieter de Martyn habitait en 1601 dans la « Grand'rue du faubourg Saint-Germain-des-Prés, au coin de la rue des Mauvais Garçons »⁴⁵⁵.

Dans certains cas, le nom de l'enseigne permet de déterminer avec précision la localisation du domicile. Cornelis van den Bemden louait en 1615 La maison du *Faisan* dans la rue Saint-Honoré ; Julian de la Coustre occupait la maison des *Trois Pigeons* à Saint-Marcel à partir de 1612 ; en 1602

Jacob Ketel louait la maison du *Mortier-d'Or* (toute neuve) et Jean Pitten louait la maison à l'enseigne *Le Numéro 8* devant le Marché Saint-Germain en 1602. Dans certains cas, il n'est pas facile d'identifier ces maisons, puisque les enseignes changeaient avec le temps et avec leurs occupants. Par ailleurs, il faut tenir compte de la présence d'enseignes aux sujets proches ou identiques sur des maisons différentes. Il faut donc rester prudent dans l'identification de ces enseignes si l'on ne dispose pas de renseignements complémentaires permettant de recouper les informations.

Parfois le domicile des artistes doit être déduit des sources. C'est par exemple le cas lorsqu'un apprenti ou un alloué s'installe chez son maître. Il aura alors la même adresse que celui-ci. Mais il s'agit avant tout de sources issues des registres paroissiaux, qui ne fournissent pas toujours les noms des rues. Généralement, les baptêmes et les enterrements avaient lieu dans la paroisse du domicile. De ce fait, les actes de baptême et d'enterrement des artistes et de leurs proches (femmes ou enfants) permettent, au moins, de connaître leur paroisse de rattachement. Pour ce qui est des autres personnes présentes (parrains, témoins), souvent les transcriptions des registres paroissiaux donnent d'autres indications relatives au domicile. Il s'agit généralement du nom de leur paroisse d'origine, parfois du nom de la rue, mais on a rarement de plus amples informations. On trouve souvent « de la paroisse ... », « même paroisse », ou « même paroisse et rue ». Comme les adresses ne sont pas toujours très précises, on ne dispose parfois que du nom de la paroisse. On suppose aussi que les artistes accédant à la maîtrise de Saint-Germain-des-Prés étaient domiciliés dans le faubourg. C'est le cas, par exemple, d'Abbiah Gibbens, qui fut accepté dans la communauté du faubourg en 1629⁴⁵⁶.

Les registres paroissiaux ayant disparu, les recherches se reposent sur les transcriptions du fichier Laborde et d'autres publications, notamment celle d'Herluison et de Jal. Cette caractéristique a pour inconvénient de ne pas fournir de renseignements relatifs aux artistes qui n'étaient pas de confession catholique, puisque les auteurs ne font que rarement référence aux registres protestants. Herluison ne semble pas avoir consulté ces registres, qui ont en revanche été partiellement publiés par les frères Haag (cf. *supra*)⁴⁵⁷. L'absence de sources et de transcriptions se retrouve dans les résultats de l'analyse des adresses.

Bien que nous ayons pris note des domiciles des veuves des artistes, nous n'avons pas pris en compte leurs adresses pour l'analyse. On sait, par exemple, que cinq mois après le décès de son mari Jacob Ketel, Catherine Jacquet louait une maison dans la rue Aubry-le-Boucher et que la veuve du peintre Jean Destuveurin habitait en 1627 dans la rue des Barres dans la paroisse Saint-Gervais, alors que l'on ne dispose d'aucun document contemporain de la vie de l'artiste⁴⁵⁸.

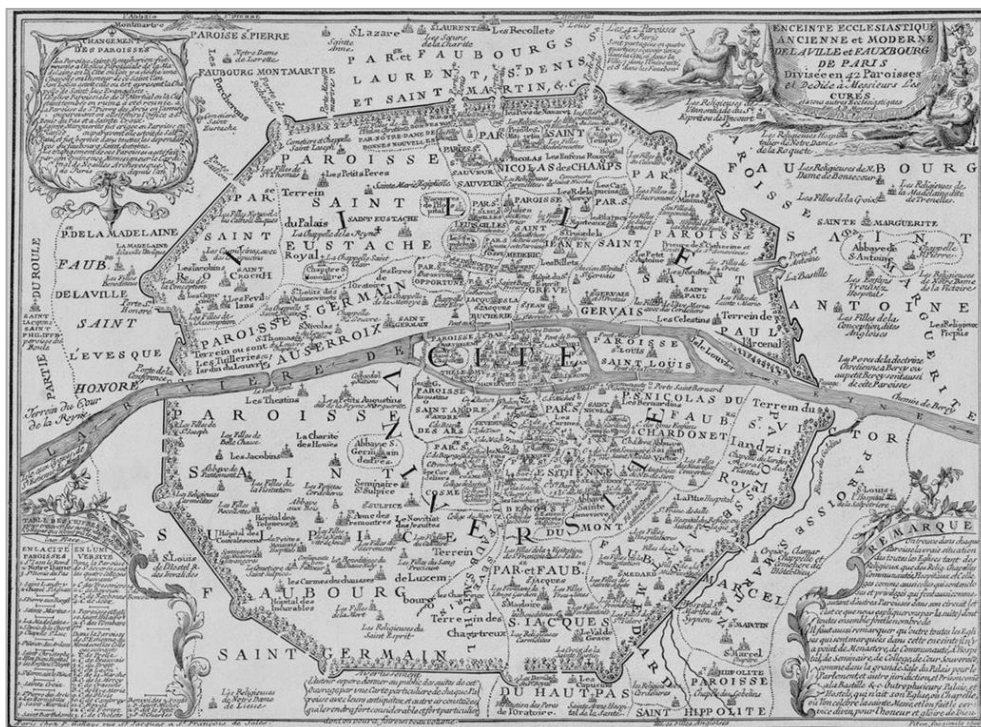
Alors que notre analyse est en premier lieu fondée sur les registres paroissiaux et les minutes de notaire, on a aussi eu recours à d'autres types de sources pour connaître le domicile des artistes. Bien que ces sources ne soient pas toujours très précises, elles ont permis, dans certains cas, de fournir des renseignements précieux sur les domiciles.

Adresses et domiciles

L'analyse des sources que nous venons de citer a permis de récolter un nombre important d'indications sur la localisation des artistes. Nous avons recensé plus de 700 adresses en tout. Le

mot *adresse* est ici utilisé dans le sens : « ensemble d'indications permettant de situer précisément le domicile d'un individu ».

Figure 33 : Les anciennes paroisses parisiennes

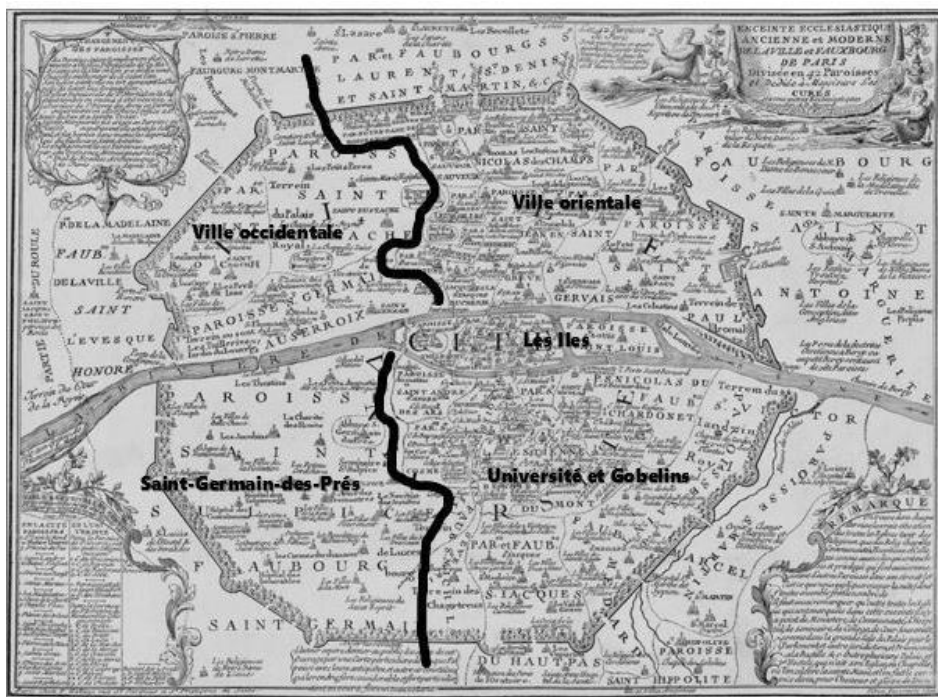


D. Ménard et Pierre Gallays : *Enceinte ecclésiastique ancienne et moderne de la ville et faubourgs de Paris, divisée en 42 paroisses...* (fac-similé d'après un original gravé vers 1700 conservé à la BnF), Paris 1892. Source : Alfred Bonnardot : *Dissertations archéologiques sur les anciennes enceintes de Paris*, Paris 1852, p. 13. Ce plan montre Paris tel qu'il était à la fin du XVII^e siècle avec son découpage en paroisses.

L'hétérogénéité des éléments contenus dans les sources (dont la forme diffère selon le type de document, les auteurs, les transcrits et les circonstances) en rendent l'analyse difficile. Pour la même personne, on dispose parfois d'un élément d'adresse, parfois de deux, généralement le nom de la paroisse et de la rue. Mais lorsque pour une même personne on dispose, à des dates différentes, de plusieurs adresses proches (comprenant par exemple le même nom de rue ou de paroisse), il n'est pas toujours possible d'affirmer qu'il s'agit exactement de la même adresse. Il faut savoir que certaines rues parisiennes étaient très longues et beaucoup d'entre elles, comme la rue Saint-Martin, traversaient plusieurs paroisses⁴⁵⁹. En revanche, dans les cas où l'on disposait de plusieurs adresses consécutives et très similaires, voire identiques, pour le même individu, ces adresses ont été traitées au cas par cas. Souvent, nous avons conclu que ces adresses pouvaient être considérées comme un seul et même *domicile*. Le mot domicile désignant ici le lieu d'habitation. Dans certains cas, nous avons donc réuni des adresses disposant chacune d'une

datation précise (la plupart du temps au jour près) en un seul *domicile* pouvant couvrir une période allant de plusieurs mois à plusieurs années. En regroupant ainsi les adresses nous avons constitué un corpus de 486 domiciles. Ces 486 domiciles concernent au total 173 artistes, ce qui signifie que nous avons pu localiser un peu plus de la moitié (52 %) des artistes de notre corpus.

Figure 34 : Découpage de Paris en zones d'habitation



À partir de D. Ménard et Pierre Gallays (voir figure précédente)

Cette illustration indique le découpage des cinq zones visibles : la Ville occidentale, la Ville orientale, les Îles, Saint-Germain-des-Près et l'Université et des Gobelins. Trop éloignées de Paris, Versailles, Saint-Germain-en-Laye et Fontainebleau ne figurent pas sur cette carte.

De manière générale, l'analyse systématique des adresses et des domiciles est délicate. Les informations topographiques sont souvent incomplètes et manquent d'homogénéité. De plus, certaines parties de la ville sont beaucoup plus riches en paroisses que d'autres. Pour nous permettre de procéder néanmoins à une analyse topographique générale et mettre à profit toutes les informations géographiques récoltées, nous avons procédé à une division de la ville et de ses faubourg en « zones d'habitation ». De cette façon nous avons pu analyser la totalité des indications d'adresses sans en écarter aucune et tirer le meilleur profit des différentes sources. Pour la définition de ces zones nous avons tenu compte des deux divisions majeures pratiquées à l'époque étudiée : la répartition « Ville, Cité, Université, faubourgs » et la répartition ecclésiastique de la ville en paroisses (pour la carte des paroisses voir la fig. 33). La paroisse était la circonscription la plus importante à l'époque moderne. Les Parisiens se définissaient par rapport à leur statut de

paroissien, comme en témoignent les sources qui n'omettent presque jamais d'indiquer le nom de la paroisse, qui figure donc dans la plupart des adresses recensées.

En combinant les deux répartitions nous avons obtenu une division de la région parisienne en six zones dont les cinq premières sont figurées sur la carte des paroisses (figures 33 et 34). Les deux rives de la Seine ont chacune été divisées en deux parties : la rive droite comprend ainsi une partie occidentale et une partie orientale alors que sur la rive gauche sont localisées deux autres zones : celle de l'Université et de la Manufacture des Gobelins et celle du faubourg Saint-Germain-des-Prés. Entre les rives sont situées les Îles (très peu peuplées) de la Cité et Saint-Louis. Enfin, les lieux en dehors de la capitale et de ses faubourgs forment une dernière zone située dans un périmètre beaucoup plus large. Celle-ci concerne surtout Fontainebleau et Versailles, éloignées de plusieurs dizaines de kilomètres de la capitale. Cette zone ne figure pas sur les cartes reproduites ici.

Par comparaison, la figure 32 montre un plan général de la ville de Paris telle qu'elle était au début du XVII^e siècle. On note que les villes de Saint-Germain-en-Laye et de Versailles (au sud-ouest de Paris) ainsi que celle de Fontainebleau (au sud-sud-est de la ville) ne sont pas visibles sur ces cartes parce qu'elles sont trop éloignées de la capitale.

Figure 35 : Domiciles par zone

| Zone | Nombre | Pourcentage |
|---------------------|--------|-------------|
| Ville orientale | 68 | 30 % |
| St-Germain-des-Prés | 66 | 29 % |
| Ville occidentale | 49 | 21 % |
| Université/Gobelins | 20 | 9 % |
| Autres lieux | 19 | 8 % |
| Îles | 8 | 3 % |
| Total | 230 | 100 % |

Nombre d'individus par zones à partir des 486 domiciles recensés. Pour chaque zone, le nombre total d'individus ayant eu au moins 1 domicile dans la zone a été comptabilisé. Le total de 230 habitants est inférieur au nombre de domiciles. Cela est dû au fait que certains artistes ont vécu dans plusieurs zones et/ou ont eu plusieurs domiciles au sein de la même zone.

§ 3. Répartition topographique et mobilité

Pour connaître la répartition de la population d'artistes néerlandais dans la région parisienne, nous avons comptabilisé le nombre d'individus pour lesquels au moins un domicile est attesté dans chaque zone concernée (figure 34). Les chiffres montrent que les zones les plus peuplées étaient celles de la Ville orientale (avec 68 artistes) et le faubourg Saint-Germain-des-Prés (66 artistes). La Ville occidentale est un peu moins peuplée, mais compte tout de même quarante-neuf domiciles d'artistes. Les trois autres zones sont loin derrière les trois premières : le quartier autour de l'Université et des Gobelins compte vingt habitants, les Îles : onze et les lieux situés en dehors de la ville de Paris : dix-neuf.

L'idée selon laquelle la grande majorité des artistes néerlandais se serait installée au faubourg Saint-Germain-des-Prés se révèle donc fautive. Elle relève plus du *topos* véhiculé et relayé par certains historiens de l'art depuis le XIX^e siècle que de la réalité. S'il est vrai que le faubourg fut un pôle important pour les artistes nordiques, sa force d'attraction comme lieu de résidence n'est pas plus importante que celle de la Ville orientale. On peut ajouter que, parmi les 173 artistes que nous avons pu localiser dans la région parisienne, seuls 43 sont domiciliés exclusivement à Saint-Germain-des-Prés alors que les 107 autres n'y ont jamais vécu.

Mobilité

Grâce à l'exploitation systématique des sources et l'ensemble des localisations datées ainsi obtenues, il est possible de donner des indications relatives à la mobilité des artistes. Lorsqu'on observe les mouvements entre les différentes zones on constate une très faible mobilité pour les 173 artistes dont nous avons pu localiser le(s) domicile(s). 129 (les trois-quarts) ne sont localisés que dans une seule zone alors que les quarante-quatre autres ont habité dans deux zones (trente-deux cas, moins d'un cinquième) ou plus (douze, ce qui correspond à 7 %). Cette immobilité peut s'expliquer par deux facteurs. Tout d'abord, la division en zones ne permet pas de relever les déplacements à l'intérieur d'une même zone. Ensuite, dans certains cas, les données disponibles sont insuffisantes pour documenter la mobilité, soit parce qu'on ne dispose que d'un ou de deux domiciles par individu, ou bien parce que les adresses manquent de précision pour permettre de documenter des déménagements. De ce fait, le degré de mobilité révélé par les adresses recensées peut être bien inférieur à la réalité. L'exemple du peintre Jan Kaers, dont la présence à Paris est bien documentée (*cf. supra*), permet de montrer que l'on peut être mobile tout en résidant dans une seule zone. Mise à part une première mention à Saint-Hippolyte, Kaers a ensuite toujours été documenté dans la Ville orientale. Mais les sources montrent qu'il était très mobile dans une zone relativement réduite : dans les paroisses Saint-Nicolas-des-Champs et Saint-Merri. Après un séjour dans la rue de Poitou (paroisse Saint-Nicolas-des-Champs), Kaers est recensé à Saint-Merri dès 1620. Il s'installe d'abord dans la rue Saint-Martin, puis se fixe définitivement dans le quartier de la rue Jean-Painmollet et le carrefour Guillori en 1623⁴⁶⁰. Pour ne donner qu'un autre exemple d'un artiste mobile, on peut citer le cas de Hieronymus Francken dont les domiciles font également preuve d'une grande mobilité, mais cette fois entre zones. En 1570 le peintre était installé dans la rue de Montmartre (paroisse Saint-Eustache). Une quinzaine d'années plus tard on le retrouve pendant deux ans (de 1586 à 1588) au faubourg Saint-Germain-des-Prés. Il s'installe ensuite sur la partie orientale de la Rive droite où il reste pendant une douzaine d'années avant de revenir définitivement à Saint-Germain-des-Prés. Pour l'année 1592, on lui connaît même deux adresses différentes dans la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs : dans la rue du Temple, puis dans la rue de Braque. En 1594 il est encore dans la rue des Quatre-Fils (paroisse Saint-Jean-en-Grève), mais dès 1600, Francken est domicilié à Saint-Germain-des-Prés, où il est documenté de 1600 à 1610, dans la rue de Tournon d'abord, puis dans celle du Petit-Lion.

§ 4. Choix du domicile

Il serait intéressant de savoir pour quelles raisons les artistes s'installèrent à un endroit plutôt qu'à un autre. Quels étaient les critères de leurs choix ? Les éléments susceptibles d'avoir influencé ou déterminé le choix du domicile sont de deux ordres : professionnel et personnel.

On a souvent insisté sur le fait que la rigidité du cadre professionnel imposé par les jurandes amenaient les artistes à choisir leur domicile en fonction des juridictions et des lieux privilégiés.

Il est vrai que certains documents précisent le statut de l'artiste et leur domicile de telle façon que l'on est amené à croire que le domicile était imposé par le statut professionnel. L'aspect juridique est illustré par différentes sources, comme un acte concernant le peintre Nicolaes Adriaenssen daté de 1633, qui précise que le peintre, logé alors dans la rue du Figuier, est « maître peintre en la ville d'Anvers, demeurant à Paris ». Dans un contrat d'apprentissage daté de 1610 Hans van Fairen est qualifié de « maître peintre aux faubourgs Saint-Martin et Montmartre, demeurant au faubourg Saint-Martin, paroisse Saint-Laurent ». Un acte daté de 1625 qualifie François van Duinslaghe de « maître peintre ès faubourg Saint-Honoré, y demeurant paroisse susdite [Saint-Roch] ».

Nous avons déjà cité la particularité des statuts des artistes actifs dans des lieux privilégiés, notamment la Manufacture de tapisserie et l'hôpital de la Trinité, comme Dominicus Christiaensens, domicilié dans la rue Greneta où était situé l'hôpital, et Dominicus Nollet, qualifié en 1681 de « bourgeois de la ville de Bruges, étant de présent à Paris, logé en la maison royale des Gobelins », ce qui le mettait à l'abri des jurandes parisiennes.

Dans de rares cas un changement de domicile coïncide avec un changement de statut, comme pour Theodore Artson. Celui-ci était d'abord installé à Saint-Germain-des-Prés, mais à partir de 1624, lorsqu'il est qualifié de « maître peintre à Paris », il est localisé sur la rive droite de la Seine.

Pour certains artistes le statut juridique et professionnel n'est pas clair. C'est notamment le cas de Julian de la Coutre. Le fait qu'il vécut pendant tout son séjour à Paris dans le quartier de la rue Mouffetard non loin de la Manufacture de tapisseries pourrait indiquer qu'il y était employé, mais rien ne permet de le prouver. Il est aussi possible qu'il fût installé dans le faubourg pour se soustraire aux jurandes (voir chapitre 11). Un document de 1608 le qualifie par ailleurs de « maître peintre sur la terre et seigneurie de Saint-Germain » tout en le domiciliant au faubourg Saint-Marcel.

Le choix du domicile peut aussi avoir un rapport avec des activités spécifiques. On sait que La Coutre, installé non loin de la manufacture de tapisserie, avait exécuté des cartons. Lorsqu'il était apprenti peintre-verrier, Frans van den Driessche vivait avec son maître dans le quartier des peintres-verriers autour de l'église Saint-Merri dont le chapitre employait un grand nombre. D'autres artistes, spécialisés dans la gravure, étaient installés dans le quartier de l'Université, comme Nicolaes van Haeften⁴⁶¹.

Quant aux artistes au service du roi, ils étaient souvent logés par le souverain et venaient donc souvent s'installer dans le quartier des palais royaux du Louvre et des Tuileries, à l'instar de Gerard van Opstal qui vécut dans les paroisses Saint-Roch et Saint-Germain-l'Auxerrois, mais aussi Saint-Eustache où il occupait des logements situés aussi bien dans les galeries du Louvre que rue des Tuileries, rue de Richelieu et rue Royale.

Un autre sculpteur, Philippe van Buyster était installé de 1623 à 1667, au moins, dans la paroisse Saint-Roch et au palais des Tuileries.

Enfin, le domicile de Jan de Hoey à Fontainebleau était aussi déterminé par ses activités et son statut d'artiste de cour, qui expliquent peut-être aussi ses différentes adresses dans les paroisses Saint-Germain-l'Auxerrois et Saint-Eustache.

Deux autres facteurs liés directement aux activités professionnelles influent sur le domicile des artistes. Parfois les artistes s'installent de façon temporaire chez un client pour les besoins du chantier, comme nous avons vu plus haut (chapitre 6). Quant aux alloués et aux apprentis, ils étaient fréquemment logés par leur maître. Par conséquent, leur domicile était déterminé par celui du maître. En 1608, par exemple, Jan Tseraerts s'installa chez son maître Epiphanie Evesham qui habitait dans la rue des Mauvaises-Paroles à Saint-Germain-des-Prés.

Bien entendu, il ne faut pas oublier le cas des artistes installés par le roi dans les palais du Louvre et des Tuileries, ce qui entraîna sans doute le déménagement des bénéficiaires, comme Pieter de Martyn, qui quitta le faubourg Saint-Germain où il avait vécu de 1601 à 1607 pour s'installer dans les galeries du Louvre où il resta jusqu'à sa mort en 1639.

En plus des raisons d'ordre professionnel, il y a évidemment aussi des motifs d'ordre personnel, le plus souvent familial. Relevant de la vie privée des individus, ces motivations sont plus difficiles à connaître et ne sont que rarement mentionnées par les sources. Pour certains artistes, on peut néanmoins émettre des hypothèses. Par sa domiciliation sur l'Île de la Cité, le peintre Gillis van Cleef fait exception, les Îles constituant de loin la zone la moins peuplée avec moins d'une dizaine d'artistes recensés. Une source datant de 1592 et le qualifiant de « maître à Paris » domicilie Van Cleef dans la paroisse Saint-Germain-le-Vieil. Il y avait une forte concentration d'orfèvres dans ce quartier et le fait que Van Cleef était issu d'une famille d'orfèvres pourrait expliquer sa localisation⁴⁶². De nombreux orfèvres du nom de « Van Cleve » ont d'ailleurs été recensés à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles⁴⁶³. Dans le cas de Hans van Queborn, également installé sur l'Île de la Cité, le choix de son domicile fut sans doute dicté par le domicile de sa belle-famille. En 1585 il est qualifié de « maître peintre à Paris demeurant au Marché-Neuf, paroisse Saint-Germain-le-Vieil » lorsqu'il épouse Sara, fille du maître orfèvre Herman « Mesebruch », en présence de plusieurs autres orfèvres. Le cas de Charles de Somme semble similaire. Il s'était marié à Saint-Barthélémy en 1662, avant de s'installer dans la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, où il est recensé en 1668. Il y décéda en 1673, mais six ans plus tard, sa veuve mourut dans le prieuré de Saint-Barthélémy. Il est possible que la paroisse Saint-Barthélémy était celle de sa femme, ce qui expliquerait qu'elle s'y maria et qu'elle y retourna après le décès de son mari.

Plusieurs artistes semblent avoir logé avec leurs proches ou à proximité de ceux-ci (les sources ne permettent pas toujours de connaître l'adresse exacte et ne citent que le nom de la rue). Dès 1635, Justus van Egmont vivait dans la paroisse Saint-Roch, où il est domicilié dans la rue Royale en 1645 et 1648. Son fils Constantin est également localisé dans la rue Royale en 1646. On peut supposer que père et fils partageaient le même logement, tout comme les frères Gijbert et Cornelis van Coudenbergh (*alias* Froidemontagne), tous deux localisés dans la paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie et dans la rue des Arcis entre 1641 et 1649. Jan Cassiopiyn vivait vraisemblablement chez son maître et beau-père Ferdinandus van El, qui devait aussi héberger son ami Antoon Goeteris lorsqu'il était de passage à Paris.

La dernière motivation relevant de la vie privée des artistes est l'ascension sociale et l'enrichissement, permettant aux artistes de se procurer un logement dans un quartier luxueux.

C'est notamment le cas de Philippe Champaigne, le seul artiste de notre corpus à avoir disposé d'une maison sur la prestigieuse Ile Saint-Louis, mais aussi de Jean Michel Picart qui acquit une fortune considérable en tant que marchand et fournisseur de cour, ce qui lui permit de se procurer deux maisons sur la place Dauphine après un long séjour à Saint-Germain-des-Prés. Le fait que sa seconde épouse, une fille de marchand graveur et lapidaire, était paroissienne de Saint-Barthélemy a sans doute aussi joué un rôle dans le choix du domicile.

§ 5. Zones d'habitation

Saint-Germain-des-Prés

Le faubourg Saint-Germain-des-Prés, historiquement réputé pour avoir hébergé une concentration importante d'artistes néerlandais, est composé des habitants documentés comme étant logés au faubourg et des paroissiens de Saint-Sulpice. Il s'agit bien sûr de deux réalités qui se recoupent, la paroisse se trouvant dans le faubourg, mais les sources ne fournissent pas systématiquement les deux éléments⁴⁶⁴.

Figure 36 : Saint-Germain-des-Prés



Détail du *fac-similé* de 1870 par Ch. Chardon du plan de Paris par Nicolas de Fer (voir figure 32).

Au total, nous avons recensé 66 individus ayant logé à un moment de leur séjour parisien au faubourg Saint-Germain. Certains domiciles semblent temporaires et concerneraient plutôt des peintres et/ou marchands de passage fréquentant la foire que des peintres installés durablement dans le faubourg. On sait qu'un certain nombre d'entre eux disposaient d'une ou plusieurs loges dont ils étaient locataires ou bien propriétaires.

Le lien avec la foire semble confirmé par la localisation des domiciles, qui sont situés principalement autour de la foire et de l'abbaye Saint-Germain. Leur zone d'habitation est limitée, au sud, par le

palais du Luxembourg ; au nord : par la Seine ; à l'ouest : par la rue des Saints-Pères et à l'est : par les rues Mazarine et la rue des Fossés Saint-Germain. Seules de rares adresses sont situées à l'extérieur de cette zone. Van Mol est mentionné dans la très longue rue Saint-Jacques, mais dans la paroisse Saint-Sulpice, ce qui signifie qu'il était logé à proximité de ses collègues. Peter van Boeckel est documenté dans la rue de Grenelle, mais s'agissant ici encore d'une rue très longue, il est possible que son domicile se trouvât également à proximité de cette zone. Enfin, une mention concerne la rue de la Chaise, où on localise le décès de Gerard van Opstal. Or le sculpteur était installé sur la rive droite depuis au moins 1643. Il vivait à proximité des Tuileries dès 1648 et fut logé au Louvre en 1658. Le fait que son corps ait été transporté de la paroisse Saint-Sulpice à l'église paroissiale de Saint-Germain-l'Auxerrois pour y être inhumé semble indiquer que le lieu de sa mort n'était qu'une adresse temporaire et accidentelle. Il est possible qu'il ait été soigné jusqu'à son décès à l'Hôpital Sainte-Reine (aussi appelé Hôpital des Teigneux), qui se trouvait dans la rue de la Chaise et avait été réuni à celui des Petites-Maisons situé au coin des rues de Sèvres et de la Chaise⁴⁶⁵.

Parfois on sait que les artistes étaient logés chez des collègues compatriotes pour des raisons professionnelles ou personnelles. Abraham Bloemaert aurait été hébergé selon Van Mander chez Hieronymus Francken (qui habite alors le faubourg Saint-Germain) dans les années 1580. Jan van Boeckel, domicilié dans la rue du Four en 1629, faisait partie d'une grande famille (déjà évoquée) constituée principalement de graveurs installés dans le faubourg, semblable à celle des Van El (« Elle »), qui comprend aussi Jean Cassiopiijn, qui avait épousé la fille de son maître et était logé comme les autres membres de la famille dans la rue de Seine à partir des années 1620.

Souvent, la présence des artistes est documentée par les registres de police, comme pour Pierre Putte, assigné à la foire en mars 1623, « faute d'avoir vide dans le temps de la franchise ». Il est alors difficile de connaître le caractère du séjour. Dans certains cas il semble s'agir d'individus séjournant de façon temporaire dans le faubourg, à l'occasion de la foire. C'est le cas de l'Anversois Cornelis de Vos, qui est documenté à plusieurs reprises dans le faubourg et dont on sait par un document de 1623 qu'il fréquentait « tous les ans le marché ou foire de Saint-Germain en France », tout comme Jeronymus van Vissenaken, qualifié de « marchand de peintures de la ville d'Anvers » et de « marchand forain fréquentant les foires de France » en 1581. Ce fut sans doute aussi le cas d'un autre Anversois, Peeter van Haecht, qui avait des loges à la foire de Saint-Germain dès 1623 et qui était logé dans la rue de Tournon, à l'enseigne des *Trois Palmes*, en 1631.

Dans d'autres cas, on peut penser que les artistes étaient installés de façon plus permanente comme cela pourrait être le cas de Pierre Stalleur, assigné en février 1635 alors qu'il était en train de peindre un *Saint Pierre* chez une veuve de maître, et de deux compagnons peintres nommés *Michel Dat* et *Scyé*, inquiétés par la jurande qui saisit en avril 1629 trois tableaux : deux *Courtisane* et un *Paysage*.

Parmi les autres exemples d'artistes installés de façon plus pérenne dans la ville on peut citer Hieronymus Francken qui vécut à Paris de 1586 à 1588 et de 1600 à 1610, Pieter de Martyn (de 1601 à 1607), Jean Pitten (de 1602 à 1617), Ferdinandus van El (de 1607 jusqu'à sa mort au milieu des années 1630), Jean Michel Picart (de 1631 à 1649), Matthys van Plattenbergh (de 1631 à 1660), Jan Fleur (de 1636 à 1656) et Philippe Vleughels (de 1642 à 1694).

Les autres artistes étaient tous domiciliés dans la zone que nous venons de décrire. Ils habitaient principalement dans la rue de Tournon (où l'on trouve notamment Hieronymus Francken et Peter van Mol), dans la rue de Seine (habitée par Ferdinandus van El et Pieter de Martyn), la rue du Vieux

Colombier (où l'on trouve Matthys van Plattenberg, Jean Michel Picart et Philippe Vleughels, la rue du Petit Lion (occupée par Hieronymus Francken et Artus Heijm), la rue des Boucheries (Jean Pitten, Pieter de Martyn et Peter van Boeckel) et la rue du Petit Brave, aussi appelée rue des Quatre Vents (où l'on a recensé Hans Govaerts, Jan van Woelput et Jan Ghermaens).

Ville occidentale

La zone de la Ville occidentale est composée des faubourgs Saint-Honoré et Montmartre (comprenant les Porcherons) et des paroisses Saint-Roch, Saint-Eustache et Saint-Germain-l'Auxerrois. Cette zone a hébergé quarante-neuf artistes de notre corpus. La Ville occidentale est principalement constituée de deux quartiers : autour des palais royaux des Tuileries et du Louvre et autour des Halles.

Le quartier des palais royaux est situé entre la Seine (au sud) et la paroisse Saint-Eustache (au nord) et est composé de la paroisse Saint-Roch avec le faubourg Saint-Honoré à l'ouest et de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois à l'est. La concentration d'artistes dans cette zone s'explique évidemment en grande partie par la présence des palais des Tuileries et du Louvre. Outre les artistes bénéficiant d'un logement dans les palais mêmes on en trouve aussi un certain nombre installés à proximité des châteaux.

Pieter de Martyn fut parmi les premiers à bénéficier d'un logement au Louvre. Son nom figure même sur l'ordonnance royale de 1608 (*cf. supra*) qui officialisa le logement des artistes aux galeries du Louvre. Il continua à vivre au palais jusqu'à sa mort en 1639.

Quant au sculpteur du roi Philippe van Buyster, celui-ci vécut principalement aux Tuileries. Les documents le domicilient tantôt au palais, au château ou à l'hôtel des Tuileries, tantôt dans l'enclos ou le jardin. Un acte de 1632 précise qu'il vivait dans un appartement « proche l'entrée du dôme et escalier dudit palais » (1632). Il semble que pendant son long séjour aux Tuileries, Van Buyster occupât différents logements. En 1648 un parquetier de planchers accepte de demander pour lui au roi le don d'une « place et maison » dans l'enclos des Tuileries, en échange de la moitié de la maison. En 1656 Van Buyster perd son logement au palais des Tuileries dont le roi a besoin pour loger la suite du duc d'Anjou ; en contrepartie, le roi l'autorise à « prendre dans son jardin des Tuileries le long de la muraille qui l'enferme du côté de l'eau et joignant la place où il travaille continuellement pour son service deux toises de terre sur trois de profondeur pour [...] y faire construire un logement convenable à son usage et sa profession ». Ce logement devait se trouver à côté de l'atelier que le roi l'avait autorisé à construire deux ans auparavant, en 1654 « dans son jardin des Tuileries, en une place située entre le magasin de blocs de marbre à elle [sa Majesté] appartenant et sa volière contenant quinze toises de long sur deux toises et demie de large ». Nous avons déjà noté que, si les peintres étaient logés aux galeries du Louvre, la plupart des sculpteurs étaient localisés « au vieux Louvre » (pour des raisons pratiques). Pour ne donner que deux exemples : la dépouille de Martin van den Bogaert fut prise « dans la cour du vieil Louvre », le sculpteur étant décédé le dimanche 2 mai 1694 « à une heure après midi en son appartement dans la cour du vieil Louvre ». Dès 1697, Jacobus van den Bogaert était également logé au Vieux Louvre, où il vécut au moins jusqu'en 1720.

Figure 37 : La Ville occidentale



Détail du *fac-similé* de 1870 par Ch. Chardon du plan de Paris par Nicolas de Fer (voir figure 32).

On trouve aussi une douzaine d'artistes ayant résidé au faubourg Saint-Honoré et dans la paroisse Saint-Roch, à proximité du palais des Tuileries. Outre quelques peintres (Frans van Duinslaghe, « maître ès faubourg Saint-Honoré », Barthélémy Caracois, Jacob Coignet, Justus van Egmont et Cornelis van Coudenbergh, il s'agit majoritairement de sculpteurs : Jean-Baptiste van den Lantscroom, Nicolas Boullin, Philippe van Buyster, Gerard van Opstal et Sébastien Slodtz ont tous été logé dans ce quartier.

La paroisse du Louvre est Saint-Germain-l'Auxerrois. En conséquence, les artistes qu'on y a recensés habitent principalement à proximité du palais du Louvre ou dans le palais même, comme les sculpteurs Daniel et Jacobus van den Bogaert, Philippe van Buyster, Gerard van Opstal et Sébastien Slodtz et le marchand peintre Pieter de Martyn. Les domiciles localisés en dehors des palais royaux se trouvent surtout dans la rue Saint-Honoré (où vécurent Jan de Hoey, Ambrosius Bosschaert, Jacob Ketel, Cornelis van den Bemden, Joris Bossaert, Jan Kaers et Daniel van den Bogaert), la rue Frémenteau (où étaient domiciliés Jean-Baptiste van den Lantscroom et Sébastien Slodtz), la rue Royale (Gerard van Opstal et Justus et Constantin d'Egmont) et la rue des Petits-Champs (où sont documentés Dirck Waerden, Jean Faydherbe, Karel Dujardin et Jean van Beecq).

Quant à la paroisse Saint-Eustache, sa limite se trouve au niveau du Châtelet (au sud-est), contourne les Innocents par le nord, en suivant la rue Saint-Denis, fait le tour des Halles par le sud, puis suit la rue Saint-Honoré. Elle est donc limitée à l'est par la rue Montorgueil, la rue Mauconseil et la partie méridionale de la rue Saint-Denis, et s'étend jusqu'à la Seine. (au niveau du Pont-au-Change). Certaines rues délimitaient deux paroisses, comme la rue Saint-Honoré dont la moitié nord fait partie de la paroisse Saint-Eustache, alors que la partie sud est comprise dans la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois⁴⁶⁶.

Parmi les habitants de la paroisse Saint-Eustache, on peut citer Daniel van den Bogaert (logé Rue de Grenelle, paroisse Saint-Eustache en 1632), Dominicus Christiaensens (domicilié rue Montorgueil, à l'enseigne des *Poires du bon chrétien*, en 1697), Martin Drique (qui habitait en 1580 « devant la *Croix neuve*, paroisse de Saint-Eustache ») Ambrosius Bosschaert (recensé dans la rue Saint-Honoré à l'enseigne du *Paradis*, paroisse Saint-Eustache en 1602), Hieronymus Francken (qui commença par s'installer dans la paroisse Saint-Eustache (il était dans la rue de Montmartre en 1570), avant de s'installer définitivement à Saint-Germain-des-Prés), Abiah Gibbens (qui habitait rue de Grenelle en 1629), Jacob Ketel (logé rue du Pont, paroisse Saint-Eustache en 1602), Pieter van der Meulen (recensé dans la paroisse en 1664), Remacles Quina (logé rue de la Chanverrière, paroisse Saint-Eustache en 1605), Rodolfus Schoor (documenté dans la paroisse Saint-Eustache en 1615 et 1616, rue d'Orléans) et Justus van de Velde (hébergé dans la paroisse Saint-Eustache en 1695).

Ville orientale

La Ville orientale est une zone de population dense autour des quartiers de la Grève et du Marais. Composée des faubourgs Saint-Denis, Saint-Martin et Saint-Antoine, du village de Charonne et des paroisses Saint-Laurent, Saint-Sauveur, Saint-Nicolas-des-Champs, Saint-Leu-Saint-Gilles, Saint-Merri, Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Saint-Jean-en-Grève, Saint-Gervais et Saint-Paul, elle est délimitée par les paroisses Saint-Eustache et Saint-Germain-l'Auxerrois à l'ouest, où ses contours suivent les rue Montorgueil et Monconseil, puis la partie sud de la rue Saint-Martin jusqu'à la Seine, qui la limite au sud.

Avec ses 68 artistes, c'est la zone la plus peuplée de notre étude. C'est dans la longue rue Saint-Martin, qui traverse plusieurs paroisses, qu'était logée la plupart des artistes domiciliés dans la ville orientale. On y trouve notamment les sculpteurs Jeronimus Stalpaert (1606), Antoen van der Hofstadt (1611), Joos Aerts (1619) et Antoni Stevens (1627-1648) et les peintres Jaspas Vaniel (1635-1665), Francisco Pamfi (1644-1648) et Nicasius Bernaerts (1678).

Figure 38 : La Ville orientale



Détail du *fac-similé* de 1870 par Ch. Chardon du plan de Paris par Nicolas de Fer (voir figure 32).

La présence de plusieurs peintres dans la rue Greneta s'explique majoritairement par la présence dans cette rue de l'hôpital de la Trinité (qui était un lieu privilégié, voir chapitre 12) où les jeunes pensionnaires bénéficiaient de la présence de maîtres pour apprendre un métier. Si l'activité de Gomart van den Driessche (1602), Dominicus Christiaens (1634) et Jacques Coignet (1634) dans l'hôpital est attestée par les sources, on ignore si la présence de Rodolfus Schoor (en 1612) et de Pierre van Wessell (en 1643) est liée à la présence de l'hôpital. On a relevé d'autres concentrations, moins importantes, d'artistes dans la rue Aubry-le-Boucher, la rue des Arcs et la rue Saint-Denis. Jacob Ketel (1602, 1608), Daniel van den Bogaert (1635-38) et Francisco Pamfi (1641-42) ont tous vécu dans la rue Aubry-le-Boucher alors que Frans van den Driessche (1602), Theodore Artson (1635) et Cornelis van Coudenbergh (1648-49) avaient élu domicile dans la rue des Arcs. Dans la partie méridionale de la rue Saint-Denis ont été recensés Rodolfus Schoor (1619) et Jacques Fouquier (1647). Jean Rosa, enfin, était installé en 1686 dans le village de Charonne, situé à proximité du faubourg Saint-Antoine.

Les Îles

Sur les îles, comprenant les paroisses de Saint-Barthélemy, Saint-Germain-le-Vieux, Sainte-Madeleine-en-l'Île et Saint-Louis ainsi que le territoire de l'abbaye de Sainte-Geneviève et les ponts, n'était logé qu'un petit nombre d'individus de notre corpus : seuls huit artistes y ont habité. Les terrains de cette zone étaient très chers et de ce fait, les îles faisaient partie des quartiers les moins peuplés de la capitale.

Philippe de Champaigne est le seul à avoir habité sur la prestigieuse île de Saint-Louis. Au milieu des années 1640 il vivait sur le quai de Bourbon. Après avoir résidé au palais du Luxembourg, où il resta jusqu'en 1643, il vécut ensuite pendant quelque temps sur l'Île-Saint-Louis avant de s'installer au faubourg Saint-Marcel en 1647.

Sur l'Île de la Cité on a recensé quelques artistes : en 1583 le peintre « Jérôme de Senec », qu'on a identifié à Jeronymus van Vissenaken, demeure dans la maison abbatiale de Sainte-Geneviève, située dans la paroisse paroisse sainte-Geneviève-la-Petite sur l'Île de la Cité. Un autre peintre, Hans van Queborn, était paroissien de Saint-Germain-le-Vieil de 1585 à 1593 au moins. En 1858 il était installé au Marché-Neuf. Quant à Rodolfus Schoor, recensé sur l'Île de la Cité entre 1629 et 1631, les sources localisent son domicile en 1629 vers le pont Saint-Michel et en 1631 dans la rue Neuve-Saint-Louis. Jean Michel Picart, enfin, s'était marié dans la paroisse Saint-Barthélémy, où il s'installa définitivement à partir de 1649. Jusqu'en 1682, il était domicilié dans la région de la place Dauphine, où il logeait en 1670 son « garçon » Mathias Gooses.

Figure 39 : L'Île du Palais et l'Île Saint-Louis (ou Notre-Dame)

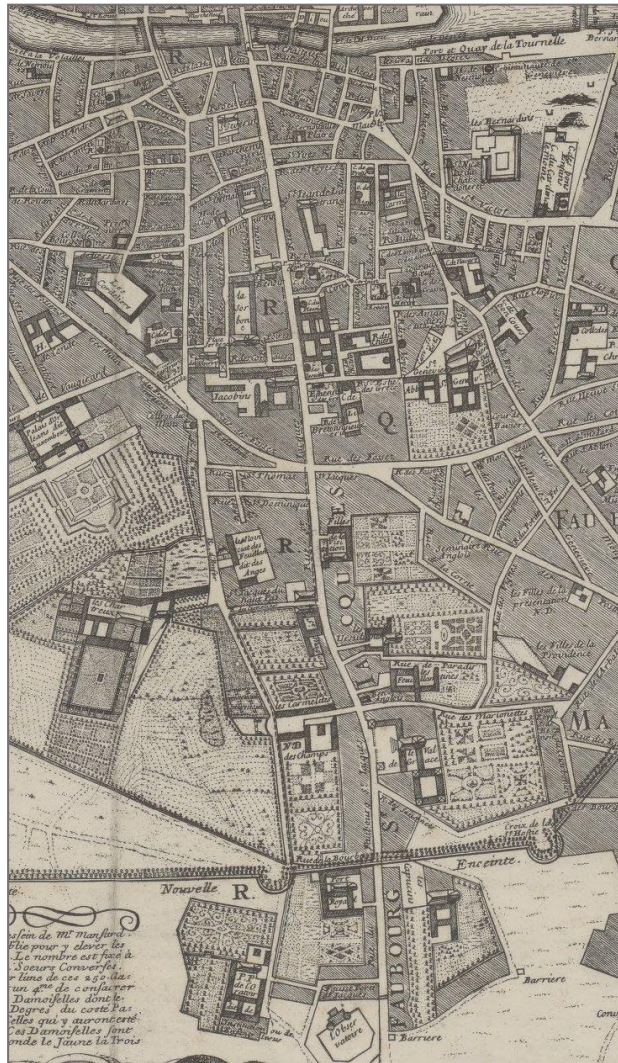


Détail du *fac-similé* de 1870 par Ch. Chardon du plan de Paris par Nicolas de Fer (voir figure 32).

Autour des Gobelins et de l'Université

La zone autour de l'Université comprend les paroisses de Saint-André-des-Arts, Saint-Benoît, Saint-Côme, Saint-Séverin et Saint-Etienne-du-Mont et le faubourg Saint-Michel (avec le palais du Luxembourg), ainsi que le faubourg et la paroisse de Saint-Jacques(-du-Haut-Pas). Dans cette zone était domiciliée une vingtaine d'artistes. Le quartier situé autour de la Manufacture de tapisseries au bord de la Bièvre (qui prendra le nom de Gobelins) est composé des faubourgs Saint-Marcel et Saint-Victor, des paroisses Saint-Médard, Saint-Martin et Saint-Hippolyte.

Figure 40 : L'Université et le faubourg Saint-Jacques

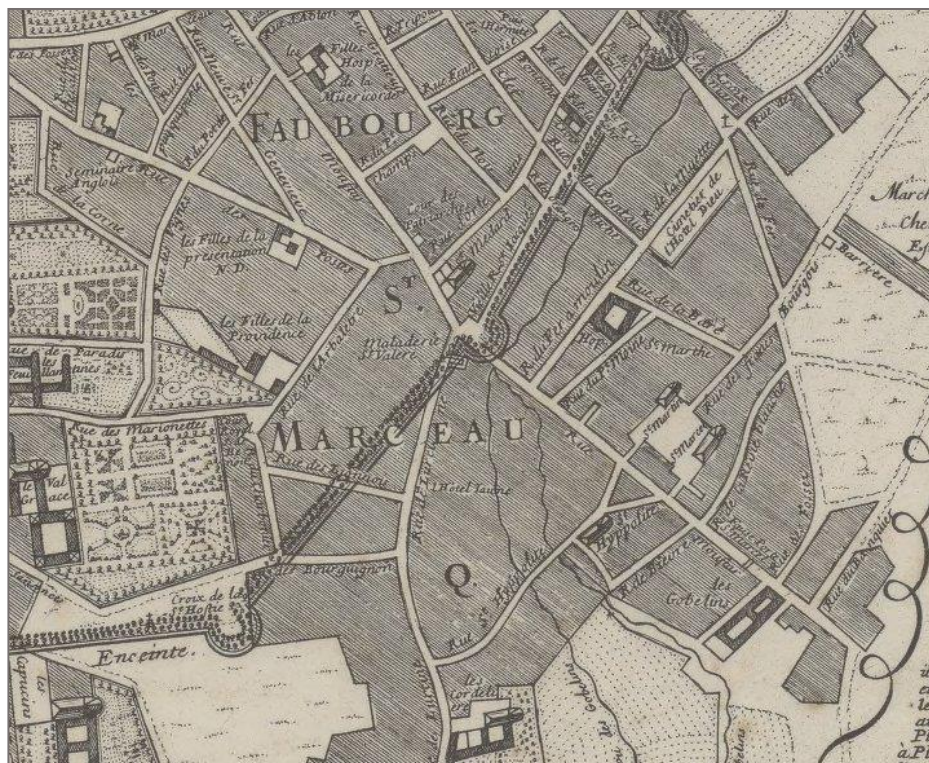


Détail du fac-similé de 1870 par Ch. Chardon du plan de Paris par Nicolas de Fer (voir figure 32).

La présence de la Sorbonne sur la rive gauche explique la forte concentration de libraires, d'éditeurs et donc de graveurs dans le quartier et plus particulièrement dans la rue Saint-Jacques. De ce fait, les artistes de notre corpus qui y sont localisés sont souvent liés au milieu des graveurs ou ont eux-mêmes des activités de gravure. Hendrick Watele, documenté comme graveur mais aussi comme peintre, semble surtout avoir été actif dans le milieu des graveurs. Marié à la nièce de l'épouse de Balthasar Montcornet, il était lié d'amitié avec les graveurs Pierre et Gérard Schoutens, Jean Montcornet et Jean van Merle et collabora avec Jan Edelinck qui grava une *Sainte Vierge fuyant en Égypte*, et un *Retour de la Sainte Vierge d'Égypte en Judée* d'après des peintures de Watele. En 1677,

Watele, qualifié de « peintre » par les registres paroissiaux, meurt dans la maison la *Belle-Croix* de la rue Saint-Jacques. Cette maison appartenait à la famille Montcornet. Elle avait été louée dès 1645 par Balthazar de Montcornet, qui y installa alors des presses de taille-douce. Quant à Nicolaes van Haeften, installé également dans la rue Saint-Jacques, il fut qualifié lors de son décès en 1714 de « peintre et graveur », mais on ne lui connaît que des activités de gravure.

Figure 41 : Le Faubourg Saint-Marcel



Détail du *fac-similé* de 1870 par Ch. Chardon du plan de Paris par Nicolas de Fer (voir figure 32).

La présence de la Manufacture royale de tapisseries dans le faubourg Saint-Marcel au bord de la Bièvre attira également un nombre important d'artistes qui vinrent rejoindre leurs compatriotes tapissiers et ouvriers spécialisés. Installés dans et autour de la Manufacture, ils avaient été attirés à Paris par volonté royale et bénéficiaient de nombreux privilèges (voir chapitre 12). Les individus du corpus qui y ont été recensés sont donc principalement des artistes spécialisés dans un genre particulier, souvent actifs sous Le Brun comme cartonniers. Il s'agit en premier lieu d'Adam-Frans van der Meulen, recruté par Le Brun pour devenir le peintre des batailles de Louis XIV. Installé dès 1662 aux Gobelins, Van der Meulen se faisait assister par Adriaen Frans Boudewyns et Dominicus Nollet, également domiciliés dans le quartier de la Manufacture. En arrivant à Paris, Boudewyns fut hébergé par son maître. En 1666 il est domicilié « chez Adam Frans van der Meulen, aux Gobelins ». Il semble ensuite avoir quitté le domicile de son maître pour s'installer de son côté. En 1670 il est documenté comme paroissien de Saint-Martin ; entre 1672 et 1674 il est domicilié dans la paroisse

des Gobelins, Saint-Hippolyte. Son logement était situé non loin d'un abreuvoir qui semble avoir fait office de point de repère, puisqu'en 1673 et 1674 les corps de son fils et de sa femme sont pris respectivement « proche de l'abreuvoir » et « proche l'abreuvoir de la rue [des] Gobelins. Pieter Boel, peintre animalier dont on connaît les activités aux Gobelins, était aussi domicilié aux Gobelins. En 1674 sa dépouille est prise « dans la cour des Gobelins ».

Mais, même avant la nomination de Le Brun à la tête de la Manufacture, on trouve déjà des artistes susceptibles d'avoir été actifs dans le quartier comme dessinateurs de cartons, comme Julian de La Coutre (déjà cité). Ses activités de peintre de cartons de tapisserie sont documentées par les sources et il vécut dans le quartier pendant tout son séjour à Paris (où il est attesté de 1602 à 1632). Logé pendant un certain temps dans la maison des *Trois Pigeons*, il ne semble jamais avoir quitté la rue Mouffetard, mise à part en 1632 lorsqu'il est documenté sur le Pont-aux-Tripes.

Quant à Frans van den Driessche, on sait qu'il avait été employé à la Manufacture, où ses activités sont attestées en 1631. En 1602, Van den Driessche avait logé chez un maître verrier à Saint-Merri. En 1625, on le retrouve installé dans la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs. Son emménagement dans la paroisse Saint-Hippolyte, où il est documenté de 1627 à 1646, est sans doute motivée par ses activités pour la Manufacture.

Parmi les habitants du quartier des Gobelins, on trouve aussi des parents des artistes des Gobelins. Le Bruxellois Pieter van der Meulen, frère d'Adam Frans van der Meulen, avait peut-être accompagné son frère en France à moins qu'il soit venu le rejoindre plus tard. Toujours est-il qu'il est recensé à Paris dès 1664 et dans la paroisse Saint-Hippolyte dès l'année suivante. Il habite rue de la Réale lorsqu'il fait baptiser sa fille Catherine.

Enfin, lorsqu'en 1642 le peintre Pieter Wouwerman épousa au temple de Charenton Willemyne Messemaker (déjà citée), une fille de tapissier néerlandais de la Manufacture, il est également domicilié dans la paroisse, dans la rue des Gobelins. Parmi ses témoins figurant sur leur contrat de mariage on trouve le graveur Jan Swelincx et le tapissier Pierre van den Driessche, sans doute un parent du peintre Frans van den Driessche, dont on connaît les activités à la Manufacture.

Autres lieux : les résidences royales

Le dernier groupe est composé de dix-neuf artistes domiciliés à l'extérieur de la zone urbaine parisienne. Tous ont été localisés à proximité d'une importante résidence royale, principalement celle du palais de Fontainebleau. Comme le remarqua Félix Pascal en 1836, Fontainebleau ne fut primitivement qu'une dépendance du village d'Avon⁴⁶⁷. Ce n'est qu'à partir de Louis XIII que Fontainebleau dispose de sa propre église. Avant la construction de l'église Saint-Louis (à partir de 1611), les habitants dépendaient de Saint-Pierre d'Avon.

Le palais de Fontainebleau constituait dans la seconde moitié du XVI^e siècle une alternative moins lointaine et plus économique à Rome. De jeunes peintres venaient à Fontainebleau étudier la collection d'antiques et de moulages de François I^{er} et les peintures des artistes italiens attirés à la Cour française. La présence en 1566 du petit groupe mentionné par Karel van Mander que nous avons cité plus haut (Hieronymus Francken, Aper Fransz. van der Hoeven, Hans de Mayer et Denijs van Utrecht) semble illustrer ce phénomène. Pour certains d'entre eux, leur présence dans la région parisienne est également attestée par les sources parisiennes.

Vers la fin du siècle, on trouve à Fontainebleau des individus dont les activités pour le roi ne font pas de doute puisqu'il s'agit des artistes de la Seconde École de Fontainebleau : Ambrosius Bosschaert, Jan de Hoey, Coenraet van Schilperoort et Josse de Voltigem.

Au service du roi, qui le logea dans le Pavillon des Armes au château de Fontainebleau, Ambrosius Bosschaert est recensé dans la paroisse d'Avon dès 1595. Bien qu'il soit toujours recensé dans la paroisse d'Avon en 1601, il est à Paris en juin 1602, sans doute pour un séjour temporaire puisqu'on le retrouve de nouveau dans sa paroisse d'Avon en septembre. À Paris, il était logé dans la maison portant pour enseigne *Le Paradis* dans la rue Saint-Honoré, sans doute une auberge.

Quant à Jan de Hoey, il semble avoir vécu parallèlement dans les deux lieux puisque les sources le localisent tantôt à Paris, tantôt à Fontainebleau, où il devait bénéficier d'un logement fourni par le roi. En 1584 il tient sur les fonts baptismaux de Saint-Gervais le fils de son compatriote, le marchand lapidaire Gérard Van Henissen qui l'héberge près de l'église Saint-Gervais à Paris. Après avoir été documenté comme paroissien d'Avon en 1595 lorsqu'il y tint sur les fonts baptismaux le fils d'Ambrosius Bosschaert. Il fait baptiser ses fils Nicolas à Saint-Germain-l'Auxerrois (en 1597) et Jean à Saint-Eustache, en 1599 alors qu'il est logé dans la rue Saint-Honoré, comme Ambrosius Bosschaert le sera en 1602. En 1603 son nom apparaît à plusieurs reprises dans les registres de baptêmes. Il est possible que Jan de Hoey ait hébergé le peintre Coenraet van Schilperoort, qui faisait partie de son atelier à Fontainebleau. Des lettres de Henri IV datées de 1603 montrent qu'il fut envoyé aux Pays-Bas par De Hoey à la demande du roi. Il est aussi probable que Nicolaes, frère de Jan, logeait également avec son frère, mais on manque de sources pour localiser son domicile en région parisienne. Sa présence à Dijon est mieux documentée. Comme Jan, Nicolaes était au service du roi. Sa signature en bas du contrat de mariage de son neveu Jacques montre sa présence dans la capitale en 1605, mais l'acte ne précise pas son domicile.

Leur collègue et ami Josse de Voltigem, au service du roi, qui lui avait conféré le titre de « peintre et concierge des Héronnières du parc du roi à Fontainebleau » au plus tard en 1612, est recensé dans la paroisse d'Avon à partir de 1593, lorsqu'il fait baptiser son fils Henri. Toutes les sources le concernant le localisent à Fontainebleau jusqu'en 1617. Il devait néanmoins venir dans la capitale de temps en temps. En juillet et août 1617, alors qu'il est toujours « demeurant à Fontainebleau », il se rend à plusieurs reprises à Paris pour régler le partage de la succession de son beau-père Charles Chauvin. La vente par ses héritiers dès 1624 de terres situées devant les Héronnières, sans doute un cadeau royal, indique que le peintre était propriétaire du terrain bellifontain qu'il occupait.

Lorsqu'on avance dans le XVII^e siècle la présence d'artistes néerlandais à Fontainebleau se fait plus rare au profit de Paris. Comme le cas de Jan de Hoey, celui de Ferdinandus van El illustre ce glissement vers la capitale. Documenté à Avon en 1601, le peintre se fixe ensuite dans le faubourg Saint-Germain-des-Prés où il restera jusqu'à sa mort dans les années 1630. Seuls deux artistes néerlandais ont été recensés à Fontainebleau après les peintres de la Seconde École de Fontainebleau. La présence de Peeter Franchoy en 1631 et de Wallerant Vaillant en 1659 montre que même après son apogée le site de Fontainebleau constituait encore un lieu d'attraction.

Nous avons aussi un exemple d'artiste habitant à Versailles et un autre à Saint-Germain-en-Laye. Les artistes du roi sont surtout concentrés autour des palais parisiens dans la première moitié du XVII^e siècle, mais le chantier de Versailles attira ensuite un nombre important d'artistes qui ne s'y fixaient pas forcément de manière définitive. On suppose que la présence du peintre Adriaen Daep

à Saint-Germain-en-Laye en 1611 était liée à des activités pour le service de la Cour. Pour les artistes recensés à Versailles sous Louis XIV dans la seconde moitié du XVII^e siècle ce lien est encore plus évident. On y trouve notamment des sculpteurs recrutés pour les importants travaux de décoration. Parmi les sculpteurs ayant travaillé pour le chantier de Versailles, on trouve notamment Philippe van Buyster, Daniel Dupré, Gerard van Opstal et Sébastien Slodtz. Faute de recherches systématiques dans les sources concernant la localité de Versailles, il est difficile de documenter le séjour de ces artistes dans le palais ou à proximité, mais leurs activités supposent souvent que l'artiste avait séjourné sur place, notamment dans le cas des pièces de grandes dimensions dont l'exécution nécessitait la présence du sculpteur. En revanche, le caractère mobile des œuvres de Daniël Dupré (spécialisé dans la dorure de meubles), mais aussi des sculptures et bas-reliefs de petite taille de Gerard van Opstal dispensait les auteurs d'une présence sur le site. Néanmoins, en 1666 Van Opstal reçoit 1 000 livres pour des ouvrages « qu'il a fait à la façade de la grotte de Versailles », ce qui suppose la présence du sculpteur sur le site⁴⁶⁸.

Par la nature de leurs œuvres, la présence de peintres en dehors de Paris est plus difficile à documenter puisque, dans la plupart des cas, ceux-ci ne nécessitent pas une présence sur site. On peut néanmoins citer quelques exemples. Constantyn Francken déclara lui-même avoir travaillé à Paris et Versailles pendant une quinzaine d'années. Lieven Cruyl est cité dans les comptes des Bâtiments du roi à propos de dessins qu'il fit « des avenues, châteaux, jardins et parcs de Versailles ». Quant à Pieter Boel, on sait qu'il vint régulièrement croquer les animaux de la Ménagerie au château de Versailles, dont il aurait également exécuté la décoration intérieure. Enfin, on peut citer le cas de Jan-Chrysostomus van den Gheins. Ce peintre du roi est documenté dans la paroisse Saint-Merri jusqu'en 1670 au moins, mais il déménagea peut-être à Versailles, puisque selon les registres de Saint-Hippolyte son fils était « de la paroisse de Versailles » lors de son mariage en 1688.

La proximité des palais royaux suppose des activités pour le compte de la Maison royale, ce qui les relie indirectement à la capitale où certains d'entre eux font des passages documentés par les sources parisiennes. N'ayant pas effectué de recherches systématiques dans les archives des autres départements de la région d'Île de France, nous ne disposons pas d'informations documentant l'éventuelle présence d'artistes des Pays-Bas dans d'autres lieux autour de la capitale. Néanmoins la présence d'artistes nordiques dans la région de la capitale est bien connue et documentée par de nombreuses sources.

§ 6. Une répartition équilibrée avec plusieurs pôles d'attraction

L'exploitation des données a permis de localiser 173 artistes pour lesquels nous disposons maintenant de données géographiques datées. La localisation des artistes montre que ceux-ci étaient surtout domiciliés dans les anciennes paroisses de la ville, qui étaient aussi les plus peuplées. En effet, c'est dans la Ville orientale, que nous avons recensé le plus grand nombre d'artistes. La répartition géographique des artistes néerlandais est en cela assez proche de celle de la population parisienne générale⁴⁶⁹. Toutefois, on a aussi décelé plusieurs lieux privilégiés servant de pôles d'attraction près desquels se fixaient les artistes. En raison de sa foire, le faubourg Saint-Germain-des-Prés logeait aussi un nombre important d'artistes. Quant à la Ville occidentale, la présence des résidents semble surtout liée aux chantiers royaux du Louvre et des Tuileries. Les artistes de la rive

gauche n'habitait pas à Saint-Germain-des-Prés étaient regroupés autour de deux centres d'attraction : la rue Saint-Jacques avec ses activités de gravure et d'édition et la Manufacture des Gobelins. Quant au quartier huppé et peu peuplé des Îles, elle ne comptait que peu d'artistes. Pour finir, les résidences royales à l'extérieur de la capitale, Fontainebleau en tête, ont aussi attiré les artistes nordiques, mais on manque encore de données systématiques pour procéder à un traitement similaire à celui des quartiers parisiens.

Ces observations sur les domiciles de l'ensemble de la population d'artistes néerlandais permettent donc de redéfinir les centres de gravité. Les données recueillies ont permis de fournir la première topographie de ce groupe. Cette topographie diffère de l'image actuelle qui s'était petit à petit imposée dans la littérature artistique, dû à un défaut de connaissances sur l'organisation du métier de peintre et de sculpteur (voir chapitre 11) et une surinterprétation de certains documents. Cette première cartographie de la population d'artistes néerlandais présents à Paris et dans sa région a permis de rejeter définitivement l'idée reçue de la prédominance de Saint-Germain-des-Prés.

IV Exercer son métier

11. Les Néerlandais confrontés au cadre professionnel parisien

Selon l'historiographie traditionnelle, le cadre professionnel du métier de peintre et de sculpteur sous l'Ancien Régime à Paris était rigide et avait un caractère protectionniste. Selon une idée généralement admise, il était très difficile d'y entrer, particulièrement lorsqu'on venait de l'extérieur. Face à cet environnement clos et hostile les artistes néerlandais n'auraient pas pu exercer en autonomie dans la capitale et ils n'auraient eu d'autre recours que de vendre leur production pendant les foires, plus particulièrement celle de Saint-Germain-des-Prés⁴⁷⁰. Or nous avons constaté que malgré les législations parisiennes, un nombre considérable de peintres et de sculpteurs néerlandais ont été actifs à Paris entre 1550 et 1700. Après quelques considérations sur le cadre du métier à travers les statuts les plus importants de la communauté de peintres et de sculpteurs et les conflits d'intérêt entre les maîtres et la Cour, donnant naissance à l'Académie en 1648, il sera question ici des différents statuts dans lesquels les Néerlandais exerçaient leur métier. Ces statuts seront traités en détail dans les chapitres suivants consacrés aux maîtres et marchands, aux apprentis et aux alloués, aux artistes de cour et aux académiciens.

§ 1. Organisation du métier de peintre-sculpteur à Paris sous l'Ancien Régime : un métier juré

Depuis le Moyen Âge, les métiers exercés à Paris étaient organisés en communautés. Étienne Boileau, prévôt de Paris, avait réuni en 1261 tous les règlements relatifs à la police, à l'industrie et au commerce de Paris. Son *Livre des métiers* est le plus ancien document de la législation des communautés d'artisans en France. Les chapitres LI et LII sont consacrés aux tailleurs d'images (les sculpteurs) et aux peintres. Ces chapitres concernent en premier lieu les sculpteurs, la peinture n'étant alors qu'un artisanat accessoire, destinée principalement à la polychromie des sculptures. Ces métiers sont alors ouverts à tous. Le *Livre* dit qu'« il peut être peintres et tailleurs imagiers à Paris qui veut ». Il n'y avait donc pas encore de parcours imposé d'apprentissage et de compagnonnage.

En 1391, les deux corps de métier (peintres et tailleurs d'images), décidant de former une corporation, sollicitèrent du prévôt l'approbation de leurs statuts et règlements. Les règlements du *Livre des métiers* de 1261 étaient ainsi confirmés dans les lettres de Jehan de Folleville, et confirmés par des lettres patentes en 1558 et 1583. Ils resteraient pratiquement inchangés jusqu'au XVII^e siècle. Par la suite ce furent les rois, et non plus les prévôts, qui se chargèrent de la législation relative aux métiers de peintre et de sculpteur. Charles VII confirma les statuts par lettres patentes en 1430 ; Henri II en 1548 et en 1555 ; Charles IX en 1563.

Le régime corporatif devint général et obligatoire en 1581, par une ordonnance rendue par Henri III et confirmée par Henri IV en 1594⁴⁷¹. La législation royale institue les jurandes, nommées par les corporations, chargées de contrôler le respect de la réglementation du travail⁴⁷². un corps de métier constitué par le serment mutuel que se prêtaient, chaque année dans la plupart des cas, les maîtres :

serment d'observer les règlements, mais aussi serment de solidarité et de morale professionnelle⁴⁷³. Les maîtrises dépendaient du prévôt de Paris, qui était le chef du Châtelet, le tribunal de la capitale.

1391

Les lettres du prévôt Jean de Folleville, constituées de dix-neuf articles, montrent qu'à la fin du XIV^e siècle, les activités des peintres et des sculpteurs étaient encore cantonnées aux décorations d'église. On y voit surtout des préoccupations relatives à la qualité des matériaux et de l'exécution. On y lit :

« Ceux qui se mêlent desdites églises, comme marguilliers et autres curés, prêtres et plusieurs autres bonnes et dévotes personnes, qui par dévotion font orner de peintures et d'images, èsquelles images et peintures ils ne se connaissent en rien, et aussi pour leur grand déshonneur et vilenie qui redonde et vient sur les prudhommes dudit métier ».

Mais, en respectant les critères de qualité, chacun est libre d'accéder à la maîtrise. Comme dans le *Livre des métiers*, on lit qu'« il peut être peintre et tailleur d'images à Paris qui veut », mais ce passage est suivi de la précision suivante : « pour tant qu'il œuvre aux us et aux coutumes du métier et qu'il le sache faire ». Par ailleurs, l'article I des lettres de 1391 précisent que tout aspirant maître doit présenter un chef-d'œuvre :

« Que nul ne soit reçu audit métier pour être maître, ne qu'il ne puisse ou doive à Paris œuvrer et en la prévôté et Vicomté, ne qu'il tienne apprentis jusqu'à ce qu'il ait fait un chef-d'œuvre et qu'il soit témoigné suffisant par les jurés et gardes dudit métier ».

Les lettres mentionnent aussi une restriction par rapport à la vente d'œuvres d'art, notamment dans l'article XVI :

« Que nul marchand ne puisse vendre à Paris aucune besogne faite hors du pays, en Allemagne, ou ailleurs [...], pour ce qu'ils en apportent moult souvent de fausses et de mauvaises, qu'ils n'oseraient vendre en leur pays, car les images sont de mort bois et sont dorées de mauvais or, parce que rien ne vaut et qu'il devient tantôt noir »⁴⁷⁴.

Au travers des premiers statuts, on ressent la préoccupation de la jurande à garantir la qualité de l'ouvrage et des matériaux. Mais on y trouve aussi déjà l'inquiétude parisienne face à la production artistique étrangère, bien que déguisée en souci de qualité⁴⁷⁵. À partir de la fin du XIV^e siècle, les métiers de peintre et de sculpteur ne sont donc plus totalement libres.

1581

À la demande de la maîtrise, les statuts de 1391 furent confirmés et renouvelés par Henri III et Henri IV, en 1581 et 1594. La confirmation de 1581 est révélatrice d'un changement dans les préoccupations des maîtres par rapport à leurs prédécesseurs de 1391. Alors que les statuts de 1391 insistaient sur le fait que les peintres et les sculpteurs devaient être reçus maîtres, les lettres de 1581 montrent une grande inquiétude vis-à-vis de maîtres venant de l'étranger. Après une introduction

expliquant que l'observance des statuts est négligée on en constate les répercussions : de mauvais artistes sont apparus, qui ont réussi à corrompre les jurés pour être reçus dans la communauté :

« Plusieurs ayant appris plutôt à brouiller tout, qu'à peindre, et grimacer qu'à sculpter quelques belles figures [se sont] efforcés, comme journellement s'efforcent par corruption des jurés et gardes dudit art et autres qui en ont la charge par moyens illicites, comme l'expérience le fait à présupposer par l'incapacité desdits inexperts, de se faire recevoir maître audit art en notre dite ville, pour avoir le privilège d'entreprendre de Nous [le roi], desdits princes et églises besognes, ayant leurs boutiques ouvertes ».

S'agissant d'étrangers, il est impossible de connaître leur moralité :

« Aucuns desdits maîtres peintres tailleurs d'images les ayant jamais vus ni connus pour être de leur dit art, étant la plupart étrangers, et tel qu'il est impossible de savoir leurs vie et mœurs, chose de tout temps recommandable par nos ordonnances »

Sous ces prétextes, l'accès à la maîtrise sera désormais réservé à ceux ayant effectué cinq ans d'apprentissage et quatre ans de compagnonnage à Paris. Il sera interdit :

« À tous jurés et gardes dudit art de recevoir, ni vous présenter aucuns à recevoir à l'avenir pour être maîtres dudit art, qu'ils n'aient été apprentis d'aucuns maîtres de notre dite ville par le temps et l'espace de cinq ans entiers et qu'ils n'aient servi de compagnons en la maison d'aucuns maîtres par le temps et l'espace de quatre autres ans »

On ajoute une autre justification : les abus des *chambrelans* (voir chapitre 13), qui pratiquent des prix exorbitants :

« Et ce pour éviter tant aux abus qu'ils commettent, étant en chambre en toutes libertés [...] sinon aux excessifs gages et salaires [...] ».

En les contraignant à faire leur apprentissage et leur compagnonnage à Paris, on les oblige à étudier et à se former dans la moralité des ateliers parisiens :

« Et pour les contraindre d'étudier, afin d'autant plus illustrer la chose publique, que aussi lesdits maîtres qu'ils auront servi puissent mieux assurer et répondre tous de leur expérience que de leurs vie et mœurs ».

Après ces précisions relatives à la formation des aspirants maîtres, on finit par une interdiction concernant la vente des ouvrages :

« Faisant très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque état, exercice et conditions qu'ils soient, de ne faire fait de maîtres, entreprendre, ouvrir boutique, étaler, colporter ni vendre de quelque façon et manière que ce soit aucunes peintures, sculptures ni choses appartenant à leur dit art, s'il n'est maître reçu par vous [le Prévôt de Paris] et rapporté suffisant par les maîtres jurés et gardes d'icellui »⁴⁷⁶.

La confirmation de 1581 révèle donc un nouveau phénomène : la concurrence de maîtres étrangers ayant réussi à se faire accepter dans la maîtrise, sans forcément avoir effectué leur apprentissage

ou leur compagnonnage à Paris. Bien qu'il n'y ait pas de précision quant aux origines de ces étrangers, on peut supposer qu'il s'agit majoritairement d'artistes originaires des Pays-Bas. Nos recherches ont en effet démontré que les Néerlandais étaient de loin les plus nombreux parmi les artistes étrangers.

1619

Une trentaine d'années plus tard, la situation a évolué de telle manière que les maîtres ressentent le besoin de modifier leurs statuts de façon importante. Les trente-quatre nouveaux articles des statuts illustrent principalement deux nouvelles préoccupations : la concurrence des artistes privilégiés et les pratiques de personnes étrangères à la maîtrise qui vendent des ouvrages de peintures et de sculpture (principalement des marchands étrangers et des personnes d'autres corps de métier).

Les articles VI à VIII et XVII à XIX concernent les différentes catégories d'artistes privilégiés protégés par la Cour et font état des actions qu'on pourra désormais entreprendre pour restreindre leurs activités, dont le droit de « visitation ». Les articles I à V et XI à XIII précisent que la vente d'ouvrages venant de l'étranger est interdite en dehors des foires, qu'elle est strictement interdite aux gens d'autres métiers et aux officiers, les activités de vente étant réservées aux seuls maîtres parisiens. Parmi les autres mesures restrictives on peut citer les articles IX et X relatifs à l'abolition de la réception des apprentis de Saint-Germain-des-Prés et l'interdiction faite aux compagnons (chambrelans) de travailler pour les bourgeois « avant d'avoir fini leurs années », les articles XIV à XVI qui visent notamment à protéger les activités des sculpteurs de la concurrence des menuisiers et des fondeurs, ainsi que les articles XXIV limitant le nombre d'apprentis à un et XXV, interdisant aux maîtres de prendre un compagnon sans l'accord de son ancien maître. Le dernier article (XXXIV) précise que seuls les fils et les gendres de maître seront dispensés de l'apprentissage.

Le métier avait donc beaucoup changé depuis l'état de liberté relative du XIII^e siècle. Dans l'intérêt des artistes et de leur clientèle, les exigences de qualité de la marchandise ainsi que les critères d'admission des maîtres avaient été déterminés et le fonctionnement de la corporation précisé.

Les faubourgs

Bien que la plus importante, la maîtrise parisienne n'était pas la seule communauté de peintres. Jusqu'en décembre 1678, date de leur réunion avec celles de Paris, les communautés des faubourgs ne tombaient pas sous la juridiction parisienne.

À l'instar du faubourg Saint-Germain-des-Prés, les autres faubourgs parisiens (Saint-Honoré, Saint-Denis, Montmartre, Saint-Martin, Saint-Antoine sur la rive droite ; Saint-Jacques, Saint-Marcel et Saint-Victor sur la Rive Gauche) ne dépendaient pas non plus des métiers jurés de la ville de Paris⁴⁷⁷. En principe, les artisans des faubourgs jouissaient de la liberté du travail, comme l'illustre un édit de Henri II de novembre 1548 (enregistré le 17 janvier 1549 au Parlement) visant à réduire l'expansion de la ville en interdisant les nouvelles constructions dans les faubourgs, qui constituaient d'importants pôles d'attraction pour les gens de métier

« Après avoir su le grand nombre des maisons qui se sont bâties depuis vingt ans
[en] ça ès faubourgs de ladite ville, et se bâtirent encore de nouveau chacun jour, et

avoir considéré que cela est cause en premier lieu d'y attirer des autres villes et villages de notre royaume une infinité de gens, lesquels trouvant èsdits faubourgs aise et commodité de s'y loger, laissent et abandonnent lesdites villes et villages [...] et pour jouir des franchises et exemptions dont jouissent les habitants des faubourgs de notre dite ville, s'y retirent et logent [...]. Et (qui est un autre grand préjudice et dommage à notre dite ville) si ceux qui se retirent èsdits faubourgs sont artisans, ils sont reçus à y tenir ouvroirs [ateliers], sans faire preuve et apprentissage, n'être aucunement sujets à visitations, de sorte que la plupart des maîtres des métiers de notre ville ne peuvent pour cette occasion retenir leurs gens et serviteurs ; car aussitôt qu'ils ont appris quelque chose de leurs dits arts et métiers, ils laissent et abandonnent leurs dits maîtres pour aller lever leurs ouvroirs et boutiques èsdits faubourgs, qui cause (oultre que leurs ouvrages et denrées ne sont bonnes et loyales) grande cherté entre celles qui se font en notre dite ville, par faute que lesdits maîtres ne peuvent finer [parvenir à trouver] d'ouvriers ; et si peu qu'ils en recouvrent, survendent si cher leur peine et travail, que toutes les marchandises et manufacture y sont pour le jourd'huy ainsi que chacun peut voir, grandement enchéries »⁴⁷⁸.

Si l'exercice des métiers était donc libre dans les faubourgs, les métiers s'y organisent petit à petit pour se constituer à leur tour en maîtrises : un édit daté d'octobre 1642 (enregistré le 23 août 1646) établissait des maîtrises et jurandes des arts et métiers dans le faubourg Saint-Antoine, mais la liberté y fut rétablie en février 1657⁴⁷⁹. Des lettres patentes de Louis XIV datées de janvier 1644 érigeaient en maîtrises et jurandes les métiers s'exerçant dans les faubourgs Saint-Honoré et Montmartre. On y retrouve les éléments déjà notés pour 1548. Le texte cite les lois antérieures visant à « empêcher les abus, fraudes et malfaçons » par « les artisans des arts et métiers de notre bonne ville et aucuns faubourgs de Paris » faisant référence aux statuts de Paris et aux autres faubourgs (Saint-Antoine au moins). Ces législations auraient dû être observées dans les faubourgs Saint-Honoré et Montmartre (et autres lieux y attenants et circonvoisins), mais le fait que « plusieurs particuliers, artisans et autres, travaillant èsdits arts et métiers et qui se sont établis auxdits faubourgs [commettaient] les mêmes abus » nécessitaient un texte spécifique pour constituer en maîtrises et jurandes les métiers des faubourgs Saint-Honoré et Montmartre⁴⁸⁰.

On sait donc que les métiers de plusieurs faubourgs, au moins ceux de Saint-Antoine, Montmartre et Saint-Honoré, furent érigés en maîtrises, mais une documentation relative au métier spécifique de peintre-sculpteur fait défaut pour les faubourgs et on ne connaît pas de statuts pour ce métier dans les faubourgs à l'exception de celui de Saint-Germain-des-Prés. Des sources secondaires révèlent néanmoins la présence d'un certain nombre d'artistes néerlandais dans les faubourgs parisiens (autres que celui de Saint-Germain). Certaines d'entre elles pourraient même attester l'existence de maîtrises de peintre et de sculpteurs dans ces faubourgs.

Les Statuts de Saint-Germain-des-Prés (1661)

La seule maîtrise pouvant rivaliser avec celle de Paris était celle du faubourg de Saint-Germain-des-Prés, soumise à l'autorité de l'abbé de Saint-Germain. Bien que les plus anciens textes réglementaires connus datent du XVII^e siècle, on savait que le métier de peintre et de sculpteur était

organisé dans ce faubourg depuis le XVI^e siècle. Récemment, Leproux a même démontré l'existence d'une communauté de métier dès 1501⁴⁸¹.

Nous revenons aux textes du XVII^e siècle. Par décision du 30 décembre 1617, le Parlement reconnut que le prévôt de Paris ne pouvait pas y « entreprendre ». Bien que leurs statuts ne datent que du 30 août 1661, les règlements de la maîtrise de Saint-Germain (qui est documentée dès 1556) montrent d'importantes similitudes avec les statuts parisiens de 1619, comme le montre par exemple l'article XXIV, relatif aux « chefs-d'œuvre d'étoffe », dont les termes sont sensiblement identiques à ceux de l'article XXVIII parisien.

Mais on trouve bien d'autres analogies entre les statuts. Selon l'article XXI :

« Nul ne pourra être reçu maître dudit art de peinture et sculpture s'il n'est fils de maître ou apprenti » (cf. l'article XXXIV des statuts parisiens de 1619 pour les fils de maître).

Et selon l'article XXV le mariage avec fille de maître dispense l'aspirant maître d'apprentissage (*ibidem*).

On trouve aussi des similitudes avec la confirmation de 1581, entre autres dans les interdictions faites aux compagnons et chambrelans. L'article XXVI proscriit aux compagnons la vente d'ouvrages et interdit aux membres de la maîtrise de travailler dans un atelier en absence du maître.

Quant aux étrangers : l'article XXII précise que :

« Les étrangers ne pourront être reçus à la maîtrise qu'ils n'aient servi trois ans les maîtres et s'ils sont peintres, ils feront un tableau pour leur chef-d'œuvre et s'ils sont sculpteurs ils feront un ouvrage de sculpture ».

Cela se rapproche des termes de la confirmation parisienne de 1581, mais ici, cela ne concerne que le compagnonnage alors que selon les statuts parisiens les étrangers étaient aussi tenus de faire leur apprentissage à Paris.

Par ailleurs, selon l'article VI, les douze anciens doivent être « Français de nation et catholiques ».

S'il y a une grande similitude entre les statuts de Paris et ceux de Saint-Germain, il y a néanmoins une différence notable en relation avec la foire du faubourg : les maîtres de Saint-Germain avaient le droit de visite sur tous les tableaux dans la foire.

Les articles XXX et XXXI précisent que les jurés ont droit de visite sur tout ce qui se vend à la foire et que :

« Tous les étrangers qui auront des loges dans ladite foire durant qu'elle tiendra paieront la somme de trois livres auxdits gardes pour le droit de visite, suivant les anciennes coutumes, et si lesdits gardes jurés dudit art trouvent des tableaux lascifs et déshonnêtes, ils les saisiront et enlèveront ».

De plus, ce droit était accompagné d'une taxe de trois livres sur les étrangers qui y avaient des loges.

§ 2. Conflits d'intérêts entre la Cour et la jurande

Pendant l'époque moderne à Paris comme ailleurs, on assiste à une transformation du statut des peintres et des sculpteurs qui se libèrent de leur état d'artisan pour aller vers celui d'artiste. On passe

d'un système où ce ne sont plus les années de formation et l'observance des statuts corporatifs qui font la légitimité, mais le talent. Le roi et les autres Grands de la Cour sont les principaux vecteurs de cette évolution. L'art étant aussi un puissant outil politique, la Cour revendique le droit de choisir elle-même ses artistes et cherche à se les attacher par des privilèges, sans se soucier de leurs origines géographiques et des préoccupations économiques de la communauté de peintres parisienne.

Les articles VI à VIII et XVII à XIX des statuts de 1619 montrent que dès le premier quart du XVII^e siècle, les maîtres parisiens tentaient de lutter contre la concurrence des artistes privilégiés, bénéficiant d'une protection de la Cour. L'arrivée d'artistes étrangers à la maîtrise n'ayant pas effectué leur formation dans le cadre traditionnel du système corporatif parisien est une illustration de l'évolution du métier de peintre et de sculpteur et de la considération des arts visuels pendant l'époque moderne.

La monarchie, quant à elle, s'était déjà exprimée sur l'entrave que constituait la maîtrise sur le choix de ses artistes. Le 28 mars 1608, une sentence du Châtelet refusant aux enlumineurs l'érection en métier juré à cause de leur communauté avec les peintres est très explicite à ce sujet :

« L'érection de maîtrise étant extrêmement préjudiciable à l'intention de Sa Majesté, qui a été d'embellir cette ville par le moyen des manufactures et l'enrichir de toutes sortes d'ouvrages et ouvriers, ce que l'érection en maîtrise et jurande empêche totalement ; et que les excellents ouvriers ne puissent être reçus aux villes jurées, quelque volonté que les rois y apportent, ils se ruinent en procès qui leur sont faits par les jurés, ce qui ne devrait être es les ouvrages où l'excellence de l'ouvrier est plus recommandée que la matière, comme de la peinture, de laquelle personne ne peut travailler à Paris s'il n'y est maître, ce qui fait que les ouvriers les plus parfaits ne sauraient exercer leur art et enseigner, ni vendre les ouvrages en ville, ainsi tenus d'attendre les foires pour les exposer en vente à la vue du monde »⁴⁸².

En effet, après la mort de Henri IV, la maîtrise avait intenté plusieurs procès aux artistes titulaires des divers brevets royaux. Dans les nouveaux statuts de 1619, ceux-ci étaient clairement pris pour cible. Interdiction leur était faite de travailler en chambre ou autrement. Exception était faite toutefois à ceux qui pouvaient justifier par certificat que le brevet était réel et non pas honoraire, c'est à dire qu'il touchait réellement les gages de l'office et qu'ils étaient inscrits sur les listes des officiers de la maison royale. Néanmoins, même avec un brevet reconnu comme « réel », les peintres *brevetaires* n'étaient pas pour autant débarrassés du contrôle de la jurande ; ils pouvaient, comme les maîtres de la corporation eux-mêmes, être visités par les gardes. De plus, il leur était défendu de résider à Paris et d'ouvrir boutique, dans la mesure où leur charge les obligeait à suivre le roi ou les princes dont ils dépendaient⁴⁸³.

L'opposition entre les intérêts de la monarchie et le protectionnisme de la maîtrise mena en 1648 à la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont les membres étaient placés sous la protection du roi, tout comme les artistes privilégiés de la première moitié du siècle.

§ 3. La fondation de l'Académie

La tension entre maîtrise et artistes privilégiés ne cessait d'augmenter, lorsqu'en 1646 les maîtres cherchèrent à réduire encore l'étendue des privilèges. L'affaire Lévêque-Bellot montre que l'attaque visait directement le roi et la reine qui entendaient pouvoir s'attacher les artistes de leur choix en les soustrayant à la maîtrise.

L'attaque de la maîtrise : l'Affaire Lévêque-Bellot

En 1645 les maîtres parisiens avaient fait faire des saisies chez deux peintres brevetaires, Lévêque et Bellot. Suite à cela, les deux peintres s'étaient justifiés de leurs privilèges. Cette affaire avait été portée devant le Châtelet de Paris qui avait estimé les brevets en règle et désavoué la saisie le 30 décembre 1645⁴⁸⁴. En février 1646, la maîtrise fit appel de cette décision à la Chambre des Requêteurs du Parlement. Les jurés exigeaient que dorénavant seuls le roi et la reine fussent habilités à attribuer des brevets, et demandèrent à ce que le nombre d'artistes brevetaires soit limité à quatre ou six seulement. De plus, la maîtrise voulait qu'on interdît aux artistes privilégiés de tenir boutique, de travailler pour les particuliers et les églises, sous peine de confiscation de leurs œuvres, d'une amende de 500 livres, voire de punitions exemplaires. En revanche, on leur laissait la possibilité de « travailler en chambre pour les maîtres » comme de simples compagnons. La jurande obtint gain de cause. En août 1647, le Parlement, désireux de limiter le pouvoir royal, assignait tous ceux qui prenaient le titre de peintre ou de sculpteur du roi ou de la reine et les sommaient « de venir en cour déduire leurs raisons et moyens pour être ordonné ce qu'il appartiendrait »⁴⁸⁵.

La fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture

Indignés, les peintres et sculpteurs privilégiés se tournèrent vers le roi et la reine. Voulant exercer leurs arts en toute liberté et de façon plus noble, ils exprimèrent le désir de s'unir dans un corps à part sous forme d'académie. Au début de 1648 le Conseil répondit favorablement à leur demande. L'arrêt du 20 janvier « portant défense aux maîtres jurés peintres et sculpteurs de donner aucun trouble ou empêchement aux peintres et sculpteurs de l'Académie », reprenant les motivations des brevetaires, témoigne de leur dédain pour la jurande, dont ils jugeaient les pratiques mercantiles indignes et vulgaires, et illustre leurs prétentions intellectuelles. On reprochait aux maîtres de « réduire en maîtrise des arts qui doivent être exercés noblement » en donnant « des troubles et empêchements à ceux qui avec plus d'honneur et de capacité professent ces arts libéraux, jusqu'à vouloir limiter le nombre des peintres et sculpteurs de Sa majesté et de la reine régente, et les obliger avec les autres excellents hommes de ladite profession, tant français qu'étrangers qui sont ou qui seront à l'avenir habitués et reçus par l'Académie de se faire passer maîtres ». Les académiciens demandaient à ce qu'on interdise aux maîtres « de donner aucun trouble ni empêchement aux peintres et sculpteurs de l'Académie en l'exercice desdits arts, soit par visite, confiscation de leurs ouvrages ou les voulant obliger à se faire passer maîtres, ni autrement » à peine de 2 000 livres d'amende. Quant aux termes pour entrer dans la nouvelle académie, le texte précise que « sans aucuns frais de réception, ceux qui seront jugés par l'Académie dignes et capables les pourront exercer par tout le royaume et entreprendre toutes sortes d'ouvrages de peinture et de sculpture »⁴⁸⁶.

Réconciliation et rupture

La victoire semblait donc être du côté des artistes de la nouvelle Académie. Mais dans le contexte difficile de la Fronde le roi et la reine se désintéressèrent rapidement de la question de l'Académie, qui avait d'importants problèmes financiers et qui était toujours confrontée à l'hostilité de la maîtrise, qui continua à résister. Celle-ci s'opposa à l'enregistrement des lettres patentes et procéda à des assignations et des saisies dès février 1648 (avec une mainlevée accordée aux académiciens en mars). Les statuts de l'Académie ne furent finalement confirmés qu'en 1652⁴⁸⁷.

La situation n'étant satisfaisante pour aucune des deux parties, il y eut rapidement des négociations et des tentatives de réconciliation. Après la rédaction de textes par les deux corps, on trouva un terrain d'entente et après arbitrage le 4 août 1651, la jonction entre la maîtrise et l'Académie, formulée dans un contrat signé devant notaire, était effective⁴⁸⁸. L'acte fut signé par huit maîtres et trois académiciens, et ratifié le lendemain par quarante-quatre autres maîtres et seize académiciens. Selon le premier article, maîtres et académiciens gardaient leurs privilèges respectifs. Mais les écarts entre les partis se révélèrent être trop importants, donnant lieu à une rupture définitive (bien que non officialisée) entre maîtres et académiciens dès 1655.

Après des débuts difficiles, marqués par les soucis financiers et le désintérêt de la Couronne, l'Académie connut sa période de gloire et son essor sous la protection de Colbert qui prit en main l'institution dès l'été 1661⁴⁸⁹.

§ 4. Les statuts des artistes néerlandais

Grâce notamment aux sources parisiennes nous avons pu établir le statut professionnel de 212 de nos artistes, c'est-à-dire de près des deux-tiers de notre corpus. Pour les autres la documentation fait encore défaut, ce qui empêche pour l'instant de connaître le cadre professionnel dans lequel ils exerçaient leur art.

À leur arrivée, les artistes néerlandais souhaitant s'installer de façon pérenne à Paris se trouvaient donc face à deux possibilités : respecter le cadre professionnel de la maîtrise ou bien se mettre au service de la Cour et bénéficier de sa protection. Ces deux options se manifestaient sous la forme de plusieurs statuts, dans lesquels nos artistes exerçaient leur métier et qui feront l'objet des chapitres suivants : dans le cadre de la maîtrise, ils pouvaient exercer en tant que maître émancipé (chapitre 12) ou bien en tant qu'apprenti et/ou alloué (chapitre 13). La protection de cour, quant à elle, pouvait prendre plusieurs formes, qui feront l'objet du chapitre 15. Par le statut de leur institution, placée sous la protection du souverain, les membres de l'Académie, traités dans le chapitre 16, sont également considérés comme des artistes de cour. En dehors des deux principales catégories de statuts, il n'existait que peu de latitude par rapport au statut juridique et professionnel des artistes. Les artistes exerçant en dehors de la maîtrise sans bénéficier de la protection royale comme artiste de cour étaient rares. Outre les fraudeurs et les « touristes », il existait quelques statuts particuliers qui mettaient les artistes à l'abri des juridictions parisiennes. Dans le chapitre 14, il sera question de la foire de Saint-Germain-des-Prés, qui avait un caractère particulier et constituait un environnement à part. Hormis des artistes de passage, on y trouva notamment des marchands-peintres. Enfin, on connaît des exemples d'artistes diplomates (voir chapitre 5). À côté de Rubens et Gerbier d'Ouvilly, on peut citer Jacob van der Does, qui fit partie de la suite d'un

émissaire des Provinces-Unies. D'autres artistes étaient au service d'un souverain étranger pendant leur séjour à Paris : Jan Frans van Douven avait été envoyé par le prince palatin et Joachim Duviert était « officier du roi, peintre de Monseigneur de Luxembourg ».

Lorsqu'on regarde le statut des artistes (en prenant en compte le statut le plus élevé connu), on obtient les résultats suivants : 81 (24 %) ont exercé comme artiste de cour et/ou comme académicien ; 61 (18 %) autres ont réussi à se faire recevoir maîtres alors que 50 (15 %) sont documentés comme apprentis et/ou alloués. Les vingt (6 %) artistes restants ont exercé dans un autre cadre : parmi ceux-là certains ne sont documentés que comme fraudeurs (inquiétés par la maîtrise de Saint-Germain-des-Prés) alors que d'autres étaient à Paris dans la qualité de diplomate ou bien actifs dans un autre métier.

On peut supposer que les artistes dont nous avons réussi à déterminer le statut étaient installés de façon pérenne à Paris, puisqu'ils étaient contraints d'adopter un statut officiel. Si on laisse de côté les artistes au statut inconnu ainsi que les artistes fraudeurs recensés comme contrevenants dans le cadre spécifique de la foire, on obtient les chiffres suivants : sur un total de 192 individus, les 81 artistes de cour et académiciens représentent 42 %, les 61 maîtres constituent 32 % de cette population et les 50 apprentis et/ou alloués : 26 %. Près des trois-quarts des artistes dont le statut est connu exerçaient donc de façon autonome, pour seulement un quart d'apprentis et d'alloués qui exerçaient sous l'autorité d'un maître.

De ces résultats, on peut donc déjà conclure que la supposition de Szanto selon laquelle il était très difficile, voire impossible, pour les artistes néerlandais d'être reçus dans la maîtrise doit être fortement nuancée.

12. Maîtres

Le métier de peintre et de sculpteur étant un métier juré soumis aux statuts que nous avons évoqués, il était donc théoriquement interdit d'exercer à Paris et de vendre des œuvres en dehors de la structure de la maîtrise. Ou, pour citer les statuts de 1582 : il était expressément défendu « à toutes personnes de quelque état, sexe, qualité et condition qu'ils soient de ne faire fait de maître, entreprendre, ouvrir boutique, établir ni colporter ni vendre, en quelque façon et de quelque manière que ce soit, aucunes peintures, sculptures ni choses appartenant à leur dit art »⁴⁹⁰. Pour exercer dans la légalité des métiers parisiens, les artistes néerlandais étaient donc soumis à la même réglementation et devaient, du moins en théorie, trouver le moyen d'intégrer la maîtrise.

Pour savoir dans quelle mesure nos peintres et sculpteurs se soumièrent à cette législation, nous avons eu recours à deux catégories de sources. La première catégorie est constituée des sources émanant des communautés de peintres et de sculpteurs elles-mêmes, qui sont très fragmentaires. À quelques exceptions près, elle ne concerne que la maîtrise de Paris et Saint-Germain. Nous avons ensuite procédé à une analyse des titulatures pour combler les lacunes documentaires, en relevant pour chaque artiste ses différents titres dans les minutes notariales et les registres paroissiaux, qui constituent la seconde catégorie de sources.

Nous avons recensé en tout 82 maîtres⁴⁹¹. Une vingtaine de ces artistes avaient aussi atteint le statut d'artiste du roi et/ou d'académicien. Pour 61 artistes, le statut de maître est le statut le plus élevé atteint pendant le séjour à Paris. Les sources ayant permis de comptabiliser les maîtres sont ici traitées en détail. Il sera ensuite question de la façon dont le statut de maître pouvait être acquis.

§ 1. Analyse des sources

Comme nous venons de le souligner, les sources dont nous disposons aujourd'hui pour connaître les membres de la communauté des peintres et sculpteurs parisiens sont rares. Les archives de la communauté des peintres et sculpteurs parisiens ayant été détruites dans l'incendie de l'Hôtel de Ville du 24 mai 1871, il faut avoir recours aux registres des maîtrises et jurandes de la ville de Paris, également très lacunaires, et aux listes de membres (très incomplètes) publiées par la communauté elle-même aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Les registres du Châtelet

Les registres des maîtrises et jurandes de la ville de Paris proviennent des fonds du Châtelet (An, Y 9 306 à 9 334). Il s'agit des enregistrements à la Chambre du procureur du roi des artisans reçus maîtres dans leur corporation ainsi que des enregistrements des maîtres élus gardes ou jurés. À quelques exceptions près, les maîtres étaient enregistrés en octobre, lors de l'élection des jurés⁴⁹². Bien que les registres couvrant la période de 1585 à 1790 aient été conservés, leur état est fortement lacunaire, puisque les années 1596 à 1600, 1612, 1617 à 1655, 1660 à 1673, 1677, 1683 à 1688 et 1693 à 1735 (soit plus de 105 ans) sont manquantes. Les registres conservés ont fait l'objet d'un dépouillement par Georges Wildenstein qui explora également les sentences du Châtelet contre les maîtres ayant manqué au règlement de la communauté (par exemple en omettant de fournir un

chef-d'œuvre ou bien de payer les frais de réception). Ces registres sont moins intéressants pour nous, puisqu'ils concernent la période 1681 à 1790⁴⁹³.

Il faut noter que les dates fournies par les registres ne sont pas celles de la réception, mais celles de l'enregistrement, qui peut avoir eu lieu plusieurs mois auparavant⁴⁹⁴.

Par ailleurs, la qualité (peintre ou sculpteur) n'y est pas toujours indiquée, et on trouve de fréquentes mentions de « maître peintre-sculpteur » ou « maître sculpteur-peintre »⁴⁹⁵.

Enfin, la lecture de ces registres est malaisée : on y trouve des doublons et l'orthographe est parfois approximative, ce qui rend l'identification des noms difficile. Wildenstein note d'ailleurs dans la présentation de sa liste que l'orthographe des noms « si fantaisiste [...] a été autant que possible rectifiée sans que nous puissions en assurer la correction »⁴⁹⁶.

Malgré ces difficultés et bien que la liste publiée par Wildenstein concerne principalement le XVIII^e siècle, nous y avons néanmoins recensé onze références à des artistes néerlandais qui attestent que Gillis van Cleef, Gomart van den Driessche, Philippe Dupré, Hieronymus Francken, Andries van Heck, Jan de Hoey, Dirck van der Laen, Hans van Queborn, Pieter Rijsbrack, Justus van de Velde et Pieter Wouwerman avaient été reçus maîtres dans la communauté des peintres parisiens avant 1690. Grâce à Guiffrey on peut y ajouter un douzième nom : celui de Hans de Mayer, dont il publia l'insinuation de la réception (le 12 décembre 1581) dans son ouvrage consacré aux artistes parisiens d'après le dépouillement des registres du Châtelet et qui concerne principalement les donations mutuelles et les contrats de mariage⁴⁹⁷.

Pour la plupart des artistes ces références concernent leur réception. Parfois la qualité des artistes atteste leur statut de maître, comme pour Hans van Queborn, cité comme maître et juré peintre-sculpteur lorsqu'il certifie la capacité de Jacques Quesnel pour sa réception à la maîtrise en 1593. La même année, Hieronymus Francken est également cité comme maître peintre sculpteur aspirant juré. Pour d'autres c'est la réception de leurs fils « comme fils de maître » qui atteste de leur statut : c'est le cas de Jeronymus van Vissenaken et de Pieter Wouwerman. Leurs fils Joseph Vissenaken (1608) et Etienne (Steven) Wouwerman (1675) furent reçus en qualité de fils de maître.

Les Listes

En 1915 Jules Guiffrey publia une *Liste générale des maîtres, peintres, et sculpteurs de la communauté de Saint-Luc de la ville de Paris (1391-1789)* comme annexe de son « Histoire de l'Académie de Saint-Luc ». Elle est fondée sur les rares listes conservées de 1672, 1682, 1697, 1764, 1775 et 1786. Ces listes étaient sans doute éditées chaque année à l'intention des membres de la communauté. Ce caractère éphémère est sans doute la cause de la disparition de la majorité de ces listes dont on n'a conservé que de rares exemplaires. Le plus ancien, daté de 1672, est conservé au département des manuscrits occidentaux de la BnF (Fr 13 233) et porte le titre *Liste générale des noms et surnoms de tous les maîtres peintres, sculpteurs, graveurs et enlumineurs de cette ville et faubourgs, tant anciens que modernes, suivant l'ordre de leur réception, faite en l'année 1672, au mois d'avril*. En plus de trois artistes déjà recensés sur les listes Wildenstein (Van de Velde, Van Heck et Wouwerman), on y trouve les noms de huit autres artistes néerlandais, dont quatre furent reçus comme maîtres peintres : Frans van Duinslaghe (1632), Jean Michel Picart (1640), Jacob Coignet (1642) et Jacques Denizard (1660) ; trois autres furent reçus comme maîtres sculpteurs : il s'agit de Philippe van

Buyster (reçu en 1623), Martin van den Bogaert (reçu en 1661) et de Joseph du Camp (en 1672). Joseph van Vissenaken fut reçu « maître peintre-sculpteur-enlumineur » en 1608. Le dernier, Daniel Dupré, est qualifié de « maître peintre-sculpteur à Paris et ordinaire chez le roi » sur la liste de 1672. Il aurait été reçu en 1650.

Les registres de Saint-Germain-des-Prés

Quant à la communauté de Saint-Germain-des-Prés, les principales sources sont les registres de police, qui recensent les réceptions de maîtres et les actions entreprises par les jurés contre les contrevenants. Malheureusement ces registres, qui concernent la période 1556 à 1644, sont très lacunaires. Pour la période 1596 à 1620 aucun registre n'a été conservé, alors que de nombreuses autres années sont manquantes⁴⁹⁸. Les actes conservés, qui concernent essentiellement les années 1620 et 1630, firent l'objet de travaux par Jules Guiffrey. En 1876, il en publia les résultats que nous avons complétés par une nouvelle consultation des registres⁴⁹⁹. On y a recensé les noms de neuf peintres néerlandais, tous documentés dans les années 1620 : Ferdinandus van El, Toussaint Regnault, Jehan Witte, Jan van Woelput, Francisco Pamfi, Abiah Gibbens, Jan Cassiopiijn, Jean de Quincy et *Cornel Bel*, qu'on a identifié à Cornelis Bol. Dans certains cas il s'agit de réceptions des artistes eux-mêmes. C'est le cas de Francisco Pamfi (1623), Jan Witte (reçu en 1627), Cornelis Bol (1627), Toussaint Regnault (1628), Jean de Quincy (1628), Abiah Gibbens (1629) et Jan Cassiopiijn (1629).

Dans les autres cas, le statut de maître est implicitement attesté par la présence lors de réceptions d'autres maîtres : « Ferdinand » (Ferdinandus van El) assista aux réceptions de Jean de Saint-Igny et de Jan Cassiopiijn (avec Toussaint Regnault) en 1628 et en 1629 ; Jan van Woelput figure parmi les maîtres présents lors de la réception de François Simon en 1628 et la réception de *Jehan Mesmagnes* eut lieu le 7 septembre 1629 en présence de Francisco Pamfi, Cornelis Bol, Jan Cassiopiijn et Toussaint Regnault.

Les registres de réception ne mentionnent jamais les origines des artistes. La nationalité de Jean de Quincy et de Toussaint Regnault est attestée par d'autres indications issues des mêmes registres mais relatives aux actions de police : Toussaint Regnault est qualifié de « flamand de nation » lors d'une saisie en janvier 1623 ; De Quincy est désigné comme un « peintre flamand » en 1624.

D'autres noms relevés dans les registres de Saint-Germain sont susceptibles de désigner des artistes sous des noms dont une éventuelle francisation pourrait cacher les origines néerlandaises, mais dont les indications seules ne suffisent pas pour les intégrer dans le corpus. À titre d'exemples on peut citer *François Simon*, reçu en août 1628 (en présence de Jan van Woelput) grâce à des lettres de maîtrise (voir plus bas) et *François Smicq*, présent comme maître lors de la réception de Jehan Mesmagnes en 1629.

Pour certains artistes, comme Toussaint Regnault, nous savons que l'accès à la maîtrise fut précédé par un exercice illégal du métier dans le faubourg, attesté par les rapports de police. Nous disposons aussi d'autres mentions de saisies et d'assignations sans qu'on sache si les artistes inquiétés furent ensuite acceptés au sein de la maîtrise. C'est le cas par exemple de Cornelis de Vos (*Corneille Devaux*), sur qui les jurés saisirent un petit tableau sur cuivre dans un cadre d'ébène en mars 1623. Pour d'autres, on dispose d'indications permettant de penser qu'ils accédèrent à la maîtrise après leurs ennuis avec la maîtrise du faubourg : Salomon de Chiquemberg, inquiété à la foire Saint-

Germain en 1634, est qualifié de maître lorsqu'il accueille un apprenti dans son atelier de la rue de Grenelle en 1648. Quant à Peter van Boeckel et Philipp Jordaens, inquiétés par les jurés de Saint-Germain en 1623 et 1626, ils semblent par la suite avoir intégré la communauté parisienne, puisqu'ils sont qualifiés de « maître peintre » dès 1629 alors qu'ils habitent sur la rive droite ; Van Boeckel habite rue au Maire, Jordaens rue Pastourelle (où il accueille un apprenti la même année).

En tout, malgré leurs lacunes, ces fonds font néanmoins état d'une vingtaine de réceptions d'artistes néerlandais dans la maîtrise parisienne entre 1581 et 1690.

§ 2. Les contrats d'apprentissage et de service

Dans le chapitre 9 il a été question des contrats d'apprentissage et de service que nous avons étudiés. Ces contrats sont une autre source essentielle pour connaître le statut professionnel des artistes néerlandais. Le nombre important de maîtres documentés par les contrats souligne le caractère lacunaire des registres des maîtrises cités ci-dessus.

L'importance des maîtres néerlandais dans les contrats d'apprentissage et de service

La première chose qu'on remarque lorsqu'on analyse ces quarante-neuf contrats, c'est la prépondérance des maîtres néerlandais. En effet, dans la majeure partie des contrats, à savoir dans trente-cinq cas (presque trois-quarts), les artistes néerlandais figurent en qualité de maîtres. Il s'agit des peintres Dirck van der Laen (1585), Pieter de Martyn (1604, 1607), Ferdinandus van El (1607), Hans van Turenhout (1610), Hans Govaerts (1612), Rodolfus Schoor (1616, 1631), Jan Kaers (1620, 1624, 1632, 1636, 1642), Theodore Artson (1624), Frans van Duinslaghe (1625), Jan van Woelput (1627), Artus Heijm (1628), Philipp Jordaens (1629), Peter van Mol (1632), Dominicus Christiaensens (1640), Jan Fleur (1640), Jaspas Vaniel (1640, 1646), Salomon de Chiquemberg (1648), Adam Frans van der Meulen (1666), Charles de Somme (1668) et Nicasius Bernaerts (1676) et des sculpteurs Philippe van Buyster (1633, 1634, 1639) et Sébastien Slodtz (1704). Dans vingt-cinq cas, il s'agit d'un contrat d'apprentissage, dans quatre cas d'un contrat de service et dans six cas d'un contrat mixte d'apprentissage et de service. Dans les contrats d'apprentissage, on observe une majorité d'apprentis français, à savoir vingt-deux. Dans les trois autres cas aussi bien l'apprenti que le maître sont néerlandais. Pour ce qui est des apprentis/alloués (figurant dans les contrats d'apprentissage et de service), ils sont au nombre de six, dont cinq Français et un Néerlandais. Les alloués sont au nombre de quatre : un Français, deux Néerlandais et un Allemand.

On peut donc dire que les contrats d'apprentissages et de service où figurent des artistes néerlandais montrent que dans la majorité des cas, il s'agit de jeunes Français entrant en apprentissage chez un maître néerlandais. Ces résultats illustrent et confirment ce que nous disions plus haut dans le chapitre 7 sur l'importance du savoir-faire néerlandais pour l'art parisien. On peut dans ce cadre citer un cas qui renforce cette idée. En 1617 le Néerlandais Joris Bossaert signe un contrat d'apprentissage et de service avec le maître peintre parisien Jacques Baudemont. Or, les termes du contrat sont assez particuliers, puisque Bossaert, qui est qualifié de « compagnon peintre ouvrier spécialisé en *œuvre de Chine* » s'engage à apprendre sa spécialité à son maître pendant un mois moyennant 30 livres, avant de se mettre au service de celui-ci pour au moins trois mois ; pendant ce temps, il sera nourri et logé et recevra 12 livres de salaire par mois. Ici, c'est donc l'apprenti qui enseigne son art à son maître, et ce contre paiement en nature et en deniers ! Le

nombre d'élèves français ayant fait leur apprentissage dans l'atelier d'un artiste néerlandais devait être encore plus conséquent que les résultats de notre échantillon de contrats ne le montrent, puisqu'on en trouve de nombreux exemples dans les biographies d'artistes.

§ 3. La titulature

Il est évident que les résultats de ces sources fragmentaires ne reflètent pas la réalité et que le nombre de maîtres devait être plus élevé. Pour combler les lacunes nous avons donc aussi pris en considération la titulature des artistes.

On peut avoir une certaine méfiance vis-à-vis de la véracité de la titulature, comme Antoine Schnapper, qui avait relevé le problème de la fiabilité du qualificatif de « maître » recensé dans ces fonds. Ne s'agissant pas de documents officiels émanant d'une autorité juridique ou professionnelle, il est difficile de prouver la valeur réelle du titre « maître » lorsqu'il n'est pas corroboré par d'autres sources attestant ce statut, comme un contrat d'apprentissage où l'artiste paraît en tant que maître⁵⁰⁰. Par ailleurs, à moins de se trouver face à un artiste éminent, le rédacteur, curé ou clerc, tenait ses informations des artistes eux-mêmes ou de leur entourage. Les titres qu'on trouve dans les actes sont donc ceux dictés par les peintres et les sculpteurs eux-mêmes ou par leurs proches. Mais cette défiance relative à l'exactitude des sources semble infondée, comme le montrent plusieurs exemples de notre corpus. En effet, lorsqu'on observe les titres et qualificatifs employés pour les artistes dont le changement de statut est avéré on constate que la titulature évolue en même temps que le statut de l'artiste concerné.

Pour ne citer que deux exemples : le peintre Jan Cassiopijn, élève et gendre de Ferdinandus van El, est d'abord qualifié de « compagnon peintre » et de « peintre » (en 1627). Mais à partir de 1637 il porte le titre de maître, ce qui correspond à son changement de statut, puisqu'il avait accédé à la maîtrise le 7 septembre 1629. Quant à Jan Kaers (« Jean Cars »), également peintre, sa présence à Paris est documentée par près de 50 documents. Plusieurs contrats d'apprentissage attestent le fait que Kaers avait acquis le statut de maître, ce qui lui permit de diriger son atelier en toute autonomie. La première mention du peintre se trouve dans l'acte de baptême de son filleul Jean Petit, daté de mai 1615, qui le qualifie seulement de peintre. Mais à partir de son contrat de mariage, daté du 30 août 1620 les actes le désignent systématiquement comme maître peintre (ou maître peintre à Paris), même les documents n'ayant pas de rapport avec son métier (comme les baux à loyer) et ceux ne faisant qu'indirectement référence à Kaers, comme les actes signés par sa femme ou ses enfants⁵⁰¹. Le changement de titulature semble bien coïncider avec son accès à la maîtrise. En effet, la réception de Kaers au sein de la communauté des peintres parisiens dut avoir lieu au plus tard en 1620, puisque le premier contrat d'apprentissage où il paraît en tant que maître porte la date du 28 octobre 1620. La titulature employée dans les sources (le qualifiant de maître dès son mariage en août 1620) correspond donc bien à la réalité de sa pratique professionnelle (en tant que maître d'un apprenti en octobre 1620).

Après analyse des qualificatifs employés pour les artistes dont le statut de maître est corroboré par d'autres sources, on ne peut que constater les parallèles entre qualificatif et statut réel. Les seules différences que nous avons observées concernent des exemples où l'on omet de citer le titre de maître alors que l'artiste avait bel et bien ce statut. Bien qu'il faille toujours garder une certaine méfiance, notamment dans les cas où les sources et les qualificatifs sont rares, l'utilisation du titre

de maître comme indication du statut professionnel se justifie donc par la fiabilité de la titulature qui semble donc plus élevée qu'on pourrait le croire.

En absence d'autres sources, la titulature peut s'avérer très utile pour connaître le statut des artistes. Elle a permis de compléter les données issues des fonds que nous venons de citer et d'ajouter vingt-huit noms à la liste des maîtres : il s'agit des peintres Nicolaes Adriaenssen, Jahan Ansson, Cornelis van den Bemde, Peter van Boeckel, Daniel et Josse van den Bogaert, Julian de la Coutre, Jean Destuveurin, Jan Donckerwolck, Peter van Haecht, Pieter Cornelisz van Hoeck, Jean de la Houve, Jan de Huycte, Jan Jossens, Roeland van Kessel, Jacob Ketel, Jean Locremans, Willem Johansz van Nijhoff, Jean Pitten, Adriaen Verboeck et Pieter de Winter, des sculpteurs Nicolas Boullin, Cornelis van Coudenbergh, Pierre Favel, Jan Ghermaens et Antoni Stevens et du peintre verrier Pierre van Wessel.

§ 4. La voie traditionnelle vers la maîtrise

Bien que les statuts des maîtrises de Paris (1619) et de Saint-Germain (1661) contiennent des renseignements sur l'accès à la maîtrise, elles sont loin d'être exhaustives quant à la procédure de réception des maîtres peintres et sculpteurs. Cinq des trente-quatre articles des *Statuts* de 1619 concernent la réception : il s'agit des articles IX, XXVI, XXVIII, XXXI et XXXIV. On trouve le même nombre d'articles consacrés à l'accès à la maîtrise dans les statuts de Saint-Germain, datés de 1661 (articles XXI, XXII, XXIII, XXIV et XXV). On peut y ajouter une clause des statuts parisiens de 1581 selon laquelle les aspirants devaient être âgés d'au moins vingt ans pour accéder à la maîtrise. Cette clause est écartée dans les statuts de 1619 et on ne la retrouve pas non plus dans les statuts de Saint-Germain-des-Prés de 1661. Quant à la nationalité et la religion, seuls les statuts de Saint-Germain y font référence : l'article VI insiste sur le fait que « les douze anciens bacheliers soient français de nation et catholiques », mais cette particularité, qui semble traduire les tensions religieuses du milieu du XVII^e siècle, ne concerne que les jurés et anciens⁵⁰².

En réalité, si ces clauses existaient, rien n'indique que des aspirants maîtres aient été écartés pour des motifs liés à leur âge, leurs origines ou encore leur confession et on ne dispose d'aucune preuve de l'application réelle de ces mesures⁵⁰³.

Apprentissage et compagnonnage

Pour pouvoir accéder à la maîtrise il fallait, du moins en théorie, avoir effectué un apprentissage de cinq ans, suivi d'une période de compagnonnage de quatre années supplémentaires, comme le précise l'article IX des statuts de 1619. On peut imaginer que pour les artistes néerlandais, le fait qu'ils ne pouvaient pas justifier d'un apprentissage et d'un compagnonnage effectués aux Pays-Bas devait compliquer les choses mais, là encore, les sources nous font défaut. Seuls les statuts de Saint-Germain font référence à ce cas de figure. Selon l'article XXII « Les étrangers ne pourront être reçus à la maîtrise, qu'ils n'aient servi trois ans les maîtres [parisiens] ; et s'ils sont reçus peintres, ils feront un tableau pour leur chef d'œuvre, et s'ils sont sculpteurs, ils feront un ouvrage de sculpture ».

Chef d'œuvre

Une fois la question de l'apprentissage réglée, trois conditions étaient imposées aux aspirants pour accéder à la maîtrise : ils devaient accomplir un chef-d'œuvre, verser un droit de maîtrise et offrir un banquet à la corporation⁵⁰⁴. Pour la première condition, les étrangers mentionnés par les statuts de 1661 ne différaient donc pas des autres aspirants. Selon l'article XXXI des statuts de 1619, les compagnons peintres étaient « tenus de faire un tableau dont le fonds sera de trois pieds et demi, sans comprendre la bordure, lequel fond sera présenté aux maîtres avec le dessein, pour le faire voir aux gardes et bacheliers auparavant que de commencer ledit tableau, lesquels ils seront tenus de faire au logis de l'un des gardes » alors que l'article XXIII des statuts de Saint-Germain, qui reprennent presque mot pour mot les indications des statuts parisiens, précise à propos du chef d'œuvre que : « les compagnons [...] seront tenus de [le] faire au logis de l'ancien garde juré dudit art ». L'article XXVI des statuts parisiens précisent enfin que les chefs d'œuvres restent à la Chambre de la Communauté pour y être exposées et éventuellement vendues, les maîtres ayant la possibilité de racheter leur tableau s'ils le souhaitent. Ni les statuts de 1619, ni ceux de 1661 ne font référence aux conditions imposées aux sculpteurs. Quant aux chefs-d'œuvres des compagnons peintres, ceux-ci étaient tenus d'exécuter un tableau, qui devait mesurer trois pieds et demi (environ 114 cm), chez l'un des gardes, selon une esquisse approuvée au préalable par la maîtrise. L'Article XVI de l'édit général de 1581 limitait le temps de préparation du chef d'œuvre à trois mois, ce qui représente un investissement considérable en matière de temps⁵⁰⁵.

Nous savons qu'au moins une partie des maîtres néerlandais furent reçus après avoir exécuté un chef-d'œuvre, à commencer par Hans de Mayer, dont la réception à Paris eut lieu en 1581. Une dizaine d'années plus tard, en 1592, Gillis van Cleef est aussi reçu maître peintre-sculpteur à Paris sur chef d'œuvre ; le maître peintre-sculpteur *Nicolas Vollery* certifie sa capacité pour sa réception à la maîtrise. Il s'agit selon toute évidence de Nicolas Baullery ou Bollery, beau-frère de Van Cleef, fils de Jérôme Bollery et beau-frère de Dirck van der Laen (« Théodore Verlaen »), dont la réception remontait vraisemblablement à une dizaine d'années, puisqu'il est cité comme aspirant juré en octobre 1587 (les maîtres devaient avoir une certaine ancienneté pour prétendre au statut de juré). Le peintre Pieter Rijsbrack, inquiété lorsqu'il était compagnon en 1682 par la jurande, qui avait saisi chez lui « 8 tableaux, paysages et autres petits tableaux », et l'avait condamné « à 3 livres d'amende avec défense de récidiver », fut finalement reçu maître par chef d'œuvre l'année suivante alors que les peintres Justus van de Velde et André van Heck de Saint-Hilaire firent leur entrée dans la communauté parisienne comme « maître peintre-sculpteur-graveur-enlumineur par chef d'œuvre » en 1690⁵⁰⁶.

Pour les maîtres de Saint-Germain reçus sur chef-d'œuvre on peut citer l'exemple du peintre Jehan Witte, reçu après que les jurés avaient « certifié que ledit Witte avait bien et dûment travaillé audit chef-d'œuvre et était capable d'entrer en la maîtrise pour jouir pleinement et paisiblement de ladite maîtrise audit Saint-Germain ».

Coût

Une fois que le chef-d'œuvre était approuvé, il restait à s'acquitter des droits de maîtrise et à offrir un banquet à la communauté. Ces deux conditions étaient très coûteuses. Alors que l'édit général de 1581 évaluait les frais de réception (banquet compris) à des sommes allant de 60 à 200 écus

(environ 240 à 800 livres) selon les métiers, des statuts de 1613 indiquaient un montant théorique pour les frais de réception (sans banquet) de 300 livres, montant qui correspond à une année de salaire d'un compagnon maçon. Mais les comptes de la communauté des peintres et sculpteurs parisiens de 1612 et 1613 montrent des droits effectifs plus modestes : deux compagnons ordinaires payèrent 40 écus (environ 140 livres) alors que deux fils de maître s'acquittèrent de 30 écus (environ 105 livres)⁵⁹⁷. De manière générale, les montants observés pour la période antérieure à 1696 indiquent des montants moyens de 180 livres pour les apprentis formés hors Paris et de 95 livres pour les fils de maître alors que pour les apprentis parisiens on estime le montant payés lors de la réception à 150 livres⁵⁹⁸. Les frais liés à la maîtrise sont susceptibles d'avoir été un obstacle pour les artistes les moins fortunés, puisqu'il fallait payer une somme considérable pour accéder au statut de maître.

§ 5. Échappatoires et privilèges

L'accès à la maîtrise représentait non seulement un investissement considérable en temps, mais aussi en argent. Pour échapper aux contraintes de la réception imposées par les maîtrises plusieurs options s'offraient aux aspirants.

Les Fils et gendres de maître

Tout d'abord, les fils et gendres de maîtres étaient dispensés d'apprentissage, tout comme les gendres des maîtres. Ce privilège est illustré par l'article XXXIV des statuts de 1619 et par les articles XXI et XXV des statuts de Saint-Germain. Les privilégiés n'étant pas dispensés pour autant de l'exécution d'un chef-d'œuvre. On en connaît au moins un exemple : nous avons vu plus haut que Jan Cassiopiijn avait épousé la fille de Ferdinandus van Elle, ce qui lui conféra le statut de gendre de maître. Quant aux fils de maître, ils ne nous concernent pas directement. Comme il s'agit exclusivement d'aspirants nés après la réception de leurs pères, ce privilège ne concerne que les artistes de seconde génération qui sont exclus de notre étude, mais peut donner des indications relatives à leurs pères. C'est notamment le cas de Joseph Vissenaken, reçu à Paris comme fils de maître en 1608. Seuls les fils nés après la réception de leur père pouvaient bénéficier de ce statut privilégié. En admettant que Joseph fut reçu vers l'âge de vingt ans, la réception de Hieronymus se situe au plus tard vers la fin des années 1580⁵⁹⁹.

Les Lettres de maîtrise

Ce privilège accordé aux fils et gendres de maîtres était bien moins menaçant que les lettres de maîtrise. Le phénomène des lettres de maîtrise est décrit dès 1610 par Charles Loyseau dans son *Traité des ordres* où il oppose le trajet traditionnel vers la maîtrise au trajet des artisans privilégiés :

« Les artisans ou gens de métier sont ceux qui exercent les arts mécaniques [...]. Pour ce qui est des arts mécaniques [...] on y a fait des maîtrises, ainsi qu'aux arts libéraux. Et l'ordonnance veut qu'on soit trois ans apprenti sous un même maître sans changer, sur peine de recommencer l'apprentissage ; puis on devient compagnon [...], c'est-à-dire prétendant et aspirant à la maîtrise, et ayant été encore trois ans compagnon à travailler chez les maîtres, on peut être reçu maître, après avoir fait épreuve publique de sa suffisance, qu'on appelle chef-d'œuvre, et

par icelui été trouvé capable. Chose très bien instituée, tant afin qu'aucun ne soit reçu maître qui ne sache fort bien son métier, qu'afin aussi que les maîtres ne manquent ni d'apprentis ni de compagnons pour les aider à leurs ouvrages. Toutefois ce bel ordre s'en va perdu, du moins aux petites villes, par le moyen des maîtrises de lettres, qui sont dispensées tant d'apprentissage [...] que du chef-d'œuvre, lesquelles le roi baille à son avènement à la Couronne, la reine après son mariage, Monsieur le dauphin et encore maintenant les autres enfants du roi, mâles ou femelles après leur naissance, ou la reine pour eux, et finalement le premier prince du sang [...], ce qui est provenu de ce que comme les officiers domestiques de ces princes sont privilégiés, aussi les artisans qu'ils choisissaient jadis de chacun métier pour les servir, étaient présumés dignes d'être maîtres »⁵¹⁰.

Dans les éditions postérieures Loyseau donne un peu plus de détails sur les privilèges en insistant que la différence entre les deux statuts :

« Entre les artisans il y a des maîtres de lettres, qui sont ceux qui ès entrées et mariages des rois, naissance de Monsieur le Dauphin de France et déclaration du premier prince du sang, obtiennent lettres pour être reçus maîtres des métiers, sans faire chef d'œuvre, ni festins, ni autres frais qui se font à la réception des autres maîtres, lesquels on appelle maîtres chef-d'œuvre ». ⁵¹¹

Le phénomène de ces lettres de don accordées à l'occasion de certains événements heureux comme les entrées, les mariages et les naissances par les Grands du royaume était destiné au départ à favoriser les compagnons pauvres. Mais la pratique connut en effet rapidement des dérives, dénoncées par Loyseau. Échappant totalement à la maîtrise, elle rencontra de vives oppositions de la part des maîtrises et poussa même les maîtres de Saint-Germain à faire enregistrer leurs statuts en 1661⁵¹². Plusieurs artistes de notre corpus eurent recours à cette pratique pour accéder à la maîtrise : l'inventaire après décès du peintre Jan Donckerwolck daté du 3 septembre 1664 et qualifiant le défunt de « peintre ordinaire du roi à Rouen » mentionne la présence de lettres de maîtrise pour intégrer la communauté parisienne datées de décembre 1654⁵¹³. Trois autres peintres furent reçus à Saint-Germain grâce à des lettres similaires : en 1623 Francisco Pamfi fit son entrée dans la communauté « en vertu de lettres par lui obtenues de la Reine mère à l'occasion de la naissance de Madame, seconde fille de France, en date du 20 janvier 1618 ». Cinq ans plus tard, en 1628, ses collègues François Simons et De Quincy présentèrent des lettres qui leur avaient été octroyées par la reine le 12 janvier et le 30 avril 1617 « en faveur de la naissance de son second fils le duc d'Orléans ». L'émission de ces lettres constituaient une source de revenus importante pour la reine mère (qui fut disgraciée par son fils le 24 avril 1617), ce qui explique les écarts observés entre la naissance des enfants royaux (1602 pour Christine et 1608 pour Gaston) et l'émission des lettres (1617 et 1618)⁵¹⁴.

On retrouve l'opposition entre les maîtres ayant respecté scrupuleusement les ordonnances de la maîtrise et les autres dans le *Dictionnaire* de Savary, qui fait bien la distinction entre « maîtres chef-d'œuvriers » (« ceux qui sont parvenus à la maîtrise après avoir passé par l'apprentissage et fait leur chef-d'œuvre ») et « maîtres de lettres » (ce sont les privilégiés « qui exercent les arts et métiers dont il y a des communautés à Paris sans avoir été apprentis et sans avoir fait chef d'œuvre, mais seulement en vertu des lettres que le roi leur a accordées pour plusieurs raisons et dans diverses

occasions, comme heureux avènements, naissance de dauphins, entrées et couronnement de reines, etc. ».

La Trinité

Parmi les lieux privilégiés dont il sera question plus bas figure l'hôpital de la Trinité. Depuis le milieu du XVI^e siècle cet hôpital de la rue Saint-Denis accueillait des orphelins et des enfants abandonnés âgés de plus de six ans, qu'on surnommait (à cause de la couleur de leurs robes), les *Enfants Bleus*. Ils recevaient une certaine instruction et dès l'âge de sept ans ils commençaient à apprendre un métier. Parmi les métiers proposés figurait celui de peintre. Or un édit de février 1553 permettait aux artisans enseignant leur métier aux enfants de l'hôpital d'accéder à la maîtrise⁵⁴⁵. Le roi passait ainsi outre la législation corporatiste, en récompensant les peintres de leurs œuvres de charité. Au moins deux artistes néerlandais purent accéder à la maîtrise par cette voie. En 1608 Gomart van den Driessche est reçu maître peintre « pour avoir enseigné son art aux enfants de l'hôpital de la Trinité, le temps porté par les ordonnances ». Six ans plus tard, en 1614, Philippe Dupré, sans doute un parent (le nom *Van den Driessche* étant souvent francisé en *Du Pré*), est reçu maître peintre-sculpteur pour les mêmes raisons : « comme ayant demeuré à l'hôpital de la Trinité et ayant enseigné son art aux enfants dudit hôpital, le temps porté sur les ordonnances ». Le peintre Dominicus Christiaensens était également actif dans cet hôpital en 1634, comme l'atteste le contrat de mariage de son ami Jacob Coignet qui le qualifie de « maître peintre travaillant en la Trinité » ; cette activité dut lui permettre d'accéder à la maîtrise, mais sa réception n'est pas documentée. Un acte notarié de 1640 le qualifiant de « maître peintre à Paris » fait état d'activités de peintre qui semblent confirmer ce statut ; il habite alors dans la rue Saint-Martin.

§ 6. Reconnaissance de la formation néerlandaise

Bien que les sources néerlandaises soient lacunaires, il est attesté qu'un certain nombre d'artistes néerlandais avaient obtenu le statut de maître aux Pays-Bas avant de venir à Paris. Pouvaient-ils compter pour autant sur une certaine souplesse de la part des communautés de peintres parisiens relative à la réception ? Quelles étaient les valeurs de la formation et de la maîtrise néerlandaises à Paris ? Étaient-elles reconnues ?

Pour répondre à ces interrogations, on est limité du côté néerlandais comme du côté parisien par le fait que beaucoup d'archives issues des communautés et des guildes ont disparu. La documentation relative aux réceptions est lacunaire et on ignore les noms des maîtres et les circonstances dans lesquelles les réceptions ont eu lieu. Néanmoins, les sources dont on dispose permettent de donner quelques indications sur la question.

Tout d'abord, plusieurs exemples permettent de penser que le statut de maître qu'avaient obtenu les artistes néerlandais dans leur pays d'origine était connu et reconnu par les Parisiens : lorsque Peter van Haecht II est assigné à la foire de Saint-Germain-des-Prés par les maîtres du faubourg en mars 1623 il est qualifié de « maître dudit métier, flamand de nation, demeurant à Anvers ». Van Haecht avait en effet été reçu à Anvers en 1615. Quant à François Provoost, reçu maître peintre à Anvers en 1558, un marché parisien de 1585 réfère à lui comme « maître peintre demeurant à Anvers »⁵⁴⁶. Un acte de février 1585 le qualifie également de maître peintre.

Les lettres de confirmation de 1581 avaient insisté sur le fait qu'il était interdit de recevoir ceux qui « n'aient été apprentis d'aucuns maîtres de notre dite ville par le temps et l'espace de cinq ans entiers et qu'ils n'aient servi de compagnons en la maison d'aucuns maîtres par le temps et l'espace de quatre autres ans ». Tout aspirant maître devait donc en théorie effectuer cinq ans d'apprentissage puis quatre ans de compagnonnage avant de pouvoir accéder à la maîtrise. Si aucun des documents relatifs aux règlements et statuts des maîtrises parisiennes ne fait état d'une quelconque flexibilité quant à ces restrictions, plusieurs exemples montrent que certains artistes avaient été reçus à Paris sans avoir respecté les conditions de réception citées par les ordonnances.

Jan van Woelput avait été reçu maître à Anvers en 1620-21 ; quelques années plus tard, il est à Paris, où il est qualifié de maître en 1624 et comme juré à Saint-Germain-des-Prés en 1628. De plus, en mai 1627, il prend en apprentissage le jeune Richard Lorc, par un contrat d'apprentissage le qualifiant de « maître peintre à Paris demeurant à Saint-Germain-des-Prés-les[-les]-Paris ». Seulement trois ou quatre ans séparent son accès à la maîtrise anversoise et sa présence à Paris comme maître. Il n'a donc pas pu effectuer les cinq ans d'apprentissage et les quatre ans de compagnonnage prescrits par les statuts. Par ailleurs, les statuts de Saint-Germain-des-Prés (qui sont datés de 1661, mais qui devaient refléter une situation plus ancienne) stipulent que seuls ceux ayant acquis la maîtrise depuis quatre ans au moins pouvaient prétendre au statut de juré, ce qui montre que le qualificatif de maître par lequel il était désigné dès 1624 n'était pas usurpé.

Pour ne citer qu'un autre exemple : le peintre Hans de Mayer avait été reçu à Anvers en 1559 ; après un séjour d'étude à Fontainebleau de 1566 à 1569 il était à Anvers de 1575 à 1580. En 1581, il fut reçu à Paris sur présentation d'un chef d'œuvre. Sa réception ayant eu lieu peu de temps après son arrivée dans la capitale, De Mayer avait donc manifestement bénéficié d'une réduction ou même d'une dispense du temps d'apprentissage et de compagnonnage⁵⁴⁷.

Bien qu'on ne trouve dans les statuts et autres lettres des maîtrises de Paris et de Saint-Germain-des-Prés aucune référence à des exceptions de cette sorte, il y avait donc des possibilités d'avoir des dispenses relatives au temps d'apprentissage ou de compagnonnage. Cette hypothèse est étayée par le caractère des contrats d'apprentissage et de service où les Néerlandais apparaissent comme apprentis ou comme alloué. Comme nous le verrons ci-dessous, les contrats concernant des Néerlandais montrent une durée plus courte que la moyenne des contrats, ce qui tendrait à prouver que les artistes néerlandais ayant déjà été (partiellement) formés aux Pays-Bas effectuaient des apprentissages et des compagnonnage plus courts que la moyenne.

On peut même penser que certains artistes néerlandais étaient dispensés de chef-d'œuvre. C'est du moins ce que semble illustrer le cas du peintre de natures mortes Abiah Gibbens. A la place de la mention du chef-d'œuvre que l'on trouve dans la plupart des réceptions, on lit que la réception de Gibbens (datée du 29 mars 1629) eut lieu « en faveur de l'expérience par lui ce jourd'hui faite », ce qui pourrait indiquer qu'il fut dispensé de chef d'œuvre et que les maîtres se contentèrent d'évaluer ses compétences avant de l'accepter dans leur communauté.

Bien que les statuts ne mentionnent pas de dispense de chef-d'œuvre, un passage du *Dictionnaire universel de commerce* de Jacques Savary des Brûlons (l'inspecteur général de la Douane sous Louis XIV) fait référence à la notion d'expérience citée dans le cadre de la réception de Gibbens. Parmi les définitions du mot maître on lit : « Maîtres dans les communautés des arts et métiers de la ville et faubourgs de Paris, ou des villes dans lesquelles il y a jurande, sont ceux qui après avoir fait

apprentissage, servi en qualité de compagnons le temps prescrit par les statuts, et ont fait chef-d'œuvre ou seulement expérience, ont été reçus à maîtrise, et fait serment entre les mains du procureur du roi si c'est à Paris, ou des autres officiers si c'est ailleurs »⁵¹⁸.

Tous ces éléments indiquent qu'il y avait bien une certaine reconnaissance de la formation et de la maîtrise néerlandaises chez les Parisiens et que dans certains cas, celles-ci permettaient aux artistes néerlandais de bénéficier de mesures exceptionnelles pour accéder à la maîtrise.

13. Compagnons et apprentis

Dans les chapitres 15 et 16 il sera question des artistes privilégiés bénéficiant de la protection de la Cour et des académiciens. Avec les maîtres des communautés de peintres et de sculpteurs, ils étaient les seuls artistes autorisés à exercer leur métier de façon indépendante à la tête d'un atelier. Avant de décrire ce groupe, nous aborderons ici les artistes ne jouissant pas de ce statut. Ils avaient la possibilité de pratiquer dans l'atelier d'un autre artiste en se plaçant sous son autorité, comme apprenti, alloué ou compagnon.

Pour étudier la population de peintres et sculpteurs exerçant à Paris sans bénéficier d'un statut privilégié et sans avoir obtenue le statut de maître nous avons utilisé d'une part les contrats d'apprentissage et de service et d'autre part la titulature, comme nous l'avons fait pour les maîtres et les artistes de Cour (*cf.* ci-après).

Dans le chapitre 11 nous avons vu que pendant l'Ancien Régime les métiers parisiens étaient organisés selon une structure fixe où l'on passait du statut d'apprentissage à celui de compagnon avant de pouvoir aspirer à la maîtrise. Les lettres de confirmation de 1581 précisent que tous les aspirants devaient avoir « été apprentis [...] par le temps et l'espace de cinq ans entiers » et « servi de compagnons en la maison d'aucuns maîtres par le temps et l'espace de quatre autres ans ». La première définition du mot *compagnon* est donc issue directement du cadre de la communauté de métier et signifie : « celui qui a effectué son apprentissage et qui parfait sa formation chez un maître pour pouvoir accéder à la maîtrise ».

§ 1. Entre apprentis et maîtres : les compagnons

Bien que le statut de compagnon semble aussi bien défini que ceux d'apprenti et de maître, le mot *compagnon* avait une certaine ambiguïté sémantique. Lorsqu'on analyse les statuts des communautés de peintres et de sculpteurs, on observe une distinction nette entre les trois états : apprenti, compagnon, maître. Mais à la différence des statuts, qui donnent une impression de séparation nette et d'une définition claire du statut de compagnon les autres archives parisiennes emploient un vocabulaire plus riche. Ces sources ne se limitent pas aux trois statuts d'*apprenti*, *compagnon* et *maître*. Pour désigner des individus qui ne sont plus des apprentis, mais qui n'ont pas non plus le statut de maître on employait plusieurs dénominations. En dehors du mot compagnon on trouve les qualifications *serviteur*, *chambrelan*, ou encore *garçon*.

On distingue deux catégories sémantiques dans l'utilisation du mot compagnon dans les documents du XVI^e et XVII^e siècles : la première catégorie est constituée des compagnons *réguliers*, ceux qui effectuent le parcours professionnel dicté par la maîtrise et décrit par les statuts et la seconde, des autres : les « non-maîtres » exerçant comme des maîtres sans en avoir le statut. Ce qui définit en premier lieu les compagnons c'est donc leur absence du statut de maître⁵¹⁹.

Définitions

Si le statut et la qualification des termes *maître* et *apprenti* sont bien définis, le vocabulaire utilisé pour désigner le statut intermédiaire de *compagnon* est donc plus imprécis. Le *Dictionnaire* de l'Académie française (1694) définit le compagnon comme :

« Un garçon qui a fait son apprentissage en quelque métier, et n'est pas encore passé maître, mais travaille en boutique » ⁵²⁰.

On trouve la même définition chez Furetière :

« Signifie aussi un garçon qui a fait son apprentissage en quelque métier, et qui, n'ayant pas moyen de se faire passer maître, va servir et travailler chez les autres » ⁵²¹.

Le dictionnaire de Savary est plus explicite : et donne une définition plus complète :

« C'est parmi les artisans, les apprentis, qui ayant appris leurs métiers sous les maîtres, mais n'ayant pas le moyen de parvenir à la maîtrise, ou de lever boutique, travaillent dans celle des autres. »

Il est donc question principalement d'artistes qui n'ont pas la possibilité de se faire recevoir comme maîtres. Savary donne aussi des précisions relatives aux différentes façons dont les compagnons travaillent :

« Les compagnons travaillent ordinairement ou à leurs pièces, ou au mois, ou à l'année. »

Avant d'expliquer :

« Travailler à leurs pièces : c'est entreprendre certains ouvrages, et les rendre parfaits à un prix convenu. Travailler au mois, ou à l'année : c'est s'engager chez un maître à raison de tant par mois, ou par an. De quelque manière que les compagnons travaillent, ils ne peuvent quitter les boutiques et ateliers, où ils ont pris engagement, qu'ils n'aient fini leurs ouvrages, ou achevé leur temps, sous peine d'amende pécuniaire. »

La dernière définition correspond tout à fait au terme d'alloué (voir ci-après) qu'on trouve dans les sources relatives aux engagements entre maître et compagnon : les contrats de service où les artistes au service des maîtres sont qualifiés d'alloués. Dans un contrat de service un alloué s'engage envers un maître à le servir pendant un temps établi contre salaire.

Enfin, Savary donne un dernier sens :

« On appelle aussi compagnons, dans les communautés des arts et métiers, ceux qui sortent d'apprentissage, et qui avant que d'être reçus à la maîtrise doivent encore servir chez les maîtres le temps porté par les statuts ».

C'est cette définition qui correspond le mieux à celle donnée par les statuts des communautés de peintres et de sculpteurs et qui désigne le statut intermédiaire entre apprenti et maître. Il s'agit de jeunes artistes ayant fini leur période d'apprentissage et qui doivent effectuer une période de compagnonnage avant de pouvoir prétendre à la maîtrise.

On retrouve cette signification au mot compagnonnage :

« Ce terme est en usage dans quelques communautés des arts et métiers, pour signifier le temps que les apprentis sont obligés de servir les maîtres en qualité de compagnons, avant que de pouvoir aspirer à la maîtrise, et de se présenter pour être reçus au chef-d'œuvre » (l, c. 1423).

Alloués

Le terme compagnon peut être synonyme d'alloué, comme le montre la proximité des deux termes chez Savary. Nous avons vu que, parmi les définitions de compagnon il y avait une référence à « ceux qui travaillent au mois, ou à l'année », engagés chez un maître. Le mot alloué est plus spécifique que compagnon. De nos jours, le mot alloué est utilisé couramment pour désigner un artiste se mettant au service d'un maître, mais il est plus rare dans les documents de cette époque. Le terme est absent du dictionnaire de l'Académie française de 1694 mais pour Savary le mot compagnon peut être synonyme d'alloué :

« Terme en usage dans les communautés des arts et métiers. C'est un garçon qui au sortir du temps de son apprentissage, s'engage chez un maître du métier dont il est apprenti, pour y faire le temps du service ordonné par les statuts. [...] Est aussi un garçon qui s'engage pour un temps chez un maître, sans avoir fait d'apprentissage. Il peut y apprendre la profession, mais cela ne lui donne pas le droit de parvenir à la maîtrise » (l, c. 631).

Il s'agit donc généralement de jeunes gens en fin d'apprentissage, qui continuent de travailler pour leur maître après leur apprentissage ou bien qui choisissent d'intégrer l'atelier d'un autre maître.

Ces relations entre maître et alloué sont documentées par les contrats de service. La difficulté de ces contrats est que les alloués n'y sont pas désignés en tant que tels. En réalité, ils ne sont pas qualifiés du tout. Ce sont les termes du contrat qui montrent le lien entre le maître et son alloué. Si les actes n'utilisent pas la qualification d'alloué, l'emploi du verbe allouer est en revanche courant dans les contrats de service. On le trouve par exemple dans le contrat entre Jeronimus Stalpaert et le sculpteur Mathieu Jacquet de 1606 où Stalpaert déclare s'être « alloué comme serviteur ».

Serviteurs

On trouve aussi, mais plus rarement, le terme de *serviteur* pour désigner les compagnons. Le sens premier de *serviteur* est général et vague et ne semble pas non plus référer à un statut spécifique dans une structure professionnelle de métier. Il désigne tout simplement les domestiques, définition que l'on trouve dans le *Dictionnaire* de l'Académie française :

« Celui qui sert en qualité de domestique », p. 469.

Si Furetière donne également en première définition :

« Qui révère quelqu'un, qui lui obéit, qui le sert »

Il note plus loin que :

« On appelle aussi un serviteur domestique, celui qui est aux gages d'un maître »⁵²².

On retrouve ce sens dans un acte concernant le peintre Jean Adrien, alloué chez le marchand de la Houve en 1600 et qualifié de son domestique en 1608 (il a alors vingt-cinq ans).

Dans le cas des Néerlandais, ce terme désigne parfois clairement des domestiques. La présence de domestiques dans les foyers à cette époque est fréquente et n'est pas le privilège des couches supérieures de la société. Dans l'inventaire après décès de Jacob Ketel, où les meubles sont présentés par la veuve, la fille et les trois serviteurs de la maison. Il doit être question de domestiques.

Le *Dictionnaire* de Savary précise aussi que :

« On appelle serviteurs ou garçons chez les maîtres chirurgiens de Paris, ceux qu'on nomme compagnons chez les maîtres des communautés des arts et métiers. Les garçons ou serviteurs peuvent aspirer à la maîtrise, et être admis à faire le grand chef-d'œuvre quand ils ont servi six ans consécutifs chez un des maîtres, ou sept ans chez plusieurs » Savary, III, c. 136.

Il semble donc y avoir eu un glissement de sens des chirurgiens vers les artistes. Dans le cas de Van der Straeten les choses sont moins claires : dans son testament daté de 1577, il cite ses deux serviteurs Jérôme Helbros et Hans Floris qui étaient probablement actifs dans son atelier comme compagnons⁵²³.

En conséquence, le mot serviteur pouvait également désigner un alloué, comme dans le cas de Frans van Driessche qui fut qualifié de « serviteur » de son maître Claude Porcher en 1602. Par ailleurs, plusieurs contrats de service emploient le verbe *servir*. Le contrat de service de Pierre Horen stipule que celui-ci s'est « alloué et mis en service » chez le peintre Nicolas Guiot en 1616. En 1617 Joris Bossaert promet dans un contrat de *servir* son maître Jacques Baudemont. Selon le contexte, le terme serviteur pouvait donc désigner à la fois un domestique ou bien un alloué.

Chambrelans

Plusieurs documents, dont notamment les statuts, emploient le mot *chambrelan* pour qualifier les artistes n'ayant pas le statut de maître, mais exerçant en tant que tels. Il s'agit surtout d'un terme péjoratif employé principalement dans des documents dénonçant les activités illégales de ces compagnons. Selon le dictionnaire de l'Académie française (1694), le mot *chambrelan* qualifie simplement celui « qui loge en chambre locante » (p. 162), mais parmi les sens du mot *chambre* on peut lire la définition suivante :

« On dit d'un artisan, d'un ouvrier, qu'il travaille en chambre, pour dire qu'il ne tient pas boutique » (I, 1694, p. 162).

Le *chambrelan* est donc quelqu'un qui loge en chambre et ce mot n'a donc pas de sens relatif à l'exercice d'un métier.

Lorsqu'il est question d'artistes le mot fait référence au lieu où ceux-ci exercent leur métier, non pas en atelier mais en appartement ou en chambre. Le mot *chambrelan* est défini par le *Dictionnaire universel* de Furetière comme un :

« Ouvrier qui travaille en chambre, qui n'est pas maître, qui n'oserait ouvrir boutique »⁵²⁴.

Savary précise que le *chambrelan* ou *chamberlan* est un :

« Artisan, ouvrier qui travaille en chambre »

Avant de préciser que :

« Il y a deux sortes de *chamberlans*. Les uns, qui sont maîtres de quelque communauté, et qui n'ayant pas moyen de tenir boutique, se retirent dans des chambres, pour faire les ouvrages de leur métier. Ceux-ci jouissent de tous les privilèges des communautés, dont ils sont maîtres ; et ne sont tenus que comme les autres, aux visites de leurs jurés, et à l'exécution des statuts et règlements. »

Il s'agit donc d'artistes ayant bien le statut de maître mais n'ayant pas les moyens de s'offrir un atelier et qui sont de ce fait contraints d'exercer « en chambre ». L'autre catégorie de *chamberlans* :

« Est composée des apprentis, compagnons, ou garçons, ou même gens sans aucune de ces qualités, qui travaillent secrètement, dans des lieux cachés et détournés, sous les maîtres de la campagne, ou sous d'autres *chamberlans* comme eux. Les ouvrages de ces derniers sont sujets à confiscation, et eux au paiement des amendes potées par les statuts des communautés, et souvent à la prison⁵²⁵. »

Cette seconde catégorie désigne les fraudeurs, ceux qui exercent dans l'illégalité, puisqu'ils n'ont pas été acceptés dans la maîtrise, mais se comportaient en tant que tels. Sans statut légal valable, ces compagnons bravaient les interdictions de leur métier et s'installaient parfois dans les faubourgs pour échapper à la réglementation. Les registres de police de Saint-Germain montrent que les maîtres tentaient d'empêcher leurs activités, mais avec une efficacité limitée. Malgré l'aspect illégal de leurs activités, ces compagnons réussissaient à trouver de l'emploi. Ils pouvaient sous-traiter pour des maîtres qui leur déléguaient une partie de leurs activités. Certains chambrelans négociaient même directement avec les clients, notamment les bourgeois⁵²⁶. Cette pratique est illustrée par plusieurs marchés conservés aux Archives nationales et mentionnés par Fleury⁵²⁷. On trouve une référence à ce phénomène dans les lettres de confirmation de 1581 qui parlent des :

« : Abus qu'ils [les chambrelans] commettent, étant en chambre en toutes libertés ».

Certains des artistes néerlandais arrêtés et saisis à Saint-Germain-des-Prés (voir ci-après le chapitre 14) pourraient donc être qualifiés de chambrelans. On peut à ce propos citer les exemples de Pierre Stallaert, de Jean de Quincy et de Philipp Jordaens.

Le 3 février 1635 les jurés de Saint-Germain-des-Prés rapportent une saisie chez la veuve d'un maître peintre (« à Paris ») nommé Etienne Moriz. Ils déclarent avoir :

« Trouvé en sa maison son gendre avec *Pierre Stalleur* et un autre garçon peintre travaillant, savoir ledit *Stalleur* à un *Saint Pierre* sur un chevalet, l'autre garçon à une *Vierge* et l'autre à une toile où est dépeint un *Crucifix*, qu'ils avaient saisi avec pierres à broyer, couleurs et plusieurs autres tableaux et palettes et autres ustensiles servant audit art »⁵²⁸.

Si le cadre dans lequel exerçaient les jeunes hommes n'est pas très clair (la veuve avait peut-être été autorisée à reprendre l'atelier de son mari après son décès), leur statut ne fait pas de doute : ils n'étaient ni maîtres, ni compagnons réguliers.

Quant à Jean de Quincy, il avait été arrêté avec Alexandre Varen en avril 1624 par les jurés du faubourg qui les avaient « trouvés près de la porte de Bucy, en la maison où est pour enseigne *Le Port de Salut*, exposant en vente plusieurs tableaux et autres peintures, desquels lesdits jurés ont

fait saisir cinquante tableaux de différentes grandeurs garnis de leurs châssis et bordures avec plusieurs toiles en détrempe et plusieurs autres tableaux ».

Philipp Jordaens, enfin, avait été inquiété par les jurés en 1626. Ils rapportent :

« Avoir saisi sur un garçon peintre flamand nommé Jourdain, logé chez *Jehan Vandebourg*, un chevalet sur lequel est un petit tableau où est dépeint un *Paysage*, quatre lames de cuivre rouge de différentes grandeurs où sont peints les copies dudit paysage, le tout imparfait, un pincelet garni d'une douzaine et demie [de] pinceaux ou environ, une pierre à broyer les couleurs avec la mollette, une palette et voulant le tout transporter serait survenu ledit *Vandebourg*, hôte dudit Jourdain [*sic*], garçon » lors de l'audience, celui-ci affirma que « ledit Jourdain loge chez lui et lui doit 20 écus ».

Ce document montre que Jordaens exerçait la peinture de façon illégale dans un logement locatif chez un certain « Vandebourg » (qui se nommait peut-être un nommé *Van der Burch*). On pourrait donc le qualifier de chambrelan. Mais dans le rapport il est qualifié de *garçon*.

Garçons

Le terme *garçon* est le dernier terme employé pour désigner les différents aspects de la qualité et des activités des compagnons. Selon Savary :

« On appelle chez les marchands, garçons de boutique, ou garçons de magasin, ou même simplement garçons, des apprentis qui ayant fait leur temps d'apprentissage, servent encore chez les marchands le nombre d'années marqué par les statuts de chaque corps, avant que de pouvoir être reçus à la maîtrise, et faire le commerce pour eux-mêmes. [...] Se dit aussi des compagnons ou apprentis qui travaillent chez les artisans » II, c. 615

Le dictionnaire de l'Académie française donne la même définition selon laquelle ce terme désigne :

« Ceux qui dans les boutiques des marchands et des artisans travaillent sous les maîtres » (1694), p. 510.

Dans les actes que nous avons recensés, *garçon* est employé à plusieurs reprises, sans que le sens soit facile à déterminer. Dans les registres de police de Saint-Germain-des-Prés, mentionnant un conflit entre les maîtres peintres Regnault Toussaint et Roch Voisin en 1628, il est question du *garçon* de Regnault à qui Voisin avait ôté une épée. Il peut s'agir d'un apprenti ou bien d'un simple domestique. Parfois le contexte indique un rapport avec le métier de peintre : les mêmes registres mentionnent un *garçon* flamand vêtu de gris qui avait refusé de décliner son identité sur lesquels les jurés avaient saisi un petit tableau avec une *Madeleine* en 1624⁵²⁹. En 1626 Philip Jordaens est qualifié de « garçon peintre » lors de la saisie de fournitures et peintures citée ci-dessus. Jordaens était sans doute actif chez le marchand comme alloué ou compagnon. Une autre mention illustre une situation similaire : en 1670, Mathias Goosses, âgé de 22 ans, est qualifié de garçon peintre lorsqu'il meurt chez Jean Michel Picart.

Pour finir on peut citer un dernier exemple illustrant la diversité des termes utilisés pour qualifier les artistes actifs dans l'atelier d'autres maîtres : lorsqu'en 1603 Jan de Hoey est chargé par Henri IV de trouver des peintres aux Pays-Bas, il envoie Coenraet van Schilperoort, qui est alors âgé de vingt-

six ans environ, est qualifié d'un de ses « gens ». Sans préciser son statut, ce terme semble simplement indiquer que le jeune homme faisait partie de l'équipe de De Hoey.

Les « non-maîtres »

Le mot *compagnon* peut donc être remplacé par plusieurs synonymes qui couvrent chacun des aspects spécifiques du statut et des activités des artistes concernés. Les sources montrent que le mot *compagnon* peut avoir plusieurs sens mais qu'il désigne avant tout les artistes n'ayant pas (encore) acquis le statut de maître.

Une des définitions du mot *compagnon* telle qu'elle fut énoncée par Furetière est sans doute la plus générale. C'est :

« Un garçon qui a fait son apprentissage en quelque métier, et qui, n'ayant pas moyen de se faire passer maître, va servir et travailler chez les autres ».

Cette définition semble particulièrement appropriée pour certains artistes néerlandais. Arrivant des Pays-Bas où ils avaient souvent déjà été formés, ils se trouvaient de fait en dehors du système professionnel parisien où des années d'apprentissage et de compagnonnage menaient traditionnellement les membres des communautés de métier à la maîtrise.

§ 2. Documentation

La documentation concernant les compagnons parisiens est malheureusement très lacunaire. Pour connaître le nombre de compagnons et d'apprentis, néerlandais nous avons eu recours à quatre catégories de sources : les actes notariés relatifs aux apprentissages et services, les marchés, la titulature employée dans les sources parisiennes et les biographies d'artistes.

Les contrats d'apprentissage et de service

Les contrats d'apprentissage et/ou de service dont les minutes sont conservées au Minutier central sont les principales sources pour documenter les pratiques d'apprentissage et de service. D'autres actes notariés relatifs aux apprentissages et services, comme les quittances et les désistements, peuvent aussi s'avérer riches en renseignements. Bien qu'ils comportent un grand nombre d'informations sur les apprentis ou serveurs et leurs maîtres et sur les caractéristiques pratiques et financières de leurs accords, ces contrats sont trop rarement exploités et n'ont pas encore fait l'objet d'un dépouillement spécifique. Pour le XVI^e siècle parisien en général, nous avons compté douze contrats concernant des sculpteurs et quinze contrats concernant des peintres et marchands de peinture dans les actes publiés par Grodecki⁵³⁰. Le siècle suivant est mieux documenté : aux 167 contrats d'apprentissage et la vingtaine de contrats de service publiés par Fleury en 1969 s'ajoutèrent encore 196 contrats d'apprentissage parus dans le second tome de son ouvrage en 2010⁵³¹. Sur ces quelques 200 actes, 69 font référence à des peintres, vingt-quatre à des sculpteurs et quatorze à des peintres et sculpteurs ; les autres contrats concernent des professions relevant principalement des métiers de la gravure et de l'édition⁵³².

En théorie toutes les relations d'apprentissage ou de service liant un maître à un apprenti ou un compagnon devaient faire l'objet d'un contrat appelé aussi *brevet*. Il s'agit d'un terme général désignant un acte passé devant notaire ou bien devant les gardes et jurés des communautés⁵³³.

Dans le cas des apprentis et des compagnons il peut s'agir aussi bien du contrat établi entre le maître et l'apprenti ou l'alloué que du certificat délivré par le maître au terme de la période d'apprentissage ou de compagnonnage que l'apprenti ou le compagnon doit présenter à la jurande pour pouvoir prétendre à la maîtrise. On retrouve ces deux définitions chez Furetière :

« Contrat d'apprentissage : acte qui se délivre à un apprenti après qu'il a servi le temps porté par les statuts de sa communauté, ou celui dont il est convenu par-devant notaires avec un maître, qui pourtant ne peut être moindre que celui qui est réglé par les statuts. On appelle aussi brevet l'obligé de l'apprenti qui doit être enregistré par les jurés, et qu'il doit rapporter aussi-bien que les certificats de son apprentissage et de son dernier service en qualité de compagnon, avant que de pouvoir être reçu à la maîtrise, et admis au chef-d'œuvre ».

Selon les coutumes et ordonnances, les apprentissages devaient faire l'objet d'un brevet qu'il fallait obligatoirement faire enregistrer par la jurande, comme le note Furetière :

« *Apprentissage* : se dit du temps que les apprentis doivent être chez les marchands ou maîtres des arts et métiers. Les brevets d'apprentissage doivent être enregistrés dans les registres des corps et communautés, et leur temps ne commence à courir que du jour de leur enregistrement. Aucun ne peut être reçu marchand qu'il ne rapporte son brevet et ses certificats d'apprentissage ».

Or les statuts des communautés de peintres et de sculpteurs ne font pas état de l'obligation d'établir un contrat dans le cadre des apprentissages et des compagnonnages ni de faire enregistrer ces actes par la maîtrise. En effet, l'enregistrement des brevets ne semble s'être généralisé qu'à partir du XVIII^e siècle. Par ailleurs, en l'absence de documentation issue des communautés elles-mêmes rien ne permet de savoir si les apprentissages et les compagnonnages faisaient effectivement l'objet d'un enregistrement ni si les aspirants maîtres étaient contraints de fournir des certificats attestant de leur formation. Quant aux minutes notariées, leur caractère lacunaire et l'absence d'un dépouillement systématique ne permettent pas de connaître les pratiques relatives aux apprentissages et aux services ou compagnonnages. Il est probable qu'un certain nombre d'apprentissages et de services ou de compagnonnages n'étaient pas officialisés devant notaire, d'autant plus que le recours aux services d'un notaire représentait un coût non négligeable, qui n'était justifié que si les enjeux étaient suffisamment importants. On peut, par exemple, penser à des cas de figure où il y avait des gages importants pour l'alloué ou des situations où il y avait une certaine prudence ou méfiance vis-à-vis d'une des deux parties, par exemple parce que le maître et son élève ne se connaissaient pas.

Les contrats ou brevets montrent une grande uniformité. Sur le plan formel les contrats liant le maître à son apprenti ou à son serviteur sont très semblables. La clause centrale du contrat d'apprentissage est constituée par la formule par laquelle le maître s'engage à « montrer et enseigner à son pouvoir son art de peinture, la marchandise et tout ce dont il se mêle et entremet ». On la trouve par exemple dans le contrat de service de Frans van den Driessche de 1602 où le maître peintre verrier Claude Porcher lui « promet montrer et enseigner son dit état de peintre et vitrier en verre la marchandise et de tout ce dont il se mêle [...] et même lui montrer [...] à faire les émaux de couleurs sur verre ». Par le caractère du marché et par le jeune âge de Van den Driessche (qui a alors seize ans) cette relation est plus proche de l'apprentissage que du service.

Les autres clauses des contrats concernent notamment les conditions de vie et la relation entre les deux individus. Le maître s'engage à traiter son élève « humainement ». Généralement, il s'engage à le nourrir, le loger et le chauffer alors que ce sont les parents qui se chargent de le vêtir. De son côté l'apprenti avait interdiction de quitter son maître ; en cas de fuite, ses responsables légaux (parents ou tuteurs) avaient l'obligation de ramener le fuyard à son maître, sous peine d'amende. Dans le cas de Frans van den Driessche, son maître Claude Porcher s'engagea de lui fournir « boire et manger, feu, lit, hôtel, lumière » alors que son père (« le bailleur ») devait prendre en charge « tous habits, linge, chaussures ».

Dans leurs contrats, les apprentis et les alloués promettent de servir leur maître loyalement, de ne pas quitter l'atelier pour en intégrer un autre ailleurs, de finir leur temps. Parfois les contrats comportent des clauses spéciales : dans les cas de Van den Driessche, son oncle Gomart, présent aussi, promet de « le ramener à son dit maître [...] pour parachever le temps de son dit service ».

Lorsqu'il s'agit d'apprentissages, les maîtres recevaient une contrepartie financière qui variait selon la nature et les conditions de l'apprentissage, la notoriété du maître, la qualité de l'élève et la relation entre maître et apprenti. Parfois l'apprentissage se faisait « sans débours », c'est à dire sans transaction financière. Cette pratique est généralement révélatrice de liens de parenté ou d'amitié entre les deux parties. Dans les autres cas, le coût était généralement de 10 à 50 livres par an, exceptionnellement de 100 voire de 200 livres pour les maîtres les plus réputés. Quant aux contrats d'apprentissage et de service et les contrats de service simples, ils comportent des clauses relatives à la rémunération de l'alloué, qui dépendait aussi du savoir-faire et du talent de celui-ci. Ici encore, le contrat peut se faire sans débours, mais dans les cas des contrats de service l'absence de rémunération de part et d'autre indique plutôt que la valeur de la formation et des autres facilités proposées par le maître et le service fourni par l'alloué étaient équivalents.

Apprentis et alloués néerlandais

En étudiant les fonds du Minutier central, nous avons recensé une cinquantaine de contrats d'apprentissage et/ou de service impliquant des artistes néerlandais. Comme nous l'avons vu dans les chapitres 9 et 12, nous disposons de 52 sources illustrant 57 relations d'apprentissage ou de service dont quarante-neuf concernent directement les artistes néerlandais. Nous avons constaté que dans la plupart des cas (trente-cinq relations) les Néerlandais paraissent en qualité de maître. Dans les treize autres cas où ils ne figurent pas comme maîtres ils ont principalement la qualité d'apprentis/alloués ou d'alloués. En effet, on ne compte que trois cas où un Néerlandais figure comme apprenti seul. Dans ces trois cas, le maître est également néerlandais.

Le sculpteur Anton van der Hofstadt était le fils d'un procureur de Malines. En 1611, son père le fit mettre en apprentissage et en service par un marchand néerlandais installé dans la capitale nommé Jean Monix. Anton, alors âgé de dix-huit ans, entra dans l'atelier de Germain Jacquet, un des meilleurs maîtres sculpteurs de la capitale. Le jeune logera chez son maître pendant un an pour y apprendre la sculpture, pour la somme de 60 livres.

Les rapports entre Adriaen Frans Boudewyns et son maître Adam Frans van der Meulen étaient tout différents : en 1666, Boudewyns était déjà âgé de vingt-deux ans lorsqu'il signa son contrat d'apprentissage pour une période de trois ans. Moyennant 300 livres par an le peintre du roi

s'engagea à le former, le loger, le nourrir et l'entretenir. Il est important de souligner que Boudewyns avait déjà fait son apprentissage à Anvers, où il avait été reçu maître un an plus tôt.

Enfin, on peut citer le cas d'Ambrosius Brueghel, qui s'installe en 1657 pour dix ans comme apprenti marchand chez son oncle Jan Valdor. Il avait fait le voyage depuis Anvers en compagnie de son frère Philip et du marchand François Bouwens, responsable des deux frères. Le contrat établi à Anvers stipule qu'Ambrosius sera nourri et logé, et qu'en cas de fuite, les frais du voyage (payés par Valdor) devront être remboursés.

Quant aux contrats concernant des services, trois cas concernent des contrats d'apprentissage et de service où l'élève débute par une période d'apprentissage qui se transforme ensuite en service (deux chez un maître français et un autre chez un maître néerlandais). Le plus ancien contrat d'apprentissage et de service est celui de Jean Fransochoix, daté de 1580. Le jeune homme, originaire de Haarlem, âgé seulement de dix-huit ans et donc mineur, fut mis en apprentissage et service par un compatriote, un certain Jean d'Enghien, messenger juré de Hollande. Il servira pendant un an dans l'atelier du peintre Nicolas Leblond, qui promet de le former, de le nourrir, loger et éclairer moyennant la somme de 30 écus d'or soleil (c'est-à-dire 90 livres tournois). Joos Aerts se mit en apprentissage et service chez le sculpteur Nicolas Lebrun en 1619. En 1628 enfin, (le compagnon) l'Anversois Dominicus Christiaensens rentra dans l'atelier du marchand peintre Artus Heijm pour une période de six mois.

Dans les sept autres cas il s'agit de services simples : quatre chez un maître français, deux chez un maître néerlandais et un chez un maître d'origine anglaise. En 1602, Frans van den Driessche (que nous avons cités plus haut) est mis en service comme alloué pour deux ans par son père Antoine, marchand anversois, chez le peintre verrier Claude Porcher. Les termes du contrat semblent indiquer que le maître devait être un proche du père du garçon, puisque l'accord se fait sans débours. Par ailleurs, Porcher prendra le jeune homme, âgé de seulement seize ans, sous son aile pendant les deux ans stipulés par le contrat. Il le formera comme peintre verrier, le logera, le nourrira et l'éclairera. Seuls les habits et chaussures seront à la charge du père.

En 1606, le jeune sculpteur Jeronimus Stalpaert, alors âgé de dix-huit ans, se met en service chez le maître sculpteur Mathieu Jacquet pour une période d'un an. Son salaire est fixé à 18 livres mensuelles pendant les six premiers mois. Cette rémunération est assez similaire aux 12 livres mensuelles que reçut Joris Bossaert en 1617 en tant qu'alloué du peintre Jacques Baudemont. Comparé à ces deux cas la rémunération du peintre Jan Tseraerts, qui intégra en 1608 l'atelier de l'artiste anglais Epiphany Evesham, semble bien faible, puisque ses gages s'élevèrent à 36 livres pour deux ans de service ⁵³⁴.

Les trois autres alloués ne pouvaient prétendre à aucun salaire, puisque leur service s'effectua sans débours. Il s'agit de Pierre Horen qui se mit au service du peintre Nicolas Guiot en 1616 ; de Philip Brueghel, qui s'installa chez son oncle Jan Valdor en 1657 et de Peeter Gauns, qui intégra l'atelier de son compatriote Charles de Somme en 1668. Vu le jeune âge de ces alloués, le lien avec leur maître était sans doute plus proche d'un apprentissage que d'un service, ce qui explique le manque de rémunération. Gauns était orphelin de père et de mère et âgé seulement de dix-sept ans lorsqu'il se mit au service de son maître qui l'avait accueilli auparavant et qui semble plus faire office de père adoptif que de maître. Ce lien est illustré par le contrat, qui précise que De Somme s'engage non seulement à le « nourrir, loger », mais « même [à] l'entretenir de tous ses habits, linge,

blanchissage, chaussures » et tout ce « dont il aura besoin », tâche habituellement réservée aux parents de l'élève. Ce lien privilégié est encore plus évident pour Philip Brueghel, qui fut envoyé par son père avec son frère Ambroise chez son oncle, qui les accueillit dans son logement de la galerie du Louvre. Philips devait lui fournir des peintures comme alloué alors qu'Ambrosius devait apprendre le métier de marchand⁵³⁵.

Néerlandais face aux Français

Quand on met en parallèle les contrats concernant les apprentis et alloués néerlandais et ceux relatifs à leurs collègues français on remarque deux choses : il s'agit d'une population relativement âgée et les engagements sont plus courts que la moyenne parisienne.

On observe d'abord qu'il n'y a pas de différence d'âge entre les différents statuts d'apprenti simple, d'apprenti/alloué et d'alloué simple. Nous ne connaissons que trois cas d'apprentissages simples, mais les apprentis qui y sont cités sont plus âgés que la moyenne. En effet, 90 % de la population générale d'apprentis parisiens telle qu'elle fut observée par Richefort avait entre neuf et dix-huit ans, dont 61 % entre treize et seize ans. Seuls 10 % avaient plus de dix-huit ans (entre dix-neuf et vingt-cinq ans). Les deux apprentis néerlandais dont on connaît l'âge avaient dix-huit ans pour l'un (Anton van der Hofstadt) et vingt-deux ans pour l'autre (Adriaen Boudewyns). Quant à Ambrosius Brueghel, on pense qu'il avait sensiblement le même âge. Quant aux apprentis qui étaient aussi alloués, nous avons relevés des âges similaires : dix-huit ans pour Fransochoix et Aerts, un âge au moins équivalent pour Dominicus Christiaensens. Pour les alloués simples, nous avons aussi relevé des valeurs équivalentes (seize, dix-sept et dix-huit ans). L'âge des apprentis/alloués et des alloués simples semble s'approcher plus de l'âge observé par Richefort pour la population générale, qui se situe entre dix-sept et vingt-deux ans⁵³⁶.

Pour les artistes néerlandais dont l'entrée dans l'atelier d'un maître parisien (comme apprenti ou alloué) fit l'objet d'un contrat, l'âge oscille donc entre seize et vit-deux ans, ce qui correspond à la moyenne d'âge des alloués parisiens.

La différence d'âge s'explique, au moins partiellement, par le caractère de notre sujet qui se concentre sur les artistes néerlandais, à savoir ceux ayant été formé aux Pays-Bas. Cette condition exclut les individus les plus jeunes et les artistes de seconde et troisième générations. Toutefois, il semblerait que la plupart des jeunes artistes néerlandais présents à Paris étaient formés par leurs pères au sein de l'atelier familial. Ces formations n'ayant pas fait l'objet de contrats, elles ne sont pas documentées par les minutes notariées, qui révèlent en revanche une autre situation intéressante : les fils d'artistes défunts. On connaît, en effet, plusieurs cas de fils de peintres dont le père était décédé lorsqu'ils étaient en âge de faire leur apprentissage. Après la mort du père, la famille était contrainte de trouver une autre voie. Certains fils allaient apprendre la peinture ou la sculpture ailleurs, alors que d'autres étaient formés dans un autre métier. Pierre Cans était le fils orphelin d'un père peintre anversois, mais, à quatorze ans, il commença son apprentissage dans l'atelier d'un menuisier parisien. Le beau-fils de Rodolfus Schoor, Jacob, était mis en apprentissage sans débours à l'âge de seize ans chez le marchand peintre François Simons, qui était peut-être un proche de la famille. François Cars, un des fils de Jan Kaers, enfin, entra en apprentissage à dix-huit ans chez le graveur Nicolas Regnesson, un ami de Gerard Edelinck, qui était un proche de la famille.

Enfin, on connaît un seul cas où le fils d'un artiste néerlandais fut mis en apprentissage chez un autre maître : Pierre Desmartins, fils de Pieter de Martyn (déjà cité). Pieter de Martyn était spécialisé dans les natures mortes, mais il était surtout connu pour ses activités de marchand d'art. Son choix pour le maître de son fils tenait sans doute à des raisons commerciales. En mettant Pierre en formation chez Pierre Patel, un des grands spécialistes parisiens du paysage, De Martyn allait pouvoir tirer profit pour son commerce des compétences acquises par son fils. Considérant l'âge de Pierre lors de son entrée dans l'atelier de Patelle (dix-huit ans) on peut par ailleurs supposer qu'il avait déjà été formé par son père et que cette seconde formation était surtout destinée à parfaire et compléter sa formation initiale par des compétences que son père n'avait pas. Le contrat montre d'ailleurs que Pierre avait déjà quelques compétences en la matière, puisqu'il est spécifié que l'apprenti peindrait des *paysages* et des *figures*.

La dernière particularité des apprentis et des alloués néerlandais a déjà été évoquée : la présence de tuteurs ou de responsables légaux (dans le cas de mineurs) ou de proches, souvent des compatriotes, qui devaient se porter garants et veiller au respect du contrat. Nous avons vu qu'Anton van der Hofstadt avait été mis en apprentissage par un marchand nordique, tout comme les frères Brueghel, qui furent conduits chez leur oncle Valdor par le marchand François Bouwens. Jean Fransochoix était mis en apprentissage et service par un messenger juré de Hollande et Frans van den Driessche mis en service par un lapidaire en présence d'un parent qui devait veiller au respect du contrat. Mais on trouve aussi des exemples des artistes qui se mettent eux-mêmes en service, malgré leur jeune âge. C'est le cas de Jeronimus Stalpaert (dix-huit ans) et de Peeter Gauns, qui avait seulement dix-sept ans lorsqu'il se mit en service chez Charles de Somme.

Marchés

En plus de ces contrats, on a aussi relevé plusieurs marchés dans le Minutier central, qui nous renseignent sur le statut et les activités des compagnons néerlandais.

En 1609, le graveur néerlandais Jan van Haelbeek fait appel à Théodore de Crupre. De Crupre, qui est simplement qualifié de *peintre*, était vraisemblablement compagnon, peut-être même chambrelan, puisqu'il habitait au faubourg Saint-Victor, ce qui le mettait à l'abri de la jurande. Il devait exécuter deux tableaux de trois pieds de haut et de deux pieds et demi de large, représentant une *Notre-Dame* ainsi que la copie d'un tableau qui devait être « semblable à celui qui est chez *Van Halbeek* ».

En 1620, Evert Wijntgens passe un marché avec Roch Voisin, un des maîtres peintres de Saint-Germain-des-Prés, mais qualifié de *marchand peintre*. Wijntgens y est qualifié de *compagnon*. Il s'engage à fournir vingt-trois tableaux moyennant 14,2 livres. Malheureusement l'acte ne précise pas si Wijntgens était l'auteur de ces tableaux. En 1618, Paul Gey et son collègue allemand Joan Cateman, tous deux compagnons sculpteurs, passèrent un marché avec le maître menuisier Regnault Pons pour la « taille » à faire sur le grand corps de l'orgue que Pons a fait pour Saint-Martin-des-Champs, moyennant 141 livres.

Enfin, Pieter de Winter s'était associé en 1631 avec le maître peintre Martin de Héry pour des travaux de peinture à exécuter dans une maison à Bagnolet. L'acte dit que De Winter est « aussi peintre », mais ne précise pas son statut. Il était peut-être compagnon. On sait néanmoins que De Winter avait obtenu le statut de maître avant 1640, comme l'atteste un acte de baptême de 1639.

Quant à la *promesse* de Barthélémy Caracois, elle est très proche d'un contrat de service. En 1612, Caracois, « compagnon peintre natif d'Anvers, logé au faubourg Saint-Honoré », promet au maître fondeur en cuivre Abraham Du Pré, installé au faubourg Saint-Germain-des-Prés, de « faire tous les ouvrages de « *pintureries* » qui lui plaira de commander pendant un an [...], moyennant la fourniture d'outils, peintures et pinceaux, la nourriture, le logement et 100 sols par mois ».

Enfin, il faut citer un autre acte important, qui n'est pas un contrat de service mais une déclaration suite à un conflit entre deux parties. Cet acte daté de novembre 1655 mentionne « *Henry de La Vallée*, peintre natif de La Haye ». On y apprend que Henry avait été mis en pension et en apprentissage par son frère Jean chez Sébastien Bourdon pour la somme impressionnante de 600 livres par an. Avec son maître, Henry était au service de la reine Christine de Suède, tout comme son frère Jean, architecte de la reine. Henry était logé par Bourdon « au château de Stockholm à la suite de la Reine Christine [et] à Paris depuis le 1^{er} janvier 1653 ». Par cet acte on connaît donc un exemple d'un apprenti néerlandais chez un maître français. On connaît d'ailleurs un autre élève néerlandais de Bourdon : Theodoor van der Schuer.

Titulature

Pour compléter les données relatives aux compagnons fournies par les minutes de notaire nous avons eu recours à la titulature, comme nous l'avions fait pour les maîtres. Nous avons recensé les qualifications de *compagnon* ainsi que quelques synonymes mentionnés ci-dessus (*garçon*, *serviteur*, etc.) dans le minutier central ainsi que dans les registres paroissiaux et les registres de police de Saint-Germain-des-Prés. Lorsqu'on a recours à des documents ne relevant pas d'une institution professionnelle comme la jurande, mais à des sources n'ayant pas de valeur juridique relative au statut mentionné, on doit garder à l'esprit l'identité du rédacteur et le contexte dans lequel l'acte a été établi. Néanmoins, la variabilité du vocabulaire n'est pas un réel souci, puisque nous venons de voir que les qualifications du statut même de compagnon sont elles aussi variables.

Plusieurs dizaines d'artistes néerlandais sont ainsi qualifiés de *compagnons*, indiquant qu'ils n'avaient pas obtenu le statut de maître dans une des communautés parisiennes, sans pour autant donner d'autres précisions sur leurs activités et leurs conditions de travail. À titre d'exemple, on peut citer Jean-Baptiste van den Lantscroon, qualifié de compagnon sculpteur lors de son mariage en 1672 (il avait alors vingt-et-un ans). Les artistes pour lesquels le statut est uniquement connu par la qualification ou la titulature est faible : huit individus. Pour les autres artistes qualifiés de compagnon (ou autres synonymes), cette qualification est complétée par d'autres sources relatives au statut ou aux activités.

L'opposition entre maître et compagnon explique son utilisation dans les documents relatifs aux réceptions dans les maîtrises parisiennes : les registres de police de Saint-Germain-des-Prés qualifient Jehan Witte et Abiah Gibbens de compagnons peintres lors de leurs réceptions respectives dans la communauté du faubourg en 1627 et 1629. Mais le terme est également utilisé dans d'autres documents n'ayant pas trait au métier : en 1603 Adriaen de Vrye et Dirck Gherritsen paraissent comme compagnons peintres dans un certificat pour leur ami Jacob Ketel. En 1634 Jacques Coignet est qualifié de compagnon dans son contrat de mariage alors qu'en 1641 on le désigne comme maître peintre et sculpteur, ce qui suppose qu'il fit reçu maître au faubourg entre-

temps. S'il ne reste pas de trace de cette éventuelle réception au faubourg, on sait qu'il fut reçu maître dans la communauté parisienne un peu plus tard, en août 1642.

Biographies

Les dernières sources que nous avons utilisées pour déterminer la population de compagnons et d'apprentis néerlandais sont les biographies d'artistes. Certaines sont plus détaillées que d'autres. À côté de récits de portée très générale, comme les biographies de Hans de Mayer et Jan de Wael qui, selon De Bie, seraient venus à Paris après leur apprentissage pour se perfectionner, on trouve aussi des récits fournissant plus de précisions, que ce soit pour ce qui est de l'âge des artistes, du nom des maîtres, de la datation et de la durée du séjour et des activités. Dans sa biographie d'Abraham Bloemaert, Van Mander fournit les noms des maîtres parisiens du jeune Bloemaert qui passa six semaines chez Jean Bassot, puis presque deux ans et demi chez un certain « maître *Herry* ».

La précision et la valeur historique de ces récits dépendent en grande partie des sources utilisées par les biographes, le degré de contemporanéité et leur relation avec les artistes. Si certaines affirmations sont difficiles à vérifier, comme le fait que David de Coninck aurait été un élève de Nicasius Bernaerts (affirmé seulement par Baldinucci), la fiabilité d'autres biographies ne fait pas de doute, comme celle d'Adriaen de Bie, qui était de la main de son propre fils (Cornelis). Celui-ci atteste que son père « resta longtemps à Paris chez Rodolfus Schoor, qui y était peintre de Louis treizième ». Parfois les informations des biographes sont confirmées par les archives : la présence de Jean François Millet dans l'atelier de Laurens Franck relatée par Houbraken est confirmée par un acte parisien de 1661 qualifiant Millet du *garçon* de Franck. Dans le cas de Frederik Kersseboom, c'est l'inverse qui se produit : selon une tradition véhiculée entre autres par Horace Walpole, Kersseboom aurait collaboré avec Charles Le Brun et était un protégé du chancelier Séguier qui l'aurait envoyé à Rome. Dans son *Abécédario* Mariette contredit son collègue anglais en affirmant que la prétendue protection de Kersseboom par le chancelier n'était : « qu'une fable ; que Kersseboom, homme inconnu en France, ne fut jamais protégé à ce point-là par aucun de nos chanceliers »⁵³⁷. Or, comme l'a démontré Yannick Nexon, la correspondance du chancelier conservé à la Bibliothèque nationale prouve la véracité de cette protection, puisqu'elle contient plusieurs lettres de Kersseboom à Séguier datées de 1660 à 1662 qui montrent que l'artiste avait expédié plusieurs peintures à Paris pour orner la galerie du chancelier⁵³⁸.

Malgré le caractère inégal des informations, ces biographies contiennent des indications sur des liens entre maîtres et élèves ou collaborateurs. Ainsi, Van Mander atteste qu'Augustyn Verburgh avait travaillé dans l'atelier du graveur Pierre de la Cuffle, et que Hendrik Cornelisz. Vroom aurait travaillé pour « un peintre de Leyde », que Wurzbach identifie à Jan de Hoey. Et on peut lire chez Houbraken que Johannes Glauber travailla chez Jean Michel Picart.

Vouet s'entoura d'une équipe de cartonniers franco-néerlandaise pour la réalisation de ses projets de tapisserie pour la Manufacture royale. On lit chez Félibien : « Comme il [Vouet] faisait faire des patrons de tapisserie de toutes sortes de façons, il employait encore plusieurs peintres à travailler sous ses dessins, aux paysages, aux animaux et aux ornements. Entre ceux-là, je puis vous nommer, *Juste d'Egmont* et *Vandrisse*, Flamands ; Scalberge, Pastel, Belin, *Vanboucle*, Cotelle ». Aux côtés des Français Pierre Patel, François Belin et Jean Cotelle travaillaient donc Justus van Egmont, Peter van Boeckel, Frans van den Driessche, et Pieter Scalberge (qui, bien qu'ayant des racines

néerlandaises, n'a pas été inclus dans le corpus puisqu'il naquit à Sedan)⁵³⁹. Par ailleurs, Houbraken nous informe qu'Abraham Willaerts avaient aussi travaillé sous Vouet.

On peut noter qu'en l'absence de documentation, il est souvent impossible de définir le statut exact des artistes, comme pour Jan Asselyn, qui fit partie de l'équipe de Charles Le Brun chargée de décorer l'hôtel Lambert dans les années 1640 (tout comme Pierre Patel et le Néerlandais Herman van Swanevelt, d'ailleurs). Dans certains cas on les a considérés en tant que compagnons, mais il est aussi possible que ceux-là aient exercé en tant que maîtres.

Ces exemples illustrent bien une caractéristique importante des biographies d'artistes qui s'intéressent en premier lieu aux artistes de renom, ceux qui composent le canon conventionnel des grands peintres et des grands sculpteurs en délaissant les individus considérés comme des artistes mineurs.

Aux biographies d'artistes on peut enfin ajouter quelques autres documents à caractère (auto)biographiques : le journal de voyage de Van der Vinne, qui parle notamment du fait qu'il travaillait à Paris chez le peintre Pierre Forest, l'« autobiographie » de Gabriel Grupello où il dit avoir travaillé chez un sculpteur du roi, et la lettre de Nicolas Vleughels relatant le séjour parisien de son père Philippe qui s'était mis au service de Jean Michel Picart avec son ami Wolfaerts en 1642.

§ 3. Résultats

Lorsqu'on étudie les apprentis et les compagnons on est confronté à deux difficultés. La première est d'ordre sémantique. Si le terme apprenti est bien défini, le mot compagnon, en revanche, couvre des réalités diverses ayant comme point commun l'absence du statut de maître.

La seconde difficulté est d'ordre documentaire. Les archives, encore peu dépouillées, ne permettent pas d'avoir une image complète de cette population. Cette lacune peut être en partie comblée par les biographies d'artistes. Mais celles-ci privilégient les artistes les plus connus. Même si le nombre de compagnons néerlandais cités par les archives parisiennes est limité, les individus concernés bénéficient d'une documentation fiable, précise et riche. De plus, les recherches ont été effectuées de façon systématique, sans prendre en considération la renommée ou l'importance des individus. On dispose donc d'un échantillon neutre qui peut être considéré comme représentatif. Les biographies en revanche sont par nature discriminatoires puisqu'elles sont le résultat de sélections subjectives. Il y a donc une grande inégalité entre les sources, que ce soit au niveau de la représentativité ou bien de la fiabilité des informations fournies. Les actes parisiens sont très précis, mais concernent souvent des artistes considérés comme mineurs. Contrairement aux actes notariés, qui sont des sources sûres et détaillées, la fiabilité des biographies est parfois contestable et les informations y contenues, imprécises.

Mais si leur inéquation nous empêche de tirer des conclusions approfondies, actes notariés et biographies sont complémentaires. Ils permettent de connaître l'importance de cette population et d'enrichir la prosopographie des artistes néerlandais à Paris.

Notre étude se concentre sur le rôle des artistes néerlandais dans la ville de Paris. Une des principales caractéristiques de ces artistes est qu'ils avaient bénéficié d'une formation néerlandaise, c'est-à-dire qu'ils avaient appris leur métier dans un atelier situé dans un des centres artistiques des

Pays-Bas. De ce fait la population étudiée ne comporte que peu d'apprentis, puisque les artistes de notre corpus étaient déjà formés, au moins partiellement.

On a dénombré quinze apprentis. Il faut noter que seuls deux de ces apprentissages sont documentés par les sources notariées alors que les autres sont cités par les biographies. Nous y avons ajouté deux élèves de l'Académie : Jacques Cerchove, cité par les procès-verbaux, et Gerardus Wigmana⁵⁴⁰.

Si l'apprentissage semble être un phénomène marginal, le groupe de compagnons est assez considérable, puisqu'on compte une soixantaine d'individus. En se basant sur la documentation disponible, il semblerait que la plupart d'entre eux (59 artistes) n'accéda jamais à un statut supérieur, à l'exception de quelques-uns qui sont ultérieurement documentés en tant que maîtres, comme Dirck van der Laen et Dominicus Christiaensens ; d'académicien, comme Jean François Millet et Philippe Vleughels ; ou encore d'artiste de cour, comme Frans van den Driessche. Seul un petit groupe de sept artistes est documenté uniquement comme contrevenants à Saint-Germain-des-Prés.

Lorsqu'on compare ces chiffres avec le nombre de maîtres, d'artistes de cour et d'académiciens (en prenant en compte le statut le plus élevé connu), on arrive aux résultats suivants : pour 111 des 325 artistes du corpus le statut est encore inconnu. Pour les 214 artistes pour lesquels on dispose d'un statut 81 étaient artistes de cour, 61 étaient maîtres, 59 étaient compagnons (ou apprentis) et treize avaient un autre statut. Les artistes de cour représentent donc 38 % des statuts connus, contre 28.5 % pour les maîtres et 27.5 % pour les compagnons et apprentis (et 6 % pour les autres statuts). Cela montre donc que les deux tiers des artistes étaient en droit de diriger leur atelier, en tant qu'académicien, d'artiste de cour ou bien de maître. Seul un tiers n'avait pas ce privilège et devait avoir recours à d'autres solutions pour exercer leur métier.

De façon générale, on peut dire que les artistes n'ayant pas le statut de maître ou d'artiste de cour représentaient une population non négligeable, mais qui était bien moins importante que ceux ayant obtenu ce statut. L'image des artistes telle qu'elle est esquissée par les sources est celle d'une population de jeunes adultes ayant quitté les Pays-Bas après y avoir achevé leur formation. Dans le cas des apprentis, il s'agit vraisemblablement de jeunes artistes cherchant à se perfectionner chez un artiste particulier. Pour ce qui est des compagnons, il semble y avoir trois catégories. La première catégorie est constituée de jeunes garçon, âgés de seize ou dix-sept ans, souvent orphelins, qui intégraient l'atelier d'un maître faisant un peu office de père de substitution. Souvent ces mises en service se font sans débours. La seconde catégorie est composée de jeunes artistes qualifiés qui, à défaut de pouvoir exercer de façon autonome, se mettaient au service d'un maître qui pouvait ensuite mettre à profit les compétences de son alloué contre une rémunération prédéfinie. La dernière catégorie est celle des fraudeurs, les artistes exerçant leur métier en dehors de la réglementation des maîtrises. On peut donc différencier deux types de compagnons : les compagnons *réguliers*, qui restent dans les limites fixées par les jurandes, dont certains sont documentés par des contrats de service, et les compagnons *irréguliers*, qui ne respectent pas les ordonnances des communautés, comme les chambrelans et les contrevenants recensés à Saint-Germain-des-Prés.

Les recherches montrent donc qu'il y avait nombre assez conséquent d'artistes néerlandais ayant le statut de compagnon (alors que les apprentis étaient plutôt rares). Cette population concerne

tous ceux qui n'avaient pas obtenu le statut de maître à Paris ou qui n'étaient pas reconnus en tant que tels. Par conséquent, les statuts des communautés de peintres et de sculpteurs leur interdisaient d'avoir leur propre atelier. Ils étaient donc contraints d'exercer sous l'autorité d'un des maîtres peintres ou sculpteurs de la maîtrise, ou bien de pratiquer dans l'illégalité.

14. La foire du faubourg Saint-Germain

Une fois par an, pendant plusieurs semaines, la vente d'œuvres d'art était libre dans une partie du faubourg Saint-Germain-des-Prés. La foire de Saint-Germain créa à un environnement juridique particulier dans lequel de nombreux artistes néerlandais étaient actifs. Elle constitue un des principaux thèmes dans l'étude des artistes néerlandais à Paris. Dans son article sur la foire Saint-Germain, Michaël Szanto a insisté sur l'importance de cette foire et du rôle des marchands nordiques, non seulement sur le marché de l'art parisien, mais aussi pour la peinture française en général⁵⁴¹.

La situation du faubourg Saint-Germain-des-Prés est à part, caractérisée par son cadre juridique, transformant une partie du faubourg en zone franche pendant une partie de l'année, et par sa documentation, constituée essentiellement de registres de police. Quant aux artistes documentés dans cet environnement, on peut les répartir en deux catégories définies par ces deux caractéristiques (et qui se recoupent parfois) : les marchands peintres et les contrevenants.

§ 1. Histoire de la Foire

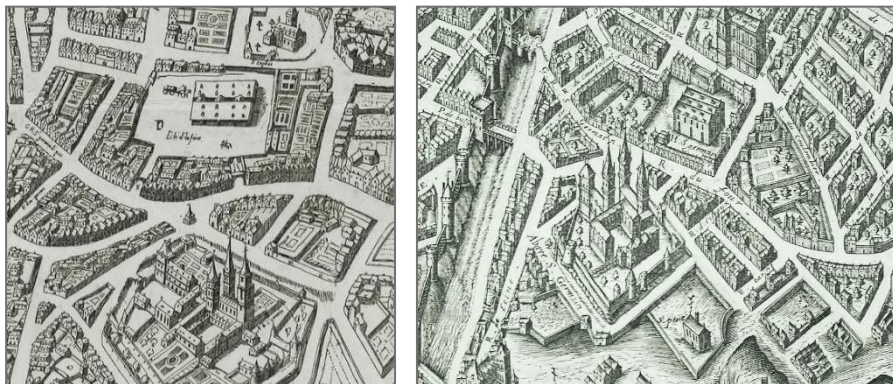
La foire de Saint-Germain-des-Prés bénéficiait d'une réputation internationale. En mars 1482, Louis XI avait officialisé aux religieux de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés son autorisation de tenir une foire annuelle dont l'origine remontait au XII^e siècle et d'en percevoir les revenus. Elle se tenait tous les ans à partir de la fête de la Purification (le 2 février) pendant quinze jours. Par autorisation royale, elle pouvait être prolongée à tout le mois de février, s'étendant même au mois de mars, ne finissant qu'à la Semaine Sainte⁵⁴².

En 1482, la foire avait été installée sur les jardins de l'ancien hôtel de Navarre. Le marché attirant une foule de plus en plus nombreuse, l'abbé Briçonnet fit édifier en 1511-1512 une halle double de pierre non loin de l'abbaye, abritant déjà plusieurs centaines de loges. Chaque loge était composée d'une boutique et d'une chambre au-dessus. Les boutiques étaient disposées de façon rigoureuse : six allées principales, étaient coupées perpendiculairement par cinq traverses. Les allées séparant les loges avaient pris le nom de la marchandise vendue (rue de la Chaudronnerie ou Chardonnière, rue Mercière, rue de la Lingerie) ou de l'origine des marchands présents (rues de Normandie, de Paris, de Picardie) (cf. figure 4). Pour permettre d'installer encore plus de marchands, on avait aussi installé un grand nombre de boutiques en plein air, dans le « préau de la Foire » (du côté de la rue du Four, dans l'enclos de l'abbaye). La Foire, abritant plusieurs centaines de loges, fonctionna pendant tout le XVII^e siècle et pendant la première moitié du siècle suivant. Elle ne fut abandonnée que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, après qu'un incendie avait détruit les bâtiments en 1762.

Fonctionnant à la fois comme une foire temporaire et un marché permanent, la foire de Saint-Germain était au XVII^e siècle un des principaux lieux d'attraction de Paris, accueillant de nombreuses animations, dont des théâtres (les compagnies n'y étaient pas soumises au privilège de la Comédie Française). On y trouvait de tout : des chaussures, des étoffes, des bijoux, des armes, des confiseries et des tableaux. La foire était en effet réputée pour la vente d'objets de luxe en tous genres et plus particulièrement de peintures. C'était l'endroit idéal pour vendre sa marchandise et

une excellente opportunité pour les marchands néerlandais, comme le montre ce passage d'une lettre de Jean Michel Picart à Musson où il affirme : « Après la foire, on arrivera plus à vendre quoique ce soit pendant tout un temps »⁵⁴³.

Figure 42 : L'abbaye et la foire de Saint-Germain-de-Prés au début du XVII^e siècle



Sources : Plans de Quesnel et Vassalieu, 1609

Pour les marchands, la foire représentait une occasion commerciale inégalée qu'on ne pouvait se permettre de manquer. Lorsqu'en 1581 la foire avait été repoussée, puis annulée à cause d'une épidémie de peste, un groupe composé, entre autres, des marchands de peintures anversois Jeronimus Vissenaken, Peter Goetkint et Scipio Palermo, « tous marchands forains fréquentant les foires de France » firent une requête le 13 avril 1581. N'ayant pas pu écouler leurs marchandises à la foire de Saint-Germain-des-Prés ils demandent la permission de :

« Vendre et proposer en vente publique leurs marchandises [...] en la halle à Poissons sise au Marché Neuf [...] jusqu'à un mois prochain venant, [...] aux us et coutumes de la foire Saint-Germain-des-Prés »⁵⁴⁴.

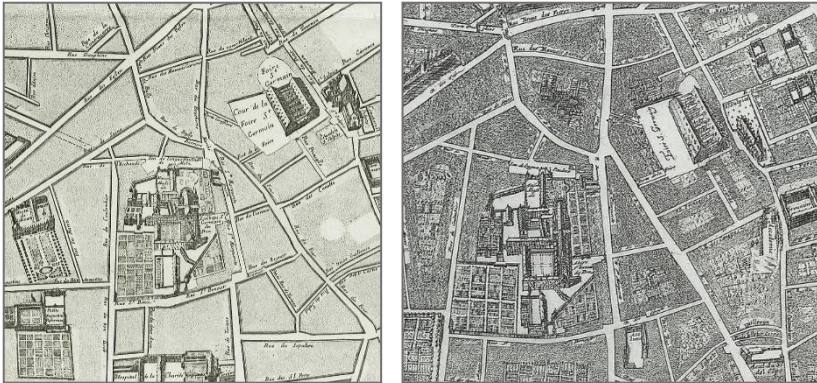
À cause de la foire, le mois de février était une période propice à la dépense et à la distraction. Une frénésie dépensière régnait chez les visiteurs de la foire, attirés par les marchandises, les animations et les jeux (interdits dans la capitale, mais tolérés à la foire). La foire était un des lieux de divertissement privilégiés de l'aristocratie et de la Cour. La visite de la foire par le couple royal était très bénéfique pour les affaires, comme l'illustre une lettre de Rubens à Pierre Dupuy datée du 16 mars 1628 où on lit : « Sa venue [du roi] à Paris fut très heureuse pour nos marchands de la foire Saint-Germain qui sans cela étaient fort mal partis » [*« La sua venuta a Parigi e stata molto opportuna per gli nostri mercanti della fiera di S. Germano che senza questo stavano freschi »*]⁵⁴⁵.

Figure 43 : L'abbaye et la foire de Saint-Germain-des-Prés vers 1615



Source : plan de Merian, 1615

Figure 44 : L'abbaye et la foire de St-Germain-des-Prés dans la seconde moitié du XVII^e siècle



Sources : plans de Gomboust (1654) et de Bullet (1676)

§ 2. Les marchands peintres et la prééminence des Anversois

La question du marché de l'art n'entre qu'indirectement dans le cadre de notre étude, puisque nous nous concentrons sur les artistes et leurs activités de peintre et de sculpteur. Mais la vente d'œuvres nous intéresse si elle peut fournir des explications sur certains phénomènes que nous avons observés, ou bien si elle concerne des individus susceptibles d'avoir aussi travaillé à Paris. Les marchands n'ont donc été incorporés dans l'étude que si l'on pense qu'ils ont aussi pu exercer leur métier à Paris. Dans les sources parisiennes ceux-ci sont communément désignés comme *marchands-peintres*. La ville d'Anvers étant un des plus grands centres de distribution de peintures d'Europe, il n'est pas étonnant que la plupart des marchands peintres à Saint-Germain-des-Prés soient originaires d'Anvers.

L'Anversois Pieter van Haecht est surtout connu et cité comme marchand, mais lorsqu'il est inquiété à Saint-Germain en 1623 il est qualifié de « maître dudit métier [peintre] ». Il ne semble pas s'être installé de façon définitive à Paris, puisque les sources le disent « marchand à Anvers » (en avril 1622), « marchand de peintures demeurant en la ville d'Anvers » (janvier 1623) et « marchand d'Anvers » (mai 1631). Il était installé à Anvers et venait à Paris dans le cadre de la foire, mais aussi en dehors. En mai 1631 il était logé aux *Trois Palmes* rue de Tournon, faubourg Saint-Germain. On sait qu'il louait trois loges à la foire Saint-Germain (bail de 1623) et qu'il était associé à Pieter de Martyn, comme le montre un compte d'avril 1622. Le 2 mars 1623, il est inquiété par les jurés de Saint-Germain parce qu'il n'a pas vidé ses loges à temps.

En 1626 un autre peintre anversois, Jan van Mechelen, louait également une loge à Saint-Germain-des-Prés. Le bail d'avril le qualifie de « peintre à Anvers ».

On a recensé plusieurs autres marchands à Saint-Germain qui sont documentés comme peintres aux Pays-Bas, mais pour lesquels seules les activités de marchand sont recensées à Paris. Il s'agit de Pieter Goetkint, Willem van Haecht, David Teniers et Cornelis de Vos.

Peter Goetkint I était l'élève et le gendre d'Antonie van Palermo. À partir de 1576, Peter se rendit deux fois par an à Paris et dans d'autres villes françaises pour y vendre des peintures et des pigments. Ses fils Pieter II et Antoni se fixèrent de façon plus définitive à Paris.

Willem van Haecht avait quitté Anvers en 1615 pour aller à Paris, où il aurait séjourné jusqu'en 1619, avant de se rendre en Italie.

Après une formation dans l'atelier de son frère Juliaen I (en 1595/96), l'Anversois David Teniers séjourna en Italie à partir de 1597 environ. Il était de retour à Anvers en 1605. Il était également actif comme marchand d'art à partir des années 1630. C'est en cette qualité qu'il fit un séjour à Paris en 1635.

Cornelis de Vos, enfin, obtint un certificat de bonne réputation à Anvers le 29 avril 1604, sans doute pour se rendre à la foire⁵⁴⁶. Le 17 janvier 1619, le même obtint un autre certificat de la municipalité d'Anvers pour la foire stipulant « qu'il n'y a pas de maison infectée par une quelconque maladie infectieuse dans la ville » [en français dans le texte]. Quatre ans plus tard, en septembre 1623, ses parents déclarent que leur fils, « marchand de peintures » [*coopman van schilderyen*], « fréquente tous les ans le marché ou foire de Saint-Germain à Paris en France » [*frequenterende jaerlyckx de merct ofte foire van St. Germain tot Parijs in Vranckrijck*]. Cette mention coïncide avec un procès-verbal de la communauté des peintres de Saint-Germain-des-Prés : en effet, le 2 mars 1623, les jurés rapportent avoir fait saisir sur « Corneille Devaux », « Flamand », un petit tableau sur cuivre, dans un cadre d'ébène représentant « Notre Seigneur à qui le scribe présente le denier » [soit *Le denier de César*].

À côté des marchands forains qui séjournaient annuellement à Paris pour participer à la foire, comme l'illustre l'exemple de Cornelis de Vos, d'autres résidaient de façon plus permanente dans la ville, à l'instar de Pieter de Martyn, installé à Paris à partir de 1601 au moins. D'abord documenté comme peintre à Saint-Germain-des-Prés, Picart se spécialisa rapidement dans la vente d'articles de luxe, devint fournisseur de la Cour et s'installa dans deux maisons situées place Dauphine. Il exploitait aussi plusieurs loges à Saint-Germain-des-Prés. Comme d'autres marchands, Picart était associé avec un marchand installé à Anvers. La collaboration entre Matthys Musson et Picart est

bien documentée par leur correspondance, publiée en 1949 par Denucé. On connaît d'autres exemples de collaborations et d'associations chez les marchands peintres, comme Hans Govaerts. Govaerts était également Anversois ; documenté à Paris entre 1606 et 1619, il avait acquis le statut de marchand privilégié suivant la Cour. En 1606 il louait une loge à Saint-Germain. En 1611, qualifié de « marchand de peintures demeurant à Anvers [Anvere], étant de présent à Paris, logé rue Saint-Martin en la maison où est pour enseigne La Croix de Fer », il louait une boutique avec « une sallette, une chambre avec deux lits et une garde-robe » dans la maison de Vincent Notaire près de la porte Saint-Germain-des-Prés. En 1619, il était logé dans la rue Saint-Denis « en la maison où est pour enseigne La Ville d'Anvers ». Bien que les sources situent son domicile ordinaire à Anvers, la fréquence et la permanence de ses visites montrent qu'il partageait son temps entre Anvers et la France. Il est documenté à Paris, mais aussi à Rouen. En 1612, il signa un contrat de service pour trois ans à Paris avec le peintre liégeois Simon Amielle. Le contrat le dit : « marchand de peintures demeurant à Anvers, logé à Saint-Germain-des-Prés, rue Neuve-Saint-Lambert, chez le sieur Symonnet ». L'acte précise que Simon demeure « ordinairement avec ledit Govart et [qu'il est] logé à Paris à sa suite » ; il y est question d'un voyage que Govaert doit entreprendre sous peu « en son pays pour affaires ». Bien que les sources ne documentent pas de résidence permanente dans la ville, il y venait très souvent et devait y disposer d'un atelier et d'un logement puisqu'il s'engage à loger, nourrir, blanchir et chauffer Simon.

§ 3. De nouvelles techniques de vente : l'exemple de la blanque

Au cours du XVI^e siècle de nouvelles techniques de production et de vente avaient été développées à Anvers permettant d'approvisionner de façon efficace et à moindre coût le marché d'œuvres d'art et plus particulièrement de peintures.

On retrouve cet esprit d'entreprise chez plusieurs marchands anversois à Paris. Le marchand-peintre anversois Govaerts travaillait en collaboration avec d'autres marchands flamands, non seulement à Paris, mais aussi à Bourges et à Rouen, où se tenait une autre foire annuelle, la foire du Pardon (ou foire Saint-Romain, qui avait lieu en octobre et novembre)⁵⁴⁷. Parmi les marchands avec lesquels Govaerts s'était associé se trouve notamment Pierre de Brun [ou *Le Brun*], un marchand peintre flamand qui était installé de façon permanente à Paris. En 1619, Govaerts et Guillaume Wittebrood, s'engagèrent envers De Brun de lui fournir depuis la ville d'Anvers « de la marchandise de peinture » d'une valeur de 6 000 livres.

Parmi les techniques de vente employées par les Anversois étaient les loteries⁵⁴⁸. On connaît plusieurs exemples de loteries organisées dans des villes des Pays-Bas du nord par des marchands d'origine anversoise et on sait que des marchands anversois organisèrent des jeux similaires en France. Hans Govaerts et Pierre de Brun avaient tous deux participé avec d'autres marchands néerlandais à l'exploitation de *blanques* à Rouen et à Paris. Les blanques étaient des loteries permettant aux marchands d'écouler leurs marchandises en profitant du goût du jeu chez les visiteurs de la foire. Importée d'Italie elle tirait son nom (*bianca*) des nombreux billets blancs qu'elle comportait. C'était une loterie à double tirage avec des billets nominatifs comportant des billets gagnants avec l'intitulé des lots gagnés et des billets blancs (perdants).

En 1610, De Brun avait constitué une blanque à Paris (documentée par un acte du 12 mars 1613) avec les marchands parisiens Pierre Chenu, David Pelleleset et Pierre Cottin et l'horloger Abraham de

Lagarde. De Brun avait aussi participé à la constitution d'une autre blanque à Paris avec d'autres marchands, parmi lesquels on trouve plusieurs Néerlandais dont Nicolas Langlois, Claude Cousturier, le marchand joallier Robert Akakia, l'orfèvre Jehan Simon, le marchand Benjamin de Jonge et le maître peintre Cornelis van den Bemde. Cette blanque avait été dissoute en avril 1617.

En janvier 1612, Govaerts céda sa part (un tiers) de la blanque organisée à Rouen à De Brun. Un acte rouennais daté de décembre 1617 montre qu'il était associé avec des marchands néerlandais pour la vente de peintures. En janvier 1618 Govaerts transporterait à l'un d'entre eux une grande boutique composée de quatre loges et demie aux halles de la foire Saint-Germain-des-Prés.

Parmi les autres techniques employées par les Anversois pour écouler leur marchandise, on peut aussi citer le colportage, dont on trouve un exemple dans les archives de Saint-Germain : en mai 1623, les registres de police mentionnent une saisie sur Carel et Peter van Boeckel (père et fils) d'« une toile d'un pied et demi de haut, où est dépeint le *Portrait du roi*, laquelle toile il colportait par les rues ».

§ 4. La maîtrise contre-attaque

La franchise qui existait pendant la foire sur la vente d'œuvres déplut à la jurande de la corporation parisienne des peintres, car elle représentait une concurrence considérable pour les maîtres. De plus, le risque de voir la marchandise circuler après la clôture de la foire les inquiétait. À l'instar des guildes locales néerlandaises, qui se plaignaient de la concurrence des vendeurs de foire, la communauté de peintres parisiens protesta contre la vente par des étrangers⁵⁴⁹. Dans les statuts de 1619, la jurande avait pris soin de consacrer un article à ce fléau : les marchands forains seraient soumis aux visites des jurés et contraints, après les foires, d'emporter les tableaux non vendus ou de les laisser dans des boîtes à deux clés et sous le sceau de la maîtrise⁵⁵⁰. Car la fraude était fréquente. Malgré les efforts de la jurande, elle constituait un moyen pour vendre ses œuvres sans l'accord de la maîtrise. Pour les artistes néerlandais, c'était une stratégie comme une autre pour survivre dans la conjoncture parisienne.

Les pratiques frauduleuses à Saint-Germain sont connues par les rapports des visites des jurés de la corporation, conservés dans les registres de police de Saint-Germain-des-Prés. Lacunaires, ces registres documentent principalement les années 1620. Ils permettent néanmoins de connaître un certain nombre d'artistes et de marchands peintres actifs dans le faubourg durant cette période, pendant laquelle la présence d'artistes et d'œuvres d'art néerlandais était déterminante.

Parmi ceux-là certains sont documentés uniquement par les registres de police. On ne les connaît que parce qu'ils ont été inquiétés par la police de Saint-Germain. C'est le cas, par exemple, de François Boulony et de Pierre Putte. Le 2 mars 1623 les jurés, en visitation sous les halles de la foire Saint-Germain, firent saisir « sur François Boulony, marchand peintre, flamand de nation, un tableau peint sur bois, enchâssé d'ébène, où est figuré une *Nativité de Notre Seigneur* ». Le même jour, les jurés assignent « Pierre Putte, aussi peintre, parlant à son serviteur [...] aux fins de vider présentement et à se voir condamner en l'amende faute d'avoir vidé dans le temps de la franchise ». Parfois il est impossible d'identifier les artistes, comme l'illustre cet exemple : en juillet 1624 : « Les jurés peintres assistés de Durant, sergent, ont rapporté avoir saisi sur un garçon flamand habillé de gris, qui a refusé de dire son nom, un petit tableau auquel est peint une *Madeleine* sur toile garni de sa plate-bande noire et assignation au premier jour ».

Les registres illustrent deux types de marchands et d'artistes : les forains et les résidents. On trouve des références à des marchands-peintres présents temporairement à Saint-Germain, mais aussi à des individus qui s'installent ultérieurement de façon définitive à Paris, le plus souvent en accédant à la maîtrise. Tel fut le cas de Toussaint Regnault (inquiété en 1623, reçu en 1628) : en janvier 1623 les jurés avaient saisi sur « un nommé *Regnault*, flamand de nation, peintre, trois toiles imprimées de grandeur de quatre pieds ou environ prêtes à travailler, lesquelles lesdits jurés n'auraient pu transporter à cause des rébellions que ledit nommé Regnault a faites, lesquelles toiles il venait d'acheter de la veuve *Treoyre*, étant assisté de Jehan Challon, compagnon peintre demeurant chez ladite veuve, qui le conduisit en sa maison, au moyen de quoi ils ont laissé lesdites toiles en garde audit Challon et assignation audit Regnault sur l'entreprise de métier ». Il fut reçu à Saint-Germain comme maître en 1628. On peut aussi citer les cas de Van Boeckel, de Philipp Jordaens, de Jean de Quincy et de Salomon de Chiquemberg.

Nous avons cité plus haut la saisie faite en 1623 « sur un nommé Pierre van Boucle, fils de Charles van Boucle [Peter et Carel van Boucle], une toile d'un pied et demi de haut, où est dépeint le *Portrait du roi*, laquelle toile il colportait par les rues ». Suite à cette saisie, Van Boucle se met en colère et « serait venu au logis dudit Roger, sergent, lequel, de fait et de force, aurait voulu prendre ladite toile, faisant plusieurs rébellions, jurant et blasphémant le nom de Dieu, assisté de son fils, l'appelant voleur et menaçant de battre »⁵⁵¹. Peter van Boeckel était spécialisé dans les natures mortes de fruits et d'animaux. Il était arrivé à Paris avec ses parents Carel van Boeckel et Anna Montcornet (des graveurs anversoises), sans doute quand il n'était encore qu'adolescent. Il séjourna à Paris de 1623 jusqu'à sa mort vers 1673. Sa présence à Paris est documentée de façon régulière entre 1623 et 1644, mais on sait que Van Boeckel s'absenta à plusieurs reprises. En 1636 il était même cité comme membre de la guilde anversoise.

En juillet 1623 les jurés avaient saisi sur « un garçon peintre flamand nommé Jourdain, logé chez *Jehan Vandebourg* (*Van der Burg* ?), un chevalet sur lequel est un petit tableau où est dépeint un *Paysage*, quatre lames de cuivre rouge de différentes grandeurs où sont peintes les copies dudit paysage, le tout imparfait, un pincelet garni d'une douzaine et demie [de] pinceaux ou environ, une pierre à broyer les couleurs avec la mollette, une palette et voulant le tout transporter serait survenu ledit Vandebourg, hôte dudit Jourdain [*sic*], garçon est chargé et a signé et donné assignation audit Jourdain ». Jordaens dut accéder à la maîtrise peu de temps après l'incident, puisque dix mois plus tard, le 12 février 1629, il est qualifié de maître peintre et prend en apprentissage Pierre Le Noir.

En septembre 1634, Salomon de Chiquemberg, qualifié de compagnon peintre, est assigné « pour avoir entrepris sur ledit art et voir ordonner qu'il sera tenu de vider dudit Saint-Germain-des-Prés, sinon se faire recevoir maître dudit art audit lieu ». On ne sait quand il fut reçu à la maîtrise, mais en février 1648 on le retrouve à Paris lorsqu'il prend en apprentissage Laurent Boursin.

Des exemples comme ceux de Jordaens et de Quincy montrent que les contraventions de Saint-Germain ne concernent pas uniquement la vente, mais aussi la confection d'œuvres d'art. Pour ne donner qu'un autre exemple illustrant des activités frauduleuses on peut citer le cas de Pierre Stallaert (voir chapitre 13, § 1). En février 1635 les jurés avaient fait une saisie chez Marie Ouguier. Chez elle les jurés avaient trouvé le gendre de la veuve, ainsi que *Pierre Stalleur* et un autre garçon. Les hommes sont pris en flagrant délit, en train d'exécuter des scènes religieuses entourés d'ustensiles de peintre.

Figure 45 : Vue imaginaire de la foire de Saint -Germain-des-Prés

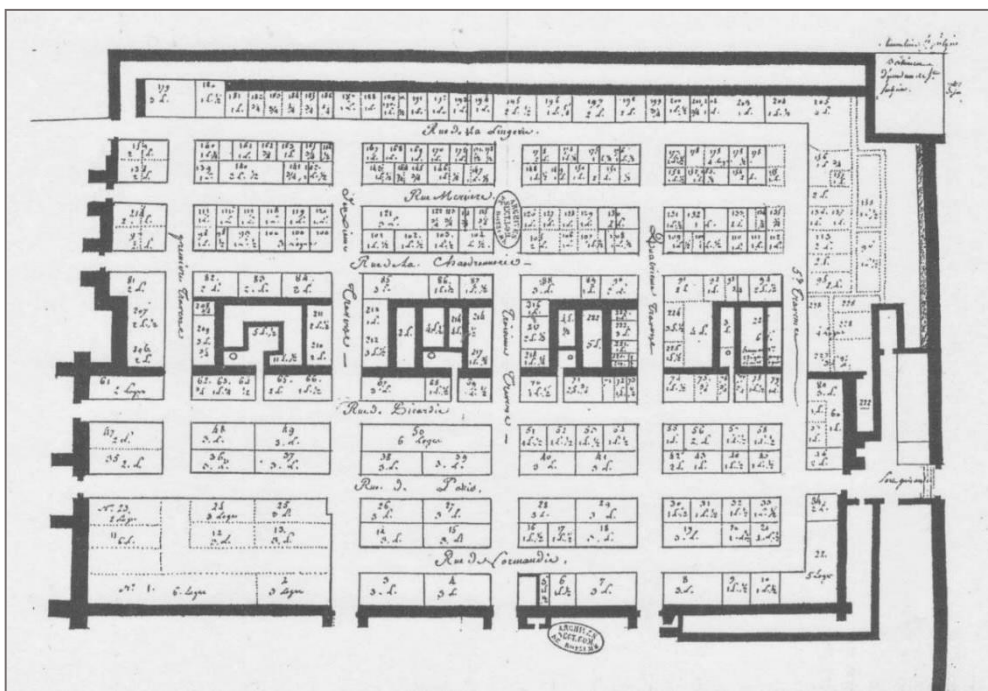


Gravure d'après Jollain, cartographe (sans date, XVII^e siècle). Source : BnF.

Cette représentation est une vision fantaisiste et pittoresque de la foire S aint-Germain. En réalité, la foire ne se tenait pas en plein air, mais sous une halle couverte, comme le montrent toutes les cartes de la ville de Paris et de ses faubourgs (cf. fig. 42 à 44). On retrouve en revanche la structure quadrillée des rues et des traverses perpendiculaires telles qu'elles sont figurées sur l'Etat des rues ci -dessous.

Si certains des artistes cités par les registres de police se firent ensuite recevoir dans la communauté parisienne, pérennisant leur séjour dans la ville (voir le chapitre 12), d'autres ne semblent avoir résidé à Paris que pendant la durée de la foire. Qu'ils aient été forains ou résidents, la présence de ces artistes ainsi que des œuvres qu'ils proposaient à la vente pendant la durée de la foire ont été d'une grande importance pour le marché de l'art parisien ainsi que pour le développement de la peinture française⁵⁵².

Figure 46 : État des rues de la foire de Saint-Germain-des-Prés



Source : Szanto (2002), p. 178

15. Artistes de Cour

Diamétralement opposés à la structure professionnelle traditionnelle des métiers jurés, se trouvent les artistes bénéficiant d'une protection du roi ou des autres membres de la Cour, les soustrayant au carcan réglementaire des jurandes. Très tôt, les souverains français avaient manifesté leur désir de s'attacher des artistes de leur choix tout en leur proposant des privilèges dont ne bénéficiaient pas les simples maîtres de métier.

Outre la pratique des lettres de don que nous venons d'évoquer, la façon la plus courante pour la Couronne (et les Grands) de favoriser les artistes et de les soustraire aux contraintes de la maîtrise était de les attacher à leur maison. Ce favoritisme royal ne plut guère à la communauté des peintres, qui tenta à plusieurs reprises d'en limiter l'étendue.

Le conflit opposant les peintres et sculpteurs de la communauté aux artistes du roi n'était pas seulement juridique. Il est aussi révélateur des nouvelles ambitions sociales des artistes dont le statut professionnel dépendait moins de leur formation que de leur originalité, de leur génie et de leur capacité à adapter leur production aux goûts de la Cour. Cette opposition fut la principale motivation pour la création, en 1648, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont les membres étaient placés indirectement sous la protection du roi et qui remplaçaient en cela les artistes brevetaires de la première moitié du siècle.

Au sein de la grande diversité dans la façon dont les artistes étaient attachés et protégés par la Couronne, on peut distinguer plusieurs dénominations qui correspondent à des réalités juridiques particulières. Il s'agit des titres de *peintre ou sculpteur du roi*, de *peintre ou sculpteur ordinaire du roi* et de celui de *valet de chambre*, parmi lesquels on pourrait compter les artistes de l'Académie et ceux des manufactures, qui portaient eux aussi le plus souvent le titre de peintre ou sculpteur du roi et auxquels il faut ajouter les artistes logés par le roi au palais du Louvre d'une part, et les artistes et artisans « suivant la Cour ».

§ 1. Documentation

Les sources relatives à ces artistes sont peu nombreuses. Généralement, des documents comme les lettres de provision ne nous sont pas parvenues, mais on en trouve parfois des traces dans des inventaires, comme c'est le cas pour les frères Scalberge. L'inventaire après décès de Pierre mentionne parmi les papiers des lettres de provision de peintre et valet de chambre de Sa Majesté, datées de janvier 1631.

La comptabilité et les états de la maison royale sont également susceptibles de fournir les noms des artistes au service de la Couronne. Les peintres et sculpteurs du roi dépendaient de la Maison du roi, généralement de la Chambre du roi, parfois de sa Garde-robe, alors que d'autres avaient comme administration de rattachement les Bâtiments du roi, comme Nicasius Bernaerts, dont le paiement de ses gages d'officier figure sur les comptes des Bâtiments du roi de 1668.

Malheureusement, les archives de la Maison du roi comportant les états et les registres de comptabilité sont très fragmentaires, à cause de l'incurie originelle d'une part et des incendies de la Cour des aides au Palais de justice en 1737 et de 1776, d'autre part⁵⁵³. Suite à ces incendies, qui

détruisirent les états annuels de la Maison du roi, de la reine et des enfants de France, on recopia un certain nombre d'actes se trouvant au dépôt de la Maison du roi en 1777 et dont Jules Guiffrey tira une liste d'artisans. On dispose aussi de quelques états manuscrits ou imprimés, dont un fut partiellement publié par Antoine de Montaiglon dès 1857-58, puis par Eugène Griselle en 1912. En outre, certaines listes ont été incorporées dans les états de la France et on a conservé un *Etat général des officiers domestiques et commensaux de la Maison du roi*, dont la publication date de 1657.

Ce qui reste des archives de la Maison du roi est aujourd'hui conservé dans la série O des archives nationales. On y trouve, par exemple, une référence au sculpteur François van Opstal, qui reçut 500 livres selon l'état des officiers du roi de 1657⁵⁵⁴. On dispose également d'une sélection post-révolutionnaire de documents relatifs à l'histoire de France en général et de la monarchie en particulier. À la fin du XVIII^e siècle, on regroupa les documents jugés dignes d'intérêt dans deux séries factices : les feuilles isolées dans la série K et les registres dans la série KK. Ces fonds sont constitués d'actes hétérogènes issus principalement des archives du Conseil du Roi, du contrôle général des finances et de la chambre des comptes de Paris. On y a recensé, par exemple, le peintre Pieter van Mol, qui figure dans la trésorerie de la Maison d'Anne d'Autriche de 1642 parmi les « gens de métier qui ne seront payés de leurs gages que sur deniers extraordinaires qui seront ordonnés par le roi pour cet effet »⁵⁵⁵. Dans la comptabilité de la maison du roi de 1609, sont cités les quatre « peintres qui auront aussi qualité de valet de chambre ». Parmi ceux-là se trouvent, à côté de Benjamin Foullon, « Jehan Dhoey, autre peintre et valet de chambre de Sa Majesté et Claude Dhoey [Jan et Claude de Hoey], son fils en survivance, [pour] pareille somme de cent livres tournois, à lui aussi ordonnée, pour ses gages à cause de son dit état ». Plus loin, parmi les « autres peintres et gens de métier » figure son frère Nicolas : « à Nicollas Douay, autre peintre de Sa Majesté, semblant somme de trente livres tournois à lui aussi ordonnée pour ses gages à cause de son dit état durant ladite année⁵⁵⁶. Bien que les archives relatives à la Maison du roi soient fragmentaires, on y trouve donc quand même quelques références à des artistes néerlandais. Quant aux frères Scalberge déjà cités, leur statut de peintres du roi déjà prouvé par l'inventaire de Pierre, est confirmé par des mentions de gages d'un montant de 30 livres entre 1631 et 1643 relevées dans les registres de la cour des Aides.

Pour pallier les lacunes documentaires des archives royales, on peut aussi avoir recours à la titulature des individus, notamment celle employée dans les actes notariés et les registres paroissiaux, comme nous l'avons fait pour les maîtres. Parfois, la titulature est même la seule référence au statut privilégié de l'artiste. C'est ainsi que Jaspar Sanders, artiste peu documenté, est qualifié de « peintre de la reine mère du roi » en 1585⁵⁵⁷. Quant au peintre Jan Cassiopijn, on sait qu'il accéda à la maîtrise, mais dès 1638 les sources tendent à montrer qu'il ait aussi eu le statut de peintre du roi⁵⁵⁸.

Parfois les documents donnent des informations contradictoires. Charles de Somme est qualifié de « peintre ordinaire de la reine », dans un contrat d'alloué daté de 1668 ; son acte d'enterrement de 1673 le dit également « peintre de la reine » mais lors de l'inhumation de sa veuve en 1679, c'est-à-dire six ans après la mort de De Somme, on le dit « peintre ordinaire du roi »⁵⁵⁹. Parfois des mentions posthumes sont les seules sources faisant référence au statut de peintre du roi. L'embellissement du statut d'un défunt ne peut pas toujours être exclu. Lors de son enterrement en 1689, Jacob-Ferdinand Voet est non seulement qualifié de peintre du roi, mais aussi d'« écuyer ». En 1702, on

trouve encore « vivant peintre de sa Majesté très chrétienne » et « vivant peintre du roi » dans des actes concernant ses héritiers⁵⁶⁰. La plupart des documents concernant le peintre Ferdinandus van El le qualifient de « peintre ordinaire du roi », mais dans le contrat de mariage de sa fille Louise, qui épousa en 1639 l'écuyer Jacques Barbot, le père de la fiancée (décédé depuis un ou deux ans) est qualifié de « peintre ordinaire et valet de chambre du roi »⁵⁶¹.

Dans un certain nombre de cas, le service du roi est supposé par d'autres sources biographiques. Selon Cornelis de Bie, Rodolfus Schoor était peintre de Louis XIII, mais nous n'avons trouvé aucune source mentionnant ce statut. Il semblerait en revanche qu'il fit partie de la maîtrise, puisque dès 1611, toutes les sources le qualifient de maître⁵⁶².

Il est clair que, comme nous l'avons souligné dans le cas des maîtres de métier, il faut observer une certaine méfiance à l'égard de la titulature employée dans des actes ne relevant pas de l'administration royale et aussi tenir compte des usurpations possibles de la part de certains individus.

§ 2. Avantages

Dans la plupart des cas, les artistes privilégiés avaient le droit, comme les maîtres, de prendre des apprentis et d'avoir des alloués, ce qui veut dire que de nombreux autres artistes néerlandais pouvaient trouver un refuge professionnel au sein des ateliers sous protection royale.

En plus des privilèges professionnels, les artistes attachés à la Cour pouvaient bénéficier de divers autres avantages, d'ordre matériel ou honorifique. Ils pouvaient toucher des pensions sous forme de gages et bénéficier de logements de fonction ou d'atelier mis à leur disposition. Un brevet daté de mai 1632 accordait au sculpteur Philippe van Buyster le titre de peintre et sculpteur ordinaire du roi, avec 600 livres de gages annuels. On accorda aussi au sculpteur un logement dans le palais des Tuileries « proche l'entrée du dôme et escalier ». En 1654, le roi l'autorisa en outre de construire un atelier dans l'enclos du jardin. Quant aux gages stipulés dans les brevets, ceux-ci n'étaient pas toujours payés. En 1656, le peintre Henri de Champaigne ne touche que la moitié de sa pension, c'est-à-dire la somme de 200 livres. Il en est de même pour ses collègues, à l'exception de Charles Le Brun, seul à toucher les deux tiers de ses gages (900 livres) « attendu son mérite »⁵⁶³.

§ 3. Les peintres et sculpteurs de Cour

En théorie, le peintre ou sculpteur du roi faisant partie de la Maison du roi, il était inscrit sur la liste des commensaux et, en tant qu'officier domestique du roi et touchait des gages enregistrés par la cour des aides. Il pouvait aussi bénéficier de privilèges, comme la dispense de certaines taxes. Le titre de peintre ou sculpteur du roi supposait, du moins en théorie, que la personne concernée avait obtenu un brevet. Or il est souvent difficile de faire la distinction entre les détenteurs de lettres de maîtrise et les artistes possédant des lettres de provisions ou brevets, qui semblent tous avoir été désignés comme *brevetaires*⁵⁶⁴. Le statut de peintre ou sculpteur du roi n'est pas un office, le brevet ne symbolisant que « la concession d'une grâce ou d'un don que le roi fait à quelqu'un »⁵⁶⁵. Les privilèges y attachés n'étaient pas transmissibles. Le brevet n'était pas enregistré à la Cour des aides, mais les bénéficiaires étaient inscrits sur les états qui y étaient déposés et devaient être gagés comme les commensaux ordinaires.

Les peintres et sculpteurs ordinaires du roi

Au titre de peintre ou sculpteur du roi s'ajoute souvent l'adjectif *ordinaire*, sans que cela semble pour autant faire référence à un statut juridique spécifique. Par un manque de documentation le statut juridique des peintres et de sculpteurs ordinaires, qui ne figurent pas dans les états de la Maison du roi, est incertaine. L'adjectif *ordinaire* signifiant simplement que l'artiste exerçait sa fonction toute l'année et non pas de façon ponctuelle. Il faut différencier ces artistes « du roi » des artistes actifs « pour le roi », qui étaient rémunérés par la Cour, mais qui n'y étaient pas attachés de façon officielle, comme Peeter Schoutens, qualifié de « sculpteur pour le roi » en 1665⁵⁶⁶.

Le titre de peintre ou sculpteur ordinaire n'était pas aussi prestigieux qu'on pourrait être amené à le croire, comme le montre le nombre important d'artistes mineurs voire inconnus auxquels il est associé dans les textes. À titre d'exemple, on peut citer le peintre Jean Donckerwolck. Son inventaire après décès, daté de 1664, décrit des « lettres de provision [...] de maître peintre ordinaire du roi en la ville de Rouen ».

Il faut noter aussi qu'à partir de la fondation de l'Académie, il semblerait que tous les membres de cette institution aient arboré le titre de peintre ou sculpteur ordinaire du roi, tout comme les artistes actifs aux Gobelins, dont il sera question plus loin.

Le titre de peintre ou sculpteur ordinaire n'était pas pour autant un gage de commandes royales, puisqu'un certain nombre de ces artistes ne semblent jamais avoir travaillé pour la Cour⁵⁶⁷. Enfin, il faut distinguer les artistes du roi des artistes « pour le roi » dont il sera également question plus bas. À ces artistes au service du roi, il faut ajouter ceux au service des reines et reines-mères (notamment ceux attachés à Anne d'Autriche et Marie de Médicis), et dont le statut était similaire.

Comme l'avait déjà remarqué Schnapper, les actes notariés et les registres paroissiaux recensent un nombre beaucoup plus important de peintres et de sculpteurs du roi que ceux mentionnés par les archives issues de la Couronne. Lorsqu'on connaît l'état très lacunaire des archives royales cela n'est guère surprenant. Ensuite, cette différence semble-t-il s'expliquer, du moins en partie, par le fait que certains de ces artistes privilégiés ne recevaient pas de gages. Il est d'ailleurs assez fréquent de trouver sur ces listes une distinction entre les officiers qui sont sûrs de recevoir leurs gages, ceux qui seront payés si l'état des finances le permet et ceux qui ne seront pas payés mais qui garderont leurs privilèges⁵⁶⁸. Dans le cas de Nicolaes de Hoey, mentionné sur l'état de 1609, le registre spécifie que ses gages ne lui ont pas été payés, « faute de fonds pour ceci ». En tout cas on ne pense pas pouvoir imputer cette différence numéraire par une pratique étendue et systématique de l'usurpation du titre de peintre ou sculpteur du roi.

Les valets de chambre du roi

Le statut de valet de chambre du roi est plus prestigieux et donc plus rare. Il est aussi un peu mieux documenté et, de ce fait, plus facile à définir. Il s'agit d'un office vénal, transmissible par survivance, qui rapportait des gages importants (100 livres minimum)⁵⁶⁹. Plusieurs peintres néerlandais acquièrent le prestigieux office de valet de chambre, que ce soit au service des reines ou du roi, à Fontainebleau et à Paris. Hieronymus Francken portait le titre de peintre et valet de chambre de la reine (Louise de Lorraine, épouse d'Henri III) dès 1587, comme en témoigne le contrat de mariage

de son ami, le peintre Jean Jossens⁵⁷⁰. Le peintre fut ensuite au service de plusieurs autres membres de la maison royale (Catherine et Marie de Médicis et Henri IV).

Joris van Straeten est cité comme peintre de la reine Isabelle d'Autriche dès 1572 dans les comptes de la Cour. Son testament, daté de 1577 le dit « peintre et valet de chambre de la reine régente » [Louise de Lorraine] et fait référence à ces gages⁵⁷¹.

Ambrosius Bosschaert, quant à lui, au service du roi et de la reine et qualifié de « peintre du roi », « peintre ordinaire » ou encore « maître peintre pour sa Majesté en son château », est appelé « peintre et valet de chambre du Roi » dès 1606.

Parmi les autres peintres actifs à Fontainebleau, on trouve les De Hoey (déjà cités). Jan de Hoey était peintre et valet de chambre du roi dès 1590. Son fils Claude lui succéda comme survivancier. Son frère Nicolaes avait également le statut de peintre et valet de Chambre du roi et ce dès 1605. Ces charges lui assurent des revenus importants : en tant que valet de chambre, il reçut d'abord 33 livres puis 100 livres en 1609 avec son fils Claude, inscrit comme survivancier. En janvier 1606, Jean reçut 300 livres pour ses gages des mois d'octobre à décembre de l'année précédente [Guiffrey (1882), p. 13]. En 1608, il reçut 1200 livres pour l'entretien des « vieux tableaux » au château de Fontainebleau « pour rétablir ceux qui sont gâtés, faits à huile sur bois et sur toile, que pour nettoyer les bordures des tableaux faits à fresque ». Il faut noter que sur les états de 1609 figure aussi le nom de son frère Nicolaes.

Les fonctions de Jan de Hoey ne se limitaient pas à la production de tableaux, mais semblent aussi avoir compris des tâches de conservation et de restauration, puisque dès 1598 il est qualifié de « garde des tableaux du roi au château de Fontainebleau » et reçoit des paiements en rapport avec cette charge. Selon Adhémar, De Hoey était concierge au château de Fontainebleau, une fonction généralement réservée aux peintres « de second ordre, en général 'ornemaniste', chargé de 'rafraîchir' les décorations », chargé de la reproduction des œuvres, copiées par son équipe, mais qui avait été occupé par des artistes de renom : Nicolo dell'Abate, premier concierge de Fontainebleau et « surintendant des Peintures » et Roger de Rogery, « concierge, restaurateur et ayant la charge des grands jardins » à qui Jan de Hoey succéda⁵⁷².

On trouve encore un autre titre parmi les peintres du roi à Fontainebleau, porté par Josse de Voltigem, puis par son fils Henri. Dès 1612, Josse est qualifié de « peintre et concierge des héronnières du parc du roi à Fontainebleau », titre qui semble avoir été créé spécialement pour lui et qui devait lui assurer un logement aux héronnières où son fils vivait toujours en 1687.

Outre les frères Scalberge que nous avons déjà cités, on trouve parmi les autres valets de chambre deux noms très prestigieux : Philippe de Champaigne et Frans Pourbus. Pour s'attacher le Bruxellois Philippe de Champaigne, l'intendant de Marie de Médicis lui avait proposé de succéder à son beau-père Duchesne comme peintre ordinaire de la reine mère et valet de chambre du roi, office qui s'accompagnait d'une pension annuelle de 1 200 livres et d'un logement au palais du Luxembourg.

Frans Pourbus, quant à lui, était au service de la reine Marie de Médicis et de Louis XIII dès 1611. En tant que peintre du roi il reçoit une pension annuelle de 600 livres. Pourbus disposait d'un atelier au Louvre, mais il n'y logeait pas.

Autres Grands

L'habitude d'attacher des artistes à sa maison en les soustrayant à la jurande ne se limitait pas au roi et à la reine. Elle était aussi pratiquée par les Grands et s'étendait à d'autres membres de la Cour, et ce dès le règne de Henri IV⁵⁷³. Parmi les artistes bénéficiant de la protection d'autres membres de la Cour se trouvent aussi des Néerlandais.

Monsieur, frère du roi

Deux artistes originaires des Pays-Bas faisaient partie de la maison du frère du roi. Jacques de Guin est cité comme « peintre de Monsieur, frère du roi » dans l'acte de baptême de sa fille Françoise en 1642⁵⁷⁴. Albert Flamen, était au service d'un autre frère du roi (Louis XIV) : Philippe de France, duc d'Orléans. Flamen est mentionné comme « peintre et dessinateur ordinaire de Monsieur, frère du roi » en 1692⁵⁷⁵. On peut encore citer d'autres Néerlandais au service du frère du roi, comme le tapissier Girard Laurens qui avait été son valet de chambre ordinaire.

Condé

Bien qu'on sache que le prince de Condé avait été en contact avec plusieurs artistes originaires de Pays-Bas, pour l'achat ou l'exécution d'œuvres, comme Lieven Cruyl et Cornelis Bega à qui il avait commandé et/ou acheté des vues de son château de Chantilly, ou encore Justus van Egmont qui exécuta son portrait, on ne sait pas si le prince avait attaché des Néerlandais à sa maison. Le statut d'un certain « *De Witte*, peintre flamand » qui avait vendu un tableau d'Antonis Mor au prince n'est pas spécifié dans les lettres de l'abbé de La Victoire qui intercède pour le peintre en le qualifiant d' « ancien serviteur de V.A.S. » en 1683.

De Guise

Deux de nos peintres semblent avoir été attachés à la famille de Guise. Joris Boba serait venu en France après un voyage en Italie dans la suite du cardinal Charles de Lorraine (1524-75) vers 1569. David de Maillery, quant à lui, était au service de son homonyme, Charles de Lorraine (1554-1611 ; frère cadet de Henri de Guise et duc de Mayenne), puisque son contrat de mariage daté de 1589 le qualifie de « peintre et valet de chambre du duc de Mayenne »⁵⁷⁶.

Vendôme

Selon Mariette, qui prétend l'avoir connu, Jan van Beecq avait été au service de Philippe de Vendôme : « Il a travaillé pour le roi ; je l'ai connu ; il logeait pour lors à l'hôtel de Vendôme, Grand Prieur de France, auquel il était attaché »⁵⁷⁷.

Henri II d'Orléans

Parmi les autres membres de la Cour on peut citer Henri II d'Orléans, duc de Longueville (1595-1663) qui employait le sculpteur Jean Faydherbe. Dès 1646, Faydherbe est cité comme « sculpteur de Henri II d'Orléans » lors du baptême de son fils Louis-Henri, qui avait pour marraine la duchesse de Montpensier⁵⁷⁸. Lors du baptême de sa filleule Marie Freville, en 1647, et dans le contrat de mariage de sa fille Françoise en 1648 il est qualifié de « sculpteur de son Altesse » et de « sculpteur de Son Altesse Royale »⁵⁷⁹. Henri d'Orléans était un des favoris de Marie de Médicis. Il était issu de la maison d'Orléans-Longueville. Son père Henri I^{er} d'Orléans avait été Grand chambellan de France sous Henri IV.

Henri de Bourbon

Le peintre Jean Michel Picart s'était assuré, dès 1634, la protection de d'Henri de Bourbon-Verneuil, bâtard de Henri IV, « Monseigneur de Metz » (abbé commendataire de l'abbaye de Saint-Germain et évêque commendataire de Metz), dont il était le peintre ordinaire.

Autres personnalités

Parfois, même d'autres personnalités importantes du royaume avaient des peintres attirés, sans que ceux-là faisaient partie de la Cour. On sait, par exemple, que Remacles Quina était au service de François de Bonne, proche de Henri IV, puisque son contrat de mariage, daté de 1605, le qualifie de « peintre de Monseigneur le connétable »⁵⁸⁰.

D'autres artistes encore séjournèrent à Paris alors qu'ils étaient au service de souverains étrangers. On peut penser à David Beck, au service de Christine de Suède qu'il accompagna à Paris lors de son voyage en France en 1656. Ou encore à Dominicus Nollet qui, après avoir travaillé dans l'atelier de Van der Meulen aux Gobelins retourna aux Pays-Bas, où il fut nommé premier peintre de Maximilien Emmanuel de Bavière en 1692. Il était à Paris en février 1717, cité comme « homme de chambre et premier peintre de son altesse électorale de Bavière ».

§ 4. Les artistes logés au Louvre

Comme il a été dit plus haut, un certain nombre d'artistes et artisans avaient été logés par le roi dans l'enceinte même du Louvre où ils bénéficiaient de certains privilèges. Cette pratique datant du règne de François I^{er} fut régularisée par Henri IV en 1608. Il est important de noter que les habitants du Louvre relevaient de la juridiction du prévôt de l'Hôtel et qu'aucun autre magistrat ne pouvait y exercer ses fonctions⁵⁸¹. Par lettres patentes datées du 22 décembre 1608, Henri IV avait accordé des lettres de maîtrise indépendantes aux ouvriers (dont les artistes) logés dans la galerie du Louvre, pour mieux servir le roi et ses sujets, et « pour faire comme une pépinière d'ouvriers ». Le roi estimait qu'il était nécessaire de venir en aide à ces artistes, « car la plupart de ceux que nous avons logés en notre galerie ayant été choisis et attirés de plusieurs endroits de notre dit royaume et hors de cette ville de Paris où ils n'ont été passés maîtres, se trouvent à présent en une si mauvaise condition qu'ils sont empêchés de travailler pour les particuliers »⁵⁸².

Ces artistes, choisis par le roi, avaient le droit d'exercer leur métier en toute liberté « tant es dites maisons et boutiques d'icelle galerie qu'en autres lieux et endroits où ils les voudront employer sans être empêchés, ni visités par les autres maîtres et jurés des arts dont ils font profession, de notre dite ville de Paris ni ailleurs ». Ils avaient le droit de vendre leurs œuvres, droit réservé jusqu'alors aux maîtres des maîtrises et pouvaient, comme les maîtres, prendre deux apprentis⁵⁸³. Après cinq ans d'apprentissage ces apprentis avaient le droit d'accéder à la maîtrise dans toutes les villes du royaume, sans avoir à payer de frais de réception ou de banquet, et sans avoir à fournir de chef d'œuvre.

Dès le départ, Henri IV logea des Néerlandais au Louvre, comme le montre l'ordonnance de 1608, où paraissent les noms du tapissier Gerard Laurens et du peintre Pieter de Martyn⁵⁸⁴. Les autres sources relatives aux logements du Louvre et les adresses des artistes relevées dans les registres paroissiaux et actes notariés fournissent d'autres noms de locataires du palais royal. Il s'agit souvent de sculpteurs et peintres du roi.

En dehors de la liberté professionnelle que le logement au palais assurait, le fait de disposer d'appartements de fonction était un avantage supplémentaire. Ce privilège était transmissible aux héritiers, comme le montre l'étude de Guiffrey sur la succession d'artistes dans les logements du Louvre. En plus d'un espace de logement, les artistes du Louvre devaient disposer d'un atelier. On sait aussi que certains artistes du roi ne disposaient que d'un atelier au sein du palais, comme l'exemple des frères Scalberge. Par un brevet de mars 1632, Louis XIII avait accordé à Frederic et Pierre Scalberge (ses peintres ordinaires) un espace « dans le gros pavillon de bois de la grande galerie du Louvre qui regarde sur la rivière pour faire un atelier de peinture ».

Certains sculpteurs furent logés non pas dans les galeries du Louvre, mais dans le vieux palais, comme Martin et Jacobus van den Bogaert. Philippe van Buyster était logé comme sculpteur ordinaire du roi aux Tuileries, mais un document de 1636 et deux autres datés de 1650 le disent demeurer au Louvre. Gerard van Opstal, enfin, habitait près des Tuileries, mais il était domicilié au Louvre en 1658.

Enfin, il faut noter que les galeries du Louvre n'hébergeaient pas uniquement des artistes, mais aussi toutes sortes d'artisans ainsi que des marchands, dont certains étaient également d'origine néerlandaise. On y trouvait entre autres le marchand graveur Jean Valdor, qui y accueillit donc à partir de 1657 ses deux neveux Ambrosius et Philip Brueghel. Son nom est cité plusieurs fois dans les sources relatives aux logements du Louvre publiées par Guiffrey. L'acte d'enterrement d'Ambrosius atteste en outre que le jeune homme décéda chez son oncle en octobre 1661 puisque son corps fut « pris aux galeries du Louvre »⁵⁸⁵.

Un des principaux personnages logés au Louvre était le marchand-peintre Pieter de Martyn, qui avait accédé à la maîtrise de Saint-Germain-des-Prés avant de se faire remarquer par Henri IV qui décida de l'installer au Louvre, comme le montre l'édit de 1608 où figure le nom du peintre. Bien que ses activités de peintre soient attestées par les sources parisiennes, De Martyn avait plutôt un statut de *marchand mercier* (qualificatif qu'on retrouve d'ailleurs dans une des sources le concernant). C'est pour ses activités de marchand et non pas pour ses talents de peintre que Henri IV ainsi que Louis XIII lui avait accordé leurs faveurs (il acquit la nationalité française en 1612). Les archives montrent que De Martyn fournissait aux souverains diverses œuvres d'art, meubles et objets précieux. Il était spécialisé dans les objets orientaux, comme le montrent ses trois inventaires, ainsi que les titres recensés dans les actes où il est désigné comme « maître peintre à Paris et marchand de la Chine ». Dès 1616, il est qualifié de « peintre et garde du cabinet des raretés et curiosités de la Chine de sa Majesté », ce qui semble indiquer qu'il était chargé non seulement de fournir les objets, mais aussi d'en assurer la conservation. Après la mort de sa première femme, De Martyn épousa la sœur du peintre marchand Abraham de Wolf, son associé et voisin aux galeries du Louvre. Son fils Jacques, issu de son premier mariage, était également peintre et marchand. Il semble avoir succédé à son père dans les grâces du roi, puisque les sources le qualifient de peintre et valet de chambre ordinaire du roi.

§ 5. Les artistes suivant la Cour

La position de Pieter de Martyn en tant que fournisseur officiel de la Cour le rapproche d'un autre groupe de privilégiés : les artisans et les artistes « suivant la Cour ». L'origine de ce statut remontait au XV^e siècle. Pour pallier aux difficultés d'approvisionnement de la Cour, qui était alors encore

nomade, le roi s'était attaché des marchands chargés de fournir la Cour en vivres et en objets de toutes sortes. Pour suivre le souverain lors de ses déplacements, ces marchands et artisans devaient abandonner leurs boutiques et leur clientèle. En contrepartie, le roi payait leurs frais de déplacement et leur conférait certains privilèges. Les marchands et artisans suivant la Cour relevaient du prévôt de l'Hôtel, ou grand prévôt de France, qui suivait la Cour et dont la juridiction s'étendait sur le Louvre et sur toute la Maison du roi. Le choix des artisans et des marchands appartenait au prévôt seul. Leur statut leur était conféré par des lettres royales qu'ils achetaient⁵⁸⁶. La condition de ces artistes « suivant la Cour » fut confirmée par lettres patentes de Henri IV datées du 16 septembre 1606⁵⁸⁷. Le nombre de ces marchands, qui formaient une entité à part en dehors de métiers jurés, ne cessait d'augmenter. On en comptait plus de 300 en 1606, 386 en 1640 et 594 en 1659.

Il n'était pas nécessaire d'avoir le statut de maître pour devenir marchand privilégié et ceux-ci n'avaient pas besoin d'effectuer un apprentissage ou de présenter un chef-d'œuvre, au grand mécontentement des maîtrises, qui avaient réussi à réduire les privilèges des marchands suivant la Cour par un arrêt du Conseil daté du 30 janvier 1625. Cet arrêt rendait obligatoire l'apprentissage, conformément aux statuts des métiers ainsi qu'un examen par deux maîtres et deux privilégiés⁵⁸⁸. Les marchands privilégiés ne pouvaient pas prendre d'apprenti et devaient fermer leurs boutiques dans les trois jours suivant le départ de la Cour. En théorie, ils étaient soumis aux visites des jurés des métiers. En réalité les privilégiés échappaient aux visites, aidés en cela par le prévôt de l'Hôtel qui voyait le contrôle des jurandes comme une atteinte à ses prérogatives. On peut remarquer que le même édit de 1625 spécifia que les étrangers, même naturalisés, ne pouvaient plus prétendre au statut de marchand mercier joaillier suivant la Cour et les privilégiés non régnicoles, dont l'Anversois Charles Morisse, devaient rendre leurs lettres qui devaient être redistribuées à des sujets français⁵⁸⁹.

Deux documents indiquent que le peintre anversois Cornelis van den Bemde avait le statut de « maître peintre privilégié suivant la Cour ». Il s'apprête alors à quitter le logement qu'il occupe depuis au moins six mois avec sa famille dans la rue Saint-Honoré, non loin du palais du Louvre, dans la maison du *Faisan*. Deux mois plus tard, on le retrouve locataire de deux chambres dans la maison d'un marchand dans la rue Saint-Antoine. Si ces deux actes font référence au statut de marchand suivant la Cour, les autres actes concernant le peintre le qualifient de « maître peintre » ou de « maître peintre à Paris » (1611, 1613, 1615, 1617), sans qu'il soit possible de savoir s'il avait effectivement intégré la communauté des peintres parisiens. Quant à son concitoyen Hans Govaerts ses activités sont documentées à Paris entre 1606 et 1619. Ce marchand fréquentait les foires mais faisait aussi des séjours prolongés dans la capitale, comme le montre un contrat de service avec le peintre Simon Amielle, de 1612. Un document de 1615 le qualifiant de « marchand peintre » montre qu'il avait obtenu des lettres lui conférant le statut de marchand suivant la Cour⁵⁹⁰.

Le dernier artiste ayant eu ce statut est Jaspar Vaniel. Recensé à Paris entre 1635 et 1665, il semble avoir eu des activités de peintre, mais aussi de sculpteur (il s'agit vraisemblablement d'œuvres décoratives et de dorures). Dès 1635, les actes qualifient Vaniel de maître peintre. Deux autres documents font référence au statut de peintre suivant la Cour. Lorsqu'il prend en apprentissage un fils de menuisier en décembre 1646 il est cité comme « maître peintre à Paris et marchand privilégié suivant la Cour »⁵⁹¹. L'unique autre source faisant référence à ce statut est l'inventaire après décès de sa femme, dressé en 1665, qui le qualifie de « peintre sculpteur privilégié suivant la Cour »⁵⁹².

(Malheureusement parmi les rares papiers dont l'inventaire fait état ne se trouve aucun document relatif à des lettres de privilège.)

La Cour s'étant sédentarisé au début du XVII^e siècle avec Henri IV, les trois individus de notre corpus « suivant la Cour » étaient tous domiciliés à Paris. Si dans le cas de Govaerts il est plus question d'activités de marchand que de peintre, cela est moins clair chez Van den Bemde qui était proche de plusieurs marchands (il avait notamment participé à l'organisation de blanques) alors que dans les cas de Vaniel les sources montrent que ses activités relevaient plus des métiers de peintre et de sculpteur (fut-ce d'ordre décoratif) que de marchand.

§ 6. Les cartonniers de la Manufacture de tapisseries

Les manufactures royales occupaient une position juridique particulière dans la production artistique et les artistes et artisans qu'elles employaient bénéficiaient également de statuts privilégiés. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle plusieurs artistes néerlandais étaient actifs comme peintres de cartons pour la Manufacture de tapisseries installée au faubourg Saint-Marcel, au bord de la Bièvre. Cette manufacture des Gobelins était née de la fusion des ateliers parisiens de lisse et de leur réorganisation voulue par Louis XIV et Colbert. Henri IV avait créé en 1597, pour concurrencer les ateliers flamands, une manufacture transférée au Louvre en 1606 ; en outre, en 1601, deux entrepreneurs flamands, François de La Planche et Marc de Comans, furent autorisés à installer leur fabrique au faubourg Saint-Marcel dans l'ancien hôtel de la famille Gobelin. Par des lettres patentes de 1607 le roi accordait aux deux hommes ainsi qu'à leurs familles et ouvriers, des privilèges très importants. À la mort de François de La Planche en 1627, ses héritiers s'installèrent faubourg Saint-Germain tandis que les Comans demeuraient dans l'hôtel des Gobelins. Après la disgrâce de Fouquet, Louis XIV confisqua les métiers de l'atelier privé du surintendant à Maincy et réunit en 1662 toutes les manufactures existantes dans l'hôtel du faubourg Saint-Marcel, sous la direction de Le Brun. L'édit de novembre 1667 officialisait la fondation de la manufacture royale des meubles de la Couronne rassemblant les tapissiers, brodeurs, bronziers, ébénistes, mosaïstes et orfèvres au service du roi.

Le préambule de cet édit relate l'histoire de la Manufacture : « Le roi Henri le grand, [avait] par son édit du mois de janvier 1607 établi la manufacture de toutes sortes de tapisseries, [...] et préposé à l'établissement et direction d'icelles, les sieurs Coomans et de la Planche, auxquels par le même édit, l'on aurait accordé plusieurs privilèges et avantages ». Les activités de la manufacture ayant été négligées pendant les troubles de la Fronde, le roi exprime ensuite sa volonté de la rétablir dans toute sa gloire « et pour rendre les établissements plus immuables en leur fixant un lieu commode et certain, nous aurions fait acquérir de nos deniers l'hôtel des Gobelins et plusieurs maisons adjacentes, fait rechercher les peintres de la plus grande réputation, des tapissiers, des sculpteurs, des orfèvres, ébénistes et autres ouvriers plus habiles, en toutes sortes d'arts et métiers, que nous y aurions logés, donné des appartements à chacun d'eux et accordé des privilèges et avantages ». Les articles 11 et 12, illustrent les privilèges dont bénéficiaient les employés de la manufacture. Logés avec leurs familles dans douze maisons dans les environs de la manufacture pour y vivre « en toute liberté » ils étaient exempts « de tout logement des officiers et soldats ». De plus, les étrangers « jouiront de tous les droits des régnicoles ».

L'article 4 décrit la mission du surintendant et du directeur qui « tiendront la manufacture remplie de bons peintres, maîtres tapissiers de haute lisse, orfèvres, fondeurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers et autres bons ouvriers ». Conformément à cet impératif royal, Le Brun s'entoura, comme on l'a vu d'une équipe de peintres avec des domaines d'excellence particuliers parmi lesquels se trouvaient plusieurs nordiques. Dès 1662 Le Brun attira Adam-Frans van der Meulen, qui sera le peintre des batailles du roi. Abraham Genoels avait été sollicité pour ses qualités de paysagiste et Pieter Boel et Nicasius Bernaerts pour leur talent de peintres animaliers. Ces peintres portèrent tous le titre de peintre du roi. Bernaerts, Genoels et Van der Meulen firent aussi partie de l'Académie royale. Bernaerts s'y était présenté dès 1660, mais, peu motivé pour se soumettre aux exigences de la compagnie, ne fut reçu qu'en 1671. Genoels y entra à son tour au tout début de l'année 1665, alors que Van der Meulen n'y entra qu'en mai 1673. Contrairement à ses deux collègues, qui avaient été contraints de fournir un tableau de leur spécialité, Van der Meulen fut reçu pour ses qualités sans avoir à présenter de morceau de réception.

Pour l'assister dans ses travaux, Adam Frans van der Meulen fut bientôt rejoint par ses compatriotes Adriaen Frans Boudewyns et Dominicus Nollet, qu'il accueillit dans son atelier. On peut noter à ce propos que l'édit de novembre 1667 comporte plusieurs clauses relatives aux apprentis. Les articles 6 à 10 spécifient que les 60 apprentis pourront être reçus maîtres dans tout le royaume, dans des conditions similaires aux apprentis de la communauté jurée, après six années d'apprentissage et quatre années de service, « sans faire expérience, n'y être tenus d'autre chose que de se présenter devant les maîtres et gardes desdites marchandises, arts et métiers ». Bien qu'il semble que les 60 apprentis dont il est question fassent tous partie du métier de tapissier ou lissier, il est probable que les apprentis des autres métiers soient soumis au même régime.

Pour ce qui est de la première moitié du siècle, les choses sont moins claires. Nous avons évoqué le fait qu'avant la fondation officielle de la Manufacture royale des Gobelins, plusieurs artistes néerlandais avaient été employés pour la réalisation de cartons pour des tapisseries royales sous la direction de Simon Vouet. Dans ses *Entretiens*, Félibien relate que Vouet s'était entouré de plusieurs peintres lorsqu'il avait été chargé de l'exécution de tentures pour Louis XIII peu après son retour de Rome en 1627 : « Comme il faisait faire des patrons de tapisserie de toutes sortes de façons, il employait encore plusieurs peintres à travailler sous ses dessins, aux paysages, aux animaux et aux ornements. Entre ceux-là je peux vous nommer Juste d'Egmont et Vandrisse, flamands ; Scalberge, Pastel, Belin, Vanboucle, Bellange, Cotelle »⁵⁹³. Vouet fit donc appel à Justus van Egmont, ainsi qu'à des membres des familles Van Boeckel, Van den Driessche et Scalberge pour l'assister dans le dessin des tentures. Comme ce fut le cas de leurs compatriotes de la seconde moitié du siècle, Van Egmont et les frères Scalberge portaient également le titre de peintre du roi.

16. Académiciens

Dans le chapitre 11 nous avons décrit les évolutions et les événements qui avaient amenés les artistes privilégiés à créer l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648. Avec la fondation de l'Académie le statut d'artiste de cour s'institutionnalisa et se précisa. Libérés du conflit les opposant aux maîtres, les artistes privilégiés étaient désormais réunis dans une institution prestigieuse sous protection royale où ils pouvaient laisser libre cours à leurs ambitions sociales, théoriques et esthétiques. En affirmant leur affiliation aux arts libéraux, ils revendiquaient la noblesse de leur métier, en s'opposant aux maîtres, qu'ils considéraient comme de simples produits d'un système corporatiste désuet et qu'ils reléguaient au domaine des arts mécaniques, considérés comme *ignobles*.

Dès sa création, les artistes originaires des Pays-Bas prirent part au fonctionnement de l'Académie. On compte parmi eux des membres actifs tout au long du XVII^e siècle et l'influence nordique perdura pendant le siècle suivant et subsista jusqu'à la suppression de l'Académie en 1793. Une vingtaine d'artistes d'origine néerlandaise est documentée parmi les membres de l'Académie entre la création de l'institution et la fin du XVII^e siècle., ce qui correspond à peu près à un dixième du nombre total d'académiciens recensés pour ce siècle⁵⁹⁴.

§ 1. Organisation de l'Académie

Après la fondation, il fallut attendre quinze ans pour que des statuts précisant le fonctionnement, les règlements et les objectifs de l'Académie voient le jour. Après la rédaction de plusieurs textes (notamment ceux de 1648 et de 1654), les statuts de l'Académie (tels qu'ils furent rédigés en décembre 1663) purent enfin être enregistrés en 1664⁵⁹⁵.

Dès les premières esquisses, les statuts de l'Académie cherchent à se démarquer de la maîtrise. Les réunions des anciens devaient avoir lieu les premiers samedis du mois. Pour assurer son enseignement, l'Académie ouvrirait tous les jours, sauf les dimanches et jours de fêtes, de 15 à 17 heures en été et de 18 à 20 heures l'hiver. Les élèves devaient y étudier le modèle vivant, pratique inconnue chez les maîtres. Autre différence de taille : la gratuité des enseignements (à l'exception de la rétribution du modèle) et de l'accès à l'Académie. On ne devait pas pratiquer de droits de réception, ni de banquet. Mais, à cause de sa faiblesse financière, l'Académie fut rapidement obligée de déroger à cette règle : une contribution annuelle d'une pistole fut instituée dès décembre 1648 ; elle passa à 2 pistoles en 1663⁵⁹⁶. Lors de l'enregistrement des statuts, les droits de réception, qu'on désigna par l'euphémisme « présent pécuniaire », furent fixés à un maximum de 200 livres⁵⁹⁷. Après trois ans d'enseignement à l'Académie, les élèves devaient pouvoir se présenter à la maîtrise de toutes les villes du royaume⁵⁹⁸.

Quant à la procédure d'admission, les statuts spécifiaient que les aspirants devaient montrer leur talent par des ouvrages de leurs mains, puis seraient tenus de donner un morceau de réception, suite à quoi on leur donnerait leurs lettres de provision⁵⁹⁹. En tant qu'institution d'excellence, l'Académie se réservait le droit de procéder à une sélection stricte. Chaque candidat devait d'abord se faire agréer. Après que l'aspirant avait présenté ses œuvres, on procédait à un vote secret. En cas

de résultat favorable, on indiquait ensuite à l'artiste agréé un sujet pour son morceau de réception, qu'il devait exécuter dans un délai donné, parfois après qu'on en avait approuvé le dessin. Selon une pratique semblable à celle des maîtrises, qui étaient propriétaires des chefs d'œuvre des maîtres, les morceaux de réception étaient conservés au sein même de l'Académie.

En faisant référence à l'organisation annuelle d'une exposition et l'institution d'un grand prix, les statuts annoncent aussi deux phénomènes importants de la période suivante : les Salons et l'Académie de France à Rome, qui sera créée en 1666⁶⁰⁰. Les ambitions intellectuelles, qu'on trouvait déjà dans les statuts de 1648 et ceux de 1654, sont au centre des préoccupations de l'Académie. Elles se manifestent notamment à travers les questions qui posées aux aspirants lors de l'agrément ainsi que dans les discussions prévues autour des « difficultés de l'art », qualifiées de conférences dès 1654⁶⁰¹.

Il existait plusieurs niveaux de compétences au sein de l'Académie. Les artistes se présentaient avec un ouvrage de leur main, et s'ils étaient agréés on leur demandait d'exécuter une œuvre avec un sujet imposé dans un certain délai. Les académiciens pouvaient se faire élire professeur-adjoint (qui étaient au nombre de huit), puis de professeur (qui étaient au nombre de douze). Les professeurs étaient chargés d'animer les leçons par un système de roulement mensuel, où chaque professeur avait son « mois ». Les professeurs et les anciens professeurs formaient le conseil de l'Académie qui était responsable des décisions importantes. Ils étaient placés sous l'autorité d'un protecteur et d'un vice-protecteur. Enfin, il y avait un directeur et quatre recteurs, dont un était élu chancelier. Le directeur et les recteurs firent d'abord l'objet d'une élection, mais à partir des statuts de 1664 ils furent nommés par le roi. Le conseil désignait aussi un trésorier et un secrétaire, chargé à vie d'établir les comptes rendus ainsi que d'autres actes officiels. L'Académie était intégralement financée par l'état, était représentée au sein de l'institution par le protecteur et le vice-protecteur.

§ 2. De Van Egmont à Van Beeck : panorama d'académiciens néerlandais

Selon l'historiographie traditionnelle fondée sur les papiers Testelin, le peintre Justus van Egmont fit partie des fondateurs de l'Académie. En effet, on attribue l'initiative de la création de l'Académie de peinture et de sculpture à un petit groupe constitué de Justus Van Egmont, Charles Le Brun et des frères Louis et Henry Testelin (futurs secrétaires de l'Académie) auquel s'étaient joints le sculpteur Jacques Sarrazin, le peintre Michel Corneille et l'amateur d'art Martin de Charmois. On peut lire chez les historiographes de l'Académie :

« D'un côté Monsieur Le Brun faisait en particulier des projets de cet établissement et les communiqua à Monsieur Testelin en diverses conversations. D'autre part Messieurs Sarrazin, Corneille, Juste d'Egmond, au logis duquel ils faisaient de fréquentes conversations et où se trouvait Monsieur de Charmois »⁶⁰².

Et :

« Celles de toutes ces conférences cependant qui opérèrent d'une manière plus efficace furent celles qui se tenaient chez Monsieur Juste d'Egmont. Elles n'étaient rien moins qu'éclatantes et tumultueuses, n'étant composées que de lui, de Monsieur Sarrazin et de Monsieur Corneille. Mais Monsieur de Charmois y assistait très régulièrement, ou, pour mieux dire, il y présidait et en était l'âme »⁶⁰³.

Van Egmont était un portraitiste apprécié de l'aristocratie. Il s'était rendu à Paris une première fois vers 1625 dans la suite de son maître Rubens qui l'avait chargé de la mise en place de la série de tableaux consacrée à Henri IV pour Marie de Médicis, après son départ. Vers 1628, après avoir passé quelques années à Anvers, Van Egmont était retourné à Paris pour s'y installer de façon permanente. Vingt ans plus tard, il fit partie des fondateurs de l'Académie. Une importante partie des réunions préliminaires eut lieu à son domicile, qu'on peut situer au sein de la paroisse Saint-Roch, vraisemblablement dans la rue Royale⁶⁰⁴. Il fit partie des douze anciens et fit don à l'Académie d'un portrait de *Gaston d'Orléans* en 1649⁶⁰⁵.

Parmi les premiers membres de l'Académie on trouve aussi deux proches de Van Egmont, des amis de longue date : les Bruxellois Gerard van Opstal et Philippe de Champaigne⁶⁰⁶. Ils côtoyaient plusieurs autres artistes aux origines néerlandaises : les Anversois peintres Pieter van Mol et Matthys van Plattenberg, mais aussi Louis Ferdinand (fils de Ferdinandus van El), Gerard Goswin et le miniaturiste Louis ou Hans van der Bruggen, beau-frère de Van Mol, qui était natif de Paris, mais qui avait également des origines néerlandaises⁶⁰⁷.

Suite à l'union des deux corps en 1651 (voir chapitre 11), le maître sculpteur Philippe van Buyster fut adjoint aux Anciens de l'Académie avec trois autres maîtres⁶⁰⁸. Herman van Swanevelt avait également intégré l'Académie pendant la période de jonction des deux institutions. Sa réception officielle eut lieu en mars 1653, deux ans après que le peintre avait montré ses œuvres et prêté serment (en janvier 1651). Enfin, on peut citer le cas de Jean Michel Picart, qui fit partie des signataires de la pétition pour la jonction en 1651. Il faisait partie de l'Académie jusqu'à la rupture des deux corps en 1657. Un acte de 1652 le qualifie d'ailleurs de « maître peintre de l'Académie du roi »⁶⁰⁹.

Lors de la seconde période de l'Académie, après la rupture définitive avec la maîtrise, plusieurs autres néerlandais firent leur entrée à l'Académie. Jacob van Loo, Jean-Baptiste de Champaigne et Philippe Vleughels furent reçus en 1663, Abraham Genoels en 1665. Nicasius Bernaerts avait été agréé en 1660, mais tarda tant à rendre son morceau de réception que sa réception ne fut définitive qu'en 1671. La même année, Martin van den Bogaert intégra l'Académie, deux ans avant Adam Frans van der Meulen, reçu en 1673. Le dernier académicien néerlandais cité par les procès-verbaux est le peintre de marines Jan van Beecq, reçu en 1681.

Quant à Jean François Millet, il avait été agréé en 1673, mais ne fut jamais reçu. En 1673, Millet se présenta à l'Académie avec un paysage. Les procès-verbaux de juin 1675 mentionnent des remontrances à l'égard du peintre, qui put quand même participer au Salon de 1673 dans la qualité de peintre « agréé ». Le statut des peintres et sculpteurs agréés était d'ailleurs problématique. Seuls les académiciens reçus pouvaient bénéficier des privilèges de l'Académie, mais on accordait une certaine forme de protection aux artistes agréés, ce qui irrita la maîtrise⁶¹⁰.

On retrouve une certaine forme de négligence et de réticence, déjà observée chez Herman van Swanevelt, chez d'autres académiciens néerlandais. Le fait que plusieurs artistes tardaient à respecter leurs obligations envers l'Académie pourrait s'expliquer par le fait que ces artistes avaient déjà, de fait, le statut de peintre ou de sculpteur du roi et que leur situation professionnelle était confortable. Se faire recevoir à l'Académie en se soumettant aux règlements de la réception devait alors être vécu comme une contrainte plutôt que l'expression d'un volonte personnelle. Abraham Genoels avait déjà eu de nombreuses activités comme peintre de cartons lorsqu'on lui conseilla de

se faire recevoir. Il avait fait des patrons pour le tapissier Gilbert de La Noire, pour des tapisseries pour le ministre Louvois qui le mit en contact avec l'académicien Gilbert de Sève, qui l'employa pour ses travaux pour la princesse de Condé. Ses activités ayant provoqué l'irritation de la maîtrise, de Sève lui aurait alors conseillé de rejoindre l'Académie en entrant d'abord aux Gobelins, et l'aurait recommandé à Le Brun qui l'employa avant de le faire admettre à l'Académie en janvier 1665. Il faut noter que Genoels ne fut pas dispensé de morceau de réception, ni de paiement. Presqu'un an après son agrément, il apporta comme convenu une peinture de paysage et après avoir payé cinquante livres et prêté serment sa réception fut effective.

Quant à Adam Frans van der Meulen, il était peintre du roi depuis plus de dix ans avant sa réception à l'Académie. Le 13 mai 1673 le peintre fut reçu « pour ses qualités », sans qu'il eût à passer par la procédure habituelle, qui incluait notamment la présentation d'un morceau de réception. C'est sans doute grâce à Charles Le Brun, qui était en charge de la Manufacture des Gobelins où Van der Meulen était actif, que le peintre obtint ces dispenses. Bien qu'il participât au premier salon de 1673, Van der Meulen ne prit pas part aux débats de l'Académie et même s'il devint conseiller en 1681 sa présence y était rare. Il a néanmoins fait preuve d'une certaine fierté relative à son statut d'académicien, puisqu'en juin 1685 il refusa de s'asseoir avec les graveurs, qui étaient désormais admis à l'Académie.

Nicasius Bernaerts était, lui aussi, actif comme peintre du roi aux Gobelins avant d'intégrer l'Académie, comme le montrent notamment les comptes des Bâtiments du roi de 1668 où il paraît avec 200 livres de gages sur la liste des officiers comme « peintre pour les animaux ». Agréé en 1660, Bernaerts était peu enclin à respecter les contraintes de l'institution et il ne fut reçu qu'en 1671, après avoir, à plusieurs reprises, montré sa mauvaise volonté à l'égard de l'Académie. Lors de son agrément, le 7 février 1660, on lui ordonna « de faire un tableau pour le rapporter dans trois mois » ; le 4 septembre, l'Académie étant sans nouvelles du peintre, on ordonne « au sieur Péron d'aller voir de la part de l'Académie le sieur Nicasius ». Le 29 janvier 1661, l'Académie annule son agrément « après avoir considéré que le sieur Nicasius n'a pas satisfait ce qu'elle lui a ordonné, après lui avoir accordé tout le temps qu'il a demandé ». Il fallut attendre plus de deux ans et demi pour que le peintre revînt à la charge ; le 6 octobre 1663 Bernaerts demande à la compagnie qu'il lui plût, en attendant qu'il achèvera le tableau qui a été ordonné, de procéder à sa réception. La compagnie « connaissant la capacité dudit sieur Nicasius, l'a reçu en qualité d'académicien à condition qu'il achèvera son dit tableau, dont il a fait serment en la manière accoutumée ». Toujours aussi peu motivé, Bernaerts finit par apporter la peinture tant attendue le 4 janvier 1665, mais omet de le faire encadrer, suite à quoi on lui demande d'y mettre « une bordure convenable », ce qu'il refuse de faire, puisque le 12 juin 1671 : « L'Académie délibérant sur ce que l'on doit faire des tableaux que Messieurs Nicasius, Lembert et Allier ont laissés à l'Académie, sans avoir depuis plusieurs années satisfait ce qu'il leur a été ordonné, la compagnie a arrêté que lesdits tableaux seront renvoyés à leurs auteurs ».

Deux semaines plus tard, le 27 juin, le peintre vient présenter ses excuses :

« Monsieur Nicasius s'est présenté, faisant ses soumissions à l'Académie, demandant excuse de son manquement et offrant, promettant d'exécuter tout ce qu'il plaira à l'Académie de lui ordonner ; l'Académie a agréé sa submission et a remis de répondre à sa demande à la première assemblée ».

Les choses semblent alors rentrer dans l'ordre le 1^{er} janvier 1671, mais Bernaerts continue à rechigner :

« Monsieur Nicasius s'étant présenté, l'Académie lui a ordonné de satisfaire aux ordres accoutumés en lui remettant la faute de sa négligence, et, à cette condition, a ordonné de lui expédier sa lettre ». Mais le peintre rechigne à payer les frais de sa réception, dont il demande à être exempté. Las des caprices du peintre, l'Académie cède : dans les procès-verbaux du 5 décembre on lit : « Monsieur *Nicasius*, qui continue toujours ses instances pour être déchargé de payer les cinquante livres, à quoi il avait été remis, s'est présenté ; la compagnie a résolu qu'il fera quelque morceau d'ouvrage équipollent auxdites cinquante livres ».

La même année, le 28 mars 1671, eut lieu la réception de Martin van den Bogaert, un des sculpteurs du roi, qui avait déjà été reçu à la maîtrise parisienne. Bien qu' « en considération, tant de son ouvrage que de la qualité de maître qu'il a ci-devant acquise » il avait été déchargé du présent pécuniaire, il fut quand même contraint de fournir un morceau de réception ; il s'agit du bas-relief *Hercule couronné par la gloire* (aujourd'hui au musée du Louvre).

Le 26 novembre 1661, Jacob van Loo se présente à l'Académie en vue d'être agréé, en présence de son compatriote académicien Gerard van Opstal. On lui commanda un portrait de Colbert comme morceau de réception, mais la réception fut retardée par diverses raisons : le 7 janvier suivant, Van Loo informe l'Académie de ses difficultés pour l'exécution du portrait. On lui demande alors de faire le portrait du recteur de l'Académie, Corneille le Vieux⁶¹¹. Cette peinture fut acceptée le 6 mai 1662, mais Van Loo fut obligé de fournir une « certification de sa bonne vie » suite à des rumeurs sur sa réputation. Il avait tué un homme à Amsterdam, ce qui l'avait contraint à fuir les Pays-Bas. Il réussit néanmoins à obtenir le document demandé. Après réception et traduction du certificat, la réception de Van Loo eut finalement lieu le 6 janvier 1663.

La patience, la clémence et la flexibilité témoignées par l'Académie à l'égard de ces artistes montre la souplesse des règlements de l'institution envers certains artistes, en particulier ceux qui sont au service du roi ou de la Cour, comme Jacob van Loo, qui était déjà un portraitiste de cour renommé lorsqu'il intégra l'institution. Souvent, les artistes reçus bénéficiaient aussi d'appui à l'intérieur de l'Académie, qu'il s'agisse de Néerlandais ou non. Van der Meulen qui était appuyé par Le Brun, tout comme Jan van Beecq. Lorsque celui-ci se présenta à l'Académie en juillet 1680, l'assemblée était composée de plusieurs nordiques dont Louis Ferdinand, Martin van den Bogaert, Nicolas Plattenmontagne (fils de Matthys van Plattenberg) et le graveur flamand Gerard Edelinck. Lors de sa réception en avril 1681 Van Beecq reçut un « présent pécunier à la considération de Monsieur Le Brun ». On ignore les motivations de Le Brun qui avait expliqué les « raisons importantes » en présence de l'assemblée. En tout cas Van Beecq semble avoir été lié d'amitié avec Le Brun, qui l'employait peut-être aux Gobelins. Quelques semaines auparavant, ils avaient assisté ensemble au mariage du peintre Josse Yvart avec la fille d'un portier des Gobelins. Quant à Philippe Vleughels, il semblerait qu'il fût aidé par Peter van Mol pour accéder au statut d'académicien. Vleughels était qualifié de peintre du roi dès le mois d'octobre 1662, mais il ne fut agréé qu'en mai 1663 et apporta son morceau de réception le 19 juillet 1664.

La bienveillance de l'Académie avait néanmoins des limites, comme le montre l'exemple de Jan van Beecq, que nous venons de citer. Agréé le 27 juillet 1680, on lui avait demandé un tableau après qu'il

en avait avoir présenté l'esquisse. En mars 1680, le peintre présenta l'esquisse jugée satisfaisante par l'assemblée. En avril 1681, il apporta sa peinture *Mer avec divers vaisseaux* et fut reçu académicien. Mais dès le mois de novembre 1694, on lui reprochera de négliger ses devoirs et de mépriser les règlements. Les avertissements s'étant avérés inutiles, les académiciens votent « par les fèves en la manière ordinaire en pareille occasion et en vertu de l'article vingt-six des statuts » et décidèrent d'exclure Van Beecq en même temps que le sculpteur Lespingola. Par cette action, les hommes sont « déclarés incapables des privilèges qu'ils y ont acquis ». Le 9 novembre 1697, Van Beecq revint à la charge et se plaignit de son exclusion. À la fin du mois de mai 1698, on décida que l'exclusion « n'avait d'autre cause qu'une absence qui semblait marquer un mépris des ordres de la compagnie » et après que le peintre avait présenté ses excuses, il put réintégrer la compagnie. Il réitérera ses excuses en juin 1698, « extrêmement fâché que la compagnie l'eût soupçonné d'avoir eu du mépris pour ses règlements, qu'il avait toujours respectés et qu'il apporterait tous ses soins pour empêcher qu'il ne lui arrivât rien qui lui pût déplaire ».

La flexibilité de l'Académie s'appliquait aussi aux personnes âgées. En février 1678 on décide d'accorder une exemption « aux personnes d'âge caduc et inaccommodé » pour les dispenser « de l'exactitude de se trouver aux assemblées et des amendes prescrites contre les défaillants » ; parmi les artistes concernés on trouve les noms de Nicasius Bernaerts et Philippe van Buyster, qui sont alors respectivement âgés de 68 et de 83 ans.

Enfin, on remarque que les liens entre l'Académie et ses membres étaient très forts, comme en témoignent les exemples d'Abraham Genoels, qui fut absent des réunions pendant très longtemps. Il avait été reçu en 1665, mais le procès-verbal du 30 juillet 1700 précise que « Monsieur *Genoëls*, académicien, absent depuis plusieurs années, a fait ses compliments à la compagnie par une lettre ».

Justus van Egmont était installé à Paris depuis une vingtaine d'années avant la fondation de l'Académie. Il en avait été un des fondateurs. Mais, peu de temps après la fondation de l'académie, il décida de retourner aux Pays-Bas. Il garda néanmoins le contact avec l'Académie, puisqu'il participa au Salon de 1673 et son nom réapparaît dans les procès-verbaux du 15 avril et du 16 mai 1673 après une absence vingt ans, la dernière mention datant d'août 1653.

Pour finir, on doit citer trois artistes pour qui le statut d'académicien soulève un doute : il s'agit des peintres Jean Daret, Theodoor Netscher et Andries van Heck (de Saint-Hilaire). Bien que le dépôt de son extrait d'acte de baptême de juin 1686 qualifie Netscher de « peintre du roi en son Académie royale de peinture et sculpture » son nom est absent des archives de l'Académie et ne figure pas sur la liste d'académiciens de Vitet. Quant à Andries van Heck, il ne figure pas non plus dans les listes. Il avait été reçu comme maître peintre en 1690, mais lors du baptême de son fils en juillet 1694, il était qualifié de « peintre de l'académie royale » ; en octobre de la même année, lors d'un autre baptême où il figure comme parrain il est qualifié de peintre du roi. Le peintre et graveur bruxellois Jean Daret, enfin, qui vécut une grande partie de sa vie à Aix-en-Provence, avait été actif au service de Louis XIV dans les années 1660. Pendant son séjour parisien il aurait été admis à l'Académie, mais il semble y avoir une confusion dans l'interprétation des procès-verbaux, puisqu'en 1663 ceux-ci mentionnent bien la réception d'un certain Daret, mais celui-ci est prénommé Pierre. Or Pierre Daret était graveur. Malgré ces incertitudes, il est généralement admis que le peintre Jean Daret fit

bien partie de l'Académie. Par ailleurs, à son retour de Paris, Jean Daret fut qualifié de « peintre du roi et de son Académie royale » par les sources aixoises.

Peintres et sculpteurs du roi

Comme il a été dit plus haut, dès la fondation de l'Académie, ses membres portèrent le titre de peintre ou sculpteur du roi, à l'instar de Matthys van Plattenberg, qui est qualifié lors de son enterrement en 1660 de « peintre du roi en son Académie royale ». Plus qu'honorifique, ce titre implique un statut juridique particulier, celui des artistes protégés par le roi, pouvant exercer en dehors de la maîtrise. Or en 1662 un arrêt du Conseil d'État spécifiait que seuls les membres de l'Académie pouvaient porter le titre de peintre ou sculpteur du roi⁶¹². En théorie, la maîtrise pouvait donc poursuivre tous les porteurs de lettres et de brevets de peintre ou sculpteur du roi qui ne faisaient pas partie de l'Académie⁶¹³. En réalité, cela ne semble pas avoir été le cas, puisqu'aucune poursuite systématique d'artistes privilégiés ne faisant pas partie de l'Académie n'est attestée par les sources. Bien au contraire, puisque le roi ne se privait nullement d'employer des artistes qui ne faisaient pas partie de l'Académie, notamment des artistes et des artisans spécialisés comme les ornemanistes et les miniaturistes, mais aussi des paysagistes et des portraitistes⁶¹⁴. En réalité, tous les artistes du roi ne firent pas partie de l'Académie, même les plus connus, comme le montre l'exemple du sculpteur anversoïse Sébastien Slodtz, qui n'intégra jamais l'institution, ou encore celui de son concitoyen Daniel Dupré. Ami de Jacques Sarrazin, Dupré était spécialisé dans les dorures des meubles de la Couronne, comme le montrent les documents d'archives qui documentent ses activités et le qualifient de « maître peintre et doreur à Paris et ordinaire du roi » en 1676 et après son décès en 1687 et de « maître peintre et doreur et ordinaire des meubles du roi » en 1677⁶¹⁵.

§ 3. Quelle place pour les Néerlandais dans l'institutionnalisation de l'art français ?

La présence d'artistes néerlandais dans l'Académie est donc documentée dès la fondation par les sources. Mais quelle était l'importance de ces peintres et sculpteurs ? En analysant les procès-verbaux et les listes de membres, on compte quelque deux cents académiciens entre la fondation en 1648 et la fin du XVII^e siècle. Les Néerlandais représentaient donc à peu près un dixième de la compagnie. Si l'on ajoute les médailleurs et graveurs (Roettiers) ainsi que les artistes des Pays-Bas francophones (Goswin, Herrard), ce groupe est encore plus significatif.

On remarque que les artistes néerlandais forment la seule unité étrangère à l'intérieur de l'Académie, les autres membres étant très majoritairement d'origine française⁶¹⁶. À côté des Français, on trouve quelques Italiens, mais la plupart d'entre eux ne firent pas de séjour significatif à Paris et n'eurent pas de rôle réel dans l'Académie⁶¹⁷.

Autorités

Parmi les peintres et les sculpteurs néerlandais, certains occupaient des charges à responsabilité en tant qu'officiers. Adam Frans van der Meulen est cité comme conseiller. Martin van den Bogaert avait occupé les fonctions de professeur-adjoint, puis de professeur, de recteur-adjoint et de

recteur. Philippe et Jean-Baptiste de Champagne avaient également été professeurs. Philippe avait d'ailleurs participé activement à l'organisation du salon de 1665.

Certains académiciens firent l'objet d'une biographie après leur mort : on sait que des *Vies* furent consacrées à Martin van den Bogaert, Gerard van Opstal, à Philippe et Jean-Baptiste de Champagne, à Pieter van Mol, Jacob van Loo et Adam Frans van der Meulen.

C'est à Guillet de Saint-Georges qu'on doit les *Notices sur la Vie et les œuvres de Martin Desjardins* (Martin van den Bogaert, mort en mai 1694), lues par lui en décembre 1695 et relues à plusieurs reprises en 1706, en 1734 et par Lépicié en 1741. Le 2 août 1692, Guillet de Saint-Georges lut « le mémoire historique qu'il a fait des principaux ouvrages de Monsieur de Vanopstal, sculpteur, l'un des Douze Anciens qui ont jeté les fondements de la Compagnie ». Van Opstal était décédé en août 1668. Cette *Vie* avait été relue en 1724 et en 1726, par le comte de Caylus en 1750, en même temps que la *Vie* de Monsieur Van Cleve, « sculpteurs, recommandables l'un et l'autre par leurs talents et leur probité ».

Ses *Notices* sur Philippe de Champagne (mort en août 1674) avaient été lues et relues à partir de 1689 au plus tard. Une *Vie* de Philippe de Champagne qui aurait été composée par Saint-Gelais en 1725 est, en outre, lue et relue en 1740 par Lépicié. Saint-Gelais était aussi l'auteur de la *Vie* de Jacob van Loo (mort en novembre 1670), lue en 1729, relue par Lépicié en 1742 ; d'Adam Frans van der Meulen (mort en octobre 1690), lue en 1730, relue par Lépicié en 1743 et de Pieter van Mol (mort en avril 1650), lues par lui en 1726. Les *Notices* sur Jean-Baptiste de Champagne (mort en octobre 1681), dont l'auteur n'est pas cité, furent lues par Tavernier en 1723 et relues par Saint-Gelais, puis par Lépicié.

Parfois des discussions se firent autour de leur morceau de réception. C'est le cas pour *Hercule* de Martin van den Bogaert, *Saint Philippe* de Philippe de Champagne et *La Valeur couronnée par la Vertu* de son neveu Jean-Baptiste.

Les portraits que l'Académie souhaitait garder de ses anciens membres sont une autre marque de l'estime qu'on leur portait. Les souvenirs de Martin van den Bogaert, Jean-Baptiste et Philippe de Champagne ainsi que celui d'Adam Frans van der Meulen étaient présents par des portraits peints ou gravés au sein de l'Académie. Le portrait de Martin van den Bogaert avait été exécuté par Rigaud en 1684 et serait gravé plus tard par Gerard Edelinck.

Edelinck était aussi l'auteur d'une gravure représentant Philippe de Champagne. En février 1676 Jean-Baptiste de Champagne en apporta des épreuves à l'Académie pour les distribuer à la compagnie. On sait aussi que le peintre Jacques Carré présenta un portrait de Monsieur de Champagne (vraisemblablement Philippe) pour être agréé en 1682. Un portrait peint de Jean-Baptiste avait par ailleurs été donné à l'Académie par le graveur Rousselet en 1682.

En 1782 le graveur Caffieri fit don à l'Académie d'une vingtaine de portraits gravés dont celui de Van der Meulen. Mais le portrait le plus connu du peintre de batailles reste celui que Nicolas de Largillière présenta à Charles Le Brun en 1680 et qui lui valut d'être accepté dans l'Académie.

Pour finir, on peut citer la présence dans les fonds de l'Académie des billets d'enterrement invitant les académiciens aux funérailles de leurs compagnons défunts. Parmi les billets conservés à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts se trouvent ceux de Pieter van Mol (1650), Matthys van Plattenberg (1660), Gerard van Opstal (1668), Jacob van Loo (1670), Nicasius Bernaerts (1678),

Jean-Baptiste de Champaigne (1681) Philippe van Buyster (1688), Adam Frans van der Meulen (1690), Philippe Vleughels (1694) et Martin van den Bogaert (1694). Pour Gerard van Opstal et Jean-Baptiste de Champaigne on conserve même des invitations pour les services de bout de l'an (voir chapitre 3). Quant à Jan van Beecq, bien qu'il fût absent de l'Académie depuis 1702, son décès avait été rapporté à l'Académie et consigné dans les procès-verbaux.

Bien qu'ils étaient minoritaires dans l'Académie, la présence des Néerlandais parmi les officiers de l'institution, ainsi que la considération dont ils faisaient l'objet témoignent de l'autorité des académiciens nordiques.

Théoriciens et spécialistes

Il est impossible de parler de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle sans aborder le sujet de la théorie de l'art et plus particulièrement de la querelle du coloris. La pratique des conférences s'était officialisée à partir de 1667 sur l'instigation d'André Félibien. Quelques-uns des artistes néerlandais prirent activement part à ce phénomène en prononçant des conférences. Il s'agit des sculpteurs Martin van den Bogaert et Gerard van Opstal et des peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne.

Le sujet de la conférence du sculpteur Martin van den Bogaert était le moins spécifique, portant *Sur les manières en général* (conférence du 26 octobre 1675 ; relue en 1693). Son collègue Gerard van Opstal fit deux interventions autour d'exemples antiques de la collection royale : le 2 juillet 1667 il traita du *Laocoon* et le 4 février 1668 il fit une conférence autour de la *Vénus Richelieu* (*Sur le Petit Torse de Vénus*)⁶¹⁸. A la même époque, le sculpteur était au centre d'une affaire affectant grandement le statut des artistes. Suite à un conflit avec un client sur une commande, l'affaire avait été portée en justice. La cause de Van Opstal y était défendue par l'avocat Lamoignon-Basville, qui insista sur la différence entre les artisans et les artistes, entre arts mécaniques et les arts libéraux, l'idée centrale de son discours étant que la sculpture ne pouvait pas être assimilée aux arts mécaniques. La victoire de Van Opstal fit tellement plaisir à l'Académie qu'elle décida de faire imprimer le plaidoyer, devenu un manifeste pour les artistes⁶¹⁹.

Quant à Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne, ils étaient au centre d'une des principales polémiques stylistiques de l'Académie : la querelle du coloris⁶²⁰. Philippe de Champaigne avait lancé le débat en 1671, dans une conférence de l'Académie royale de peinture et de sculpture où il avait fait l'éloge de la couleur d'un tableau du Titien, tout en déplorant : « On ne sait pas que trouver de beau quand on le cherche bien » avant de dire : « Il est vrai que cette recherche [...] [de] la correction et la justesse des proportions [...] est plus à acquérir par l'effort de l'étude qu'à attendre de la nature ». Champaigne place la recherche du beau idéal au-dessus de la séduction de la couleur. Quelques semaines plus tard la réponse de Gabriel Blanchard suscita une réponse vigoureuse de Jean-Baptiste de Champaigne qui soutient la position de son oncle. L'Académie, avec Charles Le Brun à sa tête, soutient la position des Champaigne. Elle est favorable au dessin, qui constitue l'essentiel de son enseignement.

Dans *Dialogue sur le coloris* (1673) Roger de Piles fit l'éloge du coloris dans la peinture de Rubens. Son discours est tellement convainquant que le neveu du cardinal de Richelieu décide de vendre ses tableaux de Poussin pour les remplacer par des Rubens⁶²¹. La suite du débat sera connue comme la querelle entre *poussinistes* et *rubénistes*. Comme André Félibien, Philippe et Jean-Baptiste de

Champaigne étaient du côté des poussinistes, se référant aux œuvres de peintres italiens comme Guido Reni et en articulant leurs discours autour d'œuvres de Nicolas Poussin. Au final, les rubénistes de Roger de Piles l'emporteront.

Pour clore la question des académiciens néerlandais et de la théorie de l'art on doit dire quelques mots sur les genres. Dans sa préface aux *Conférences à l'Académie* de 1667, Félibien expose sa théorie sur la hiérarchie des genres :

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres [...] ; un peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs, ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés »⁶²².

Il considérait donc que certains sujets étaient plus nobles que d'autres. La peinture d'histoire étant le plus noble, la nature le moins noble (ou *ignoble*). Entre les deux se trouvent, du plus au moins noble : le portrait, le paysage et la peinture d'animaux. Si certains académiciens néerlandais pratiquaient la 'Grande Peinture' (d'histoire), ou encore le portrait, comme Justus van Egmont, Pieter van Mol ou encore Jacob van Loo ; d'autres étaient spécialisés dans des genres moins appréciés par Félibien : par exemple Herman van Swanevelt, Abraham Genoels et Jean François Millet, qui étaient spécialisés dans la peinture de paysage, alors que Jan van Beecq et Nicasius Bernaerts avaient été reçus pour d'autres spécialités 'inférieures' mais très spécifiques, à savoir les marines pour Van Beecq (en 1681) et les animaux pour Bernaerts (en 1663).

V Conclusion et discussion

Du *Gouden Eeuw* au Grand Siècle : une nouvelle image des artistes néerlandais à Paris

Sur la façade du numéro 37 de la rue du Dragon, une plaque informe le promeneur qu'à cet endroit se trouvait autrefois : « L'hôtel de *La Chasse*, habité aux XVII^e et XVIII^e siècles par une colonie de peintres flamands ».

On y retrouve (littéralement gravée dans le marbre), l'idée selon laquelle les artistes néerlandais étaient tous installés dans le faubourg Saint-Germain-des-Prés et qu'ils y vivaient dans une sorte de communauté ⁶²³. Lorsque nous avons commencé nos recherches c'était l'image d'Épinal de cette population, qui laissait sous-entendre que le phénomène était connu et que la vision qu'on en véhiculait était fondée sur des connaissances concrètes. Or cette vision ne reposait sur aucun fait concret.

Reconstitution du phénomène

Un des principaux objectifs de cette étude était de vérifier cet aspect essentiel de l'historiographie traditionnelle. Grâce à des recherches systématiques et approfondies nous avons pu démontrer les caractéristiques et l'ampleur de ce phénomène, ainsi que corriger l'image que l'historiographie traditionnelle en avait faite à partir de la lettre de Nicolas Vleughels (voir *Introduction*). Dans cette lettre, Nicolas Vleughels relate la vie parisienne de son père, depuis son arrivée à la capitale jusqu'à sa mort, survenue, elle aussi, à Paris. On apprend que Philippe arriva à Paris dans les années 1640, après un séjour en Angleterre, âgé de vingt-deux ans et en compagnie d'Artus Wolfaert. Les deux jeunes hommes auraient été victimes de voleurs et erraient dans les rues, sans savoir parler le français, mais munis de lettres de recommandation pour Pieter van Mol. Dans la rue Dauphine ils auraient rencontrés Sébastien Bourdon, qui les aurait menés chez Van Mol⁶²⁴. Celui-ci, ne pouvant les loger dans sa maison de la rue Taranne, les aurait fait accompagner par Gerar Locremans jusqu'à une maison de Saint-Germain-des-Prés nommée *La Chasse*, située à l'angle de la rue du Sépulcre et de la rue du Four (l'actuelle rue du Dragon). Selon Nicolas Vleughels « c'était une espèce de refuge de peintres de son pays » ; ils y trouvèrent « Nicasius, Van Boucle, Fouquiers, Kalf, etc. ». Le lendemain Willem Kalf, qui avait pris les jeunes sous son aile, leur aurait fait visiter la ville avec d'autres compatriotes. Ensuite, Kalf aurait emmené Philippe chez Jean Michel Picart, qui habitait en face de la statue équestre de Henri IV. Picart l'aurait accueilli dans son atelier où il lui fit faire des copies. Picart l'aurait ensuite envoyé chez l'abbé Brisard et, après une période de maladie, il aurait travaillé pour Madame de Brienne.

Philippe aurait tissé des liens d'une amitié durable avec Van Mol, qu'il voyait tous les jours et qui l'éclairait de ses conseils. (Selon l'anecdote, Van Mol serait même mort entre les bras des Philippe.) Nicolas raconte aussi comment son père fit la connaissance de Matthys van Plattenberg, « connu sous le nom de *Montagne* », qui avait deux filles et un fils. Philippe épousa une de ses filles et

s'installa avec elle dans une petite maison qu'il avait achetée dans la rue des Saints-Pères, où ils eurent plusieurs enfants. Philippe Vleughels avait même été reçu dans la prestigieuse Académie royale de peinture et de sculpture. Pour terminer, Nicolas Vleughels dresse le portrait de son père :

« C'était un honnête homme qui ne manquait pas d'esprit, mais qui avait peine à le faire paraître ; car, quoiqu'il eût été longtemps à Paris et qu'il parvint à un âge fort avancé, il n'avait jamais bien appris le français, mais il se piquait de savoir et de parler correctement son flamand [...]. Mon père était grand, beau et bien fait, il était bienvenu chez des gens de qualité qui l'honoraient de leurs amitiés ; il avait beaucoup de familiarité avec eux, son langage ne déplaisait pas, et il contait en méchant français de petites histoires assez joliment. Voilà, à peu près, tout ce que je peux vous dire de mon père, qui n'a jamais beaucoup brillé dans le monde ».

La lettre de Nicolas Vleughels, que nous avons citée à maintes reprises dans cette étude, est un document précieux. Et si les remarques sur les qualités de son père sont sujettes à caution, nos recherches ont démontré l'exactitude des informations concrètes y contenues. Pieter van Mol habitait bien dans la rue Taranne en 1644⁶²⁵. Les peintres Bernaerts, Van Boeckel, Fouquier et Kalf, cités par Vleughels, sont en effet documentés à Paris à cette époque. Picart était effectivement peintre de fleurs, puis installé comme marchand sur la place Dauphine. Il est vrai aussi que Matthys van Plattenberg avait deux filles et un fils⁶²⁶. On peut même dire que, par certains aspects, le cas de Philippe Vleughels est assez représentatif. Comme une grande partie des artistes du corpus, Vleughels était originaire d'Anvers (chapitre 7, § 3). Comme la plupart des artistes, il avait achevé sa formation et était âgé d'un peu plus de vingt ans lorsqu'il arriva à Paris. Comme beaucoup de ses compatriotes, il avait visité Rome et fit le voyage en compagnie d'un jeune collègue. Par ailleurs, on sait que tous les artistes ne maîtrisaient pas le français avant d'arriver à Paris et on connaît le système des lettres de recommandation (chapitre 5, § 2). Il est donc très plausible que le jeune Vleughels avait des lettres pour l'ancien élève de son père, Pieter van Mol. La solidarité entre Néerlandais est aussi un phénomène bien réel et le fait que Vleughels fut recueilli par des artistes néerlandais en est un bon exemple. Souvent les nouveaux arrivants étaient aidés par leurs compatriotes avant de pouvoir acquérir leur autonomie (chapitre 9, § 4). Ses activités de peintre, d'abord dans l'atelier d'un maître néerlandais (Jean Michel Picard), puis de façon autonome et ensuite en tant qu'académicien, illustrent différentes façons d'exercer dans le cadre professionnel parisien (chapitres 11, 12 et 13). Quant à son ami Matthys van Plattenberg (« Van Platenberg veut dire en français *de Plate-Montagne* »), il est un exemple de la pratique de la francisation que nous avons observée (chapitre 2, § 1). Enfin, Nicolas Vleughels remarque avec justesse à propos de l'amitié entre les deux hommes que « le voisinage, la patrie, la même profession firent la connaissance ». Ce sont trois facteurs qui entrent en compte dans la construction des liens sociaux. Mais on aurait tort de penser que l'origine géographique était le facteur le plus important (chapitre 9).

Le problème posé par la lettre de Nicolas Vleughels ne vient donc pas de la lettre elle-même, mais de la manière dont elle a été lue par les historiens : à la façon d'une *pars pro toto*.

C'est comme si l'assemblée décrite par Nicolas Vleughels avait été interprétée à la façon d'une métonymie où nommer une partie d'un objet en désigne la totalité. La lettre de Nicolas Vleughels est une source précieuse pour la présence d'artistes néerlandais à Paris au XVII^e siècle, mais elle

n'est pas représentative de la totalité du phénomène. La présence d'une maison nommée *La Chasse* ne fait pas de doute et sa fonction de lieu de rencontre n'est pas improbable⁶²⁷. Mais elle est devenue le symbole d'un raisonnement largement répandu relatif à la population d'artistes néerlandais à Paris au XVII^e siècle, selon lequel les peintres et sculpteurs s'installaient systématiquement dans le faubourg Saint-Germain-des-Prés où ils auraient formé une communauté fermée et auraient été à l'abri du protectionnisme et de l'ostracisme de la jurande parisienne. Les résultats de nos recherches ont montré que cette supposition était erronée (chapitre 10).

Oui, il y avait des artistes néerlandais à Saint-Germain-des-Prés, non seulement pendant la foire, mais aussi le reste de l'année. Mais il y en avait autant dans d'autres parties de la ville. Par ailleurs, le faubourg avait sa propre maîtrise et les communautés de peintres et de sculpteurs de Paris et du faubourg n'étaient pas aussi fermées qu'on a voulu nous le dire. Au contraire, un grand nombre d'artistes néerlandais avaient été reçus dans ces communautés (chapitre 12). L'idée reprise par Szanto selon laquelle la foire de Saint-Germain était « un des rares lieux permettant aux artistes étrangers - lesquels, même excellents, ne parvenaient que difficilement à être reçus à la maîtrise parisienne – de vendre leurs tableaux à Paris » n'est donc plus défendable⁶²⁸.

Si certains aspects de la biographie de Philippe Vleughels sont donc représentatifs, son cas ne doit pas être considéré comme typique (puisque'il n'illustre qu'une partie de la réalité historique). La fausse image qui a été véhiculée par les historiens est le produit d'une surinterprétation de cette lettre biographique. Celle-ci comporte des informations précieuses, mais elle n'illustre qu'une partie du phénomène et il est donc réducteur de la voir comme la norme.

Résultats

La présence d'artistes néerlandais à Paris à l'époque moderne était établie bien avant que nous ne commençons nos recherches. Mais cette présence n'était que partiellement connue. Et sa description était gênée par de fausses suppositions et des idées préconçues. Il n'existait pas de description globale et quantifiée de ce phénomène.

Le but de nos recherches était de décrire le phénomène migratoire et de trouver des réponses à diverses questions soulevées par des documents comme la lettre de Nicolas Vleughels.

Des recherches générales et approfondies dans les fonds parisiens, ainsi qu'à partir d'autres sources (francophones et néerlandophones) en France et aux Pays-Bas et un traitement systématique des données recueillies dans un corpus, puis dans la base de données ECARTICO et enfin dans un dictionnaire, nous ont permis de connaître l'ampleur et les caractéristiques du phénomène et d'en reconstituer une vision générale (chapitres 1 à 4)⁶²⁹. Les résultats de ces recherches ont été consignés dans une biographie collective, la prosopographie. Nous avons constaté que cette population est principalement composée de peintres, mais aussi de sculpteurs. Un peu moins de la moitié était originaire des Pays-Bas du nord ; ceux originaires des Pays-Bas du sud étaient majoritairement des Anversois. À travers l'étude des biographies de ces artistes on dispose aussi d'éléments de réponse relatifs à leurs motivations, aux modalités de leur voyage et de leur séjour ainsi qu'au caractère de leur présence.

Nous avons constaté que les circonstances personnelles étaient déterminantes dans les parcours et que l'opportunité et l'adaptabilité étaient des mécanismes importants. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les événements politiques ne semblent pas déterminants pour ce phénomène en général, ni pour la durée ou le caractère des séjours (chapitres 7 et 8). Si le comportement et les changements inopinés dans leurs projets semblent parfois difficiles à expliquer, c'est parce que les individus sont surtout déterminés par des circonstances pragmatiques : la présence de chantiers, la mort d'un mécène, des problèmes familiaux, des rencontres, etc. L'aspect opportuniste joue un rôle très important dans ce phénomène migratoire. Nous avons déjà observé cela chez les peintres Jan van Niwael et Jan van Loenen, qui avaient quitté Utrecht dans le premier quart du XVII^e siècle, sans doute dans le but de faire un séjour en Italie. Ils étaient passés à proximité de Grenoble où ils s'étaient fixés pendant une vingtaine d'années avant de repartir pour Utrecht. Cette sédentarisation semble liée d'un côté la présence du duc de Lesdiguières (François de Bonne) et du chantier de son château de Vizille et d'autre côté aux commandes de la part de la municipalité de Grenoble.

Bien qu'on puisse déceler différentes tendances il n'y a donc pas de typologie absolue de l'artiste néerlandais à Paris. Chaque cas est unique, puisqu'il est le résultat d'un choix individuel fait depuis une perception personnelle des facteurs *push* et *pull* ainsi que de configurations spécifiques⁶³⁰. Ce choix est fait dans un climat plus ou moins propice à la migration. Certains facteurs de répulsion et d'attraction sont communs et récurrents, mais ils coexistent avec des éléments liés à la situation personnelle des individus.

On a également pu illustrer les différentes manières dont les pouvaient exercer leur métier, que ce soit dans le cadre de la maîtrise ou bien en tant qu'artiste privilégié ou académicien. Enfin, nous savons que l'idée préconçue du communautarisme n'est pas justifiée. Nos artistes avaient, certes, des relations privilégiées avec des compatriotes et des collègues, mais ceux qui composaient leurs réseaux n'étaient pas tous issus de ces milieux. L'appartenance à une même culture et le fait de parler la même langue constituent un sentiment d'appartenance, mais ce sentiment semble surtout concerner les nouveaux arrivants et perd de son importance au fil du temps. Il existait aussi des affinités professionnelles, indépendantes des origines culturelles ou géographiques, rapprochant les peintres et les sculpteurs de leurs collègues ou de maîtres de métiers proches, comme les graveurs, les orfèvres ou encore les ébénistes. Mais nous avons surtout constaté la volonté et la réussite de l'intégration chez les artistes du corpus. Par leurs contacts et leur comportement les artistes néerlandais n'étaient pas fondamentalement différents de leurs concitoyens.

S'il n'existe pas de cas typique pour les artistes originaires des Pays-Bas à Paris, on peut cependant faire une distinction générale entre deux catégories : les artistes qui étaient de passage et ceux qui s'installaient à Paris de façon plus durable.

Ces catégories correspondent à des logiques différentes relatives à la langue, au logement, au cadre professionnel, ou encore à la vie privée. Une installation pérenne signifie une meilleure maîtrise de la langue, un mode d'hébergement plus permanent, le choix d'un cadre ou d'une stratégie professionnelle déterminés et souvent la fondation d'une famille.

Quant au communautarisme supposé de la « colonie flamande », il était tout relatif : il est important de souligner que les nouveaux arrivants bénéficiaient de la solidarité de leurs compatriotes, mais cette solidarité servait à son tour à les aider à intégrer au mieux la société parisienne.

L'analyse des mariages et des rapports professionnels montre qu'ils ne privilégiaient pas toujours le contact avec leurs compatriotes. Bien que les origines culturelles et linguistiques fussent des facteurs considérables pour la sociabilisation, le métier et le milieu artistique étaient au moins aussi importants, voire plus encore.

On constate une vraie diversité dans les relations des artistes néerlandais et on observe que leurs comportements étaient similaires à ceux des autres parisiens. Ils se mélangeaient donc à la population parisienne générale. Cette mixité est illustrée par l'analyse des adresses qui montrent que l'implantation de ces artistes correspond à celle de la population générale de Paris avec des concentrations un peu plus fortes autour de certains pôles d'attraction spécifiques en rapport avec leurs activités, comme la foire Saint-Germain, les palais du Louvre et des Tuileries et la manufacture des Gobelins.

Interprétations et hypothèses

À présent que nous disposons de données quantifiées sur la présence d'artistes néerlandais à Paris, nous pouvons proposer des hypothèses pour expliquer ce phénomène. Nous avons constaté que les Néerlandais constituaient la population d'artistes étrangers la plus importante à Paris pendant l'époque étudiée.

Comment interpréter cette présence ? Il semble que le principal facteur centrifuge, que nous avons qualifié de facteur de répulsion, était le surplus de peintres dans les centres artistiques néerlandais. Pendant le *Gouden Eeuw* un très grand nombre de peintres a été formé dans les différents centres artistiques néerlandais. Ils étaient souvent spécialisés dans un (sous-)genre particulier⁶³¹. Lorsque le marché se sature, il y a de moins en moins de travail pour les artistes, qui choisissent parfois de s'exiler pour tenter leur chance ailleurs. Quant aux facteurs d'attraction, ils sont multiples. Tout d'abord, la demande de main d'œuvre qualifiée est importante. Au début du XVII^e siècle, la France émerge des guerres de religion et la reconstruction économique commence. Le marché de l'art conquiert une nouvelle clientèle, mais les peintres ne sont pas en nombre suffisant pour servir ce marché en expansion⁶³². Comme l'a montré Wildenstein à partir d'analyses d'inventaires parisiens, presque tous les foyers possédaient au moins un tableau. Les œuvres vendues à Paris sont souvent des produits d'importation, venant d'Anvers ou bien d'autres lieux comme Troyes.

L'objectif du mercantilisme français, était de remplacer les produits d'importation par des produits locaux et d'attirer des artisans dépositaires de savoir-faire spécifiques. On connaît d'autres exemples où des Néerlandais qualifiés ont été attirés en France dans des buts bien précis. On pourrait même faire un rapprochement avec les pratiques mercantilistes de la France et englober les artistes dans un phénomène plus large qui concerne les échanges de techniques dans le cadre de l'ingénierie et de l'industrie. Pour rattraper son retard économique sur les autres nations, la France s'évertuait depuis Henri IV à attirer des spécialistes étrangers en leur octroyant divers privilèges. Cette stratégie économique, ultérieurement qualifiée de colbertisme, concerne aussi des Néerlandais. Ceux-ci sont notamment recherchés pour leurs compétences en matière hydraulique. En 1599, Humphrey Bradley avait été nommé maître des digues et canaux du royaume de France par Henri IV. Malgré la sonorité britannique de son nom, celui-ci était Brabançon, natif de Bergen-op-Zoom. Quant à l'Amstellodamois Jean Van Ens, il était entrepreneur de l'assèchement des marais d'Arles à partir de 1642⁶³³.

Les Néerlandais étaient aussi connus pour le raffinage de sucre de betterave : ils étaient réputés pour produire le plus beau des sucres, le sucre royal. Les premières raffineries européennes étaient installées à Venise (au milieu du XV^e siècle), à Anvers (vers 1550) et à Amsterdam, mais les créations de raffineries en France sont bien plus tardives : à Orléans la première raffinerie avait été fondée dans les années 1640 par la famille hollandaise des Vandeberghe. Au XVII^e siècle, l'arrivée d'ouvriers étrangers donnera un nouveau souffle à l'industrie du sucre à Orléans, à Nantes et dans d'autres villes de l'Ouest de la France. En 1704, des négociants rochelais affirment que :

« Les raffineries du royaume emploient seulement 300 à 400 étrangers
Hambourgeois et Hollandais. On ne trouvera pas 100 Français dans tout le royaume,
employés à ce travail »⁶³⁴.

Plus proche de notre sujet : des tisserands flamands se sont installés dans une manufacture au bord de la Bièvre qui deviendra plus tard la Manufacture des Gobelins (voir chapitre 15, § 6). La frontière entre arts mécaniques et arts libéraux est parfois fine, comme en témoignent les exemples de Jan van Beecq et Jacob Ketel. Les connaissances en matière maritime ne se limitaient pas à la représentation picturale des navires. Sa correspondance évoque aussi ses talents en matière d'ingénierie maritime, puisqu'il tenta de vendre à la marine royale un système de navigation pour les galères. Quant à Jacob Ketel, qui avait été ingénieur du roi d'Espagne, il avait fait à Henri IV deux demandes d'octrois concernant des systèmes pour augmenter la rentabilité des moulins et pour l'évacuation des fumées de cheminée.

Quant aux activités artistiques proprement dites, nous pouvons citer les exemples de Jan de Hoey, Vincent Adriaenssen et Adam Frans van der Meulen.

Le 8 novembre 1603, Henri IV signa des lettres de sceau plaqué rédigées en français et en néerlandais, par lesquelles il fait savoir :

« Que nous avons permis et permettons à maître *Jehan Dohey* notre peintre ordinaire d'envoyer en Flandres et Pays Bas *Conrard Skelprault* l'un de ses gens, peintre flamand pour lui recouvrer et amener trois ou quatre autres hommes peintres des plus experts et quand et quand apporter et faire apporter bonne quantité de couleurs avec des tableaux qu'il a fait faire es dits lieux pour servir à la perfection, ornement et continuation de la peinture qu'il a entreprise de l'une des galeries nouvelles de ce château de Fontainebleau ».

Le roi ordonne donc à Jan de Hoey d'envoyer un de ses peintres aux Pays-Bas pour trouver des artistes qualifiés pour les seconder dans leurs travaux pour le roi.

Vincent Adriaenssen, surnommé Manciola [*le Manchot*], était natif d'Anvers, mais avait grandi à Haarlem. Il s'était installé à Rome où il s'était fait connaître comme spécialiste de batailles. Par l'intermédiaire de l'abbé Benedetti, Mazarin le fit venir à Paris à deux reprises : en 1640-1641 et de 1646 à 1661. La première fois, Adriaenssen vint pour servir le cardinal de Richelieu, qui voulait lui confier la décoration d'un théâtre avec d'autres artistes romains. La seconde fois il aurait été convié pour peindre des œuvres destinées à la galerie du Louvre. L'abbé Benedetti avait écrit à Richelieu en février 1642 que le peintre reviendrait volontiers en France. Une lettre de Nicolas Poussin à Chantelou datée d'avril 1642 montre que Adriaenssen avait été convié à Paris pour y peindre les tableaux du lambris de la galerie du Louvre : Poussin y écrit :

« Le sieur *Vincent Manciola* m'a prié que je sache [...] s'il doit venir comme il fut proposé dès l'année passée pour lui faire dépeindre les tableaux du lambris de la galerie du Louvre ».

Adam Frans van der Meulen avait la même spécialité. En 1662 il devait déjà jouir d'une certaine réputation, puisqu'il fut cité dans le *Gulden Cabinet* de De Bie comme peintre de batailles. La même année fut fondée à Paris la Manufacture royale des Gobelins. Son directeur, Charles Le Brun, voulut faire exécuter pour la gloire du roi une série de tapisseries consacrée à l'histoire du souverain. Or il lui fallait un collaborateur capable de mener ce projet à bien. C'est Adam-Frans van der Meulen qui fut choisi. La tradition veut que ce fut Colbert lui-même qui proposa à Van der Meulen de venir s'installer en France pour travailler à la gloire de son roi, lui promettant une pension de 2 000 livres annuelles⁶³⁵.

Les arts semblent relever de la même logique que les industries. À l'issue des guerres, la France se relève et le retard pris sur les nations voisines crée un appel d'air pour les gens de métiers qualifiés, qui affluent vers la France soit par volonté royale, soit de leur propre initiative.

À ce propos il est intéressant d'évoquer l'exemple de Tours et de ses armuriers, métier assez proche de la peinture et de la sculpture. Au XV^e et XVI^e siècle Tours était réputé pour la qualité de ses armuriers, qui étaient très majoritairement des étrangers, originaires d'Allemagne, de l'Italie du nord et des Pays-Bas. L'étude d'Éric Reppel montre que cette population présente d'importantes similitudes avec notre population d'artistes parisiens :

« La présence, à Tours, tout au long de ces deux siècles, d'une importante communauté d'armuriers d'origine étrangère, principalement originaires du nord de la péninsule italienne mais également des Flandres et des terres d'Empire, n'est pas étrangère à ce développement et à cette réputation d'excellence qu'ont acquis les armures fabriquées dans la cité ligérienne. L'immigration de ces artisans spécialisés, issus de dynasties d'armuriers déjà célèbres, a été encouragée par une volonté politique délibérée des souverains français afin de favoriser la diffusion dans le royaume d'un savoir-faire unique. Installés en Touraine, ces armuriers transalpins, allemands ou encore flamands ont bénéficié de statuts privilégiés et de nombreux avantages. Fournisseurs des rois et des grands personnages du royaume, ils ont su s'intégrer parfaitement au reste de la communauté, et ont contribué, par le biais de leurs apprentis, à pérenniser l'art dont ils étaient dépositaires »⁶³⁶.

On retrouve dans ce résumé plusieurs éléments observés chez les artistes néerlandais à Paris, à commencer par leur intégration parfaite au reste de la communauté (voir chapitre 8). Certains artistes étaient célèbres, comme Rubens, Justus van Egmont ou Philippe de Champaigne ; d'autres étaient issues de familles d'artistes reconnues, comme Ambrosius et Philip Brueghel ou Nicolas Berghem le jeune. Par ailleurs, à Paris, de nombreux artistes nordiques sont à l'origine d'ateliers qui ont perduré pendant plusieurs générations, comme Jan de Hoey, Matthys van Plattenberg, Philippe Vleughels, Jan Kaers, Ferdinandus van El (ou Elle), ou encore Jacob van Loo. Lorsqu'il s'agit d'une

présence résultant de la volonté royale, les artistes bénéficient de privilèges. Parmi les clients des artistes les plus talentueux on trouve des membres de l'aristocratie. Dans tous les cas, ils apportent leur savoir-faire et fournissent le marché parisien.

Pendant longtemps, la question du marché de l'art parisien a été étudiée de façon isolée. Dans son article sur la foire de Saint-Germain-des-Prés Szanto a souligné l'influence non seulement du marché de l'art, mais plus précisément des marchands néerlandais. En montrant l'importance du marché de l'art - qui a longtemps été sous-estimée - l'auteur insiste sur le rôle des marchands flamands dans le renouveau de la peinture française⁶³⁷.

Avec les nouvelles données nous pouvons même aller plus loin. On sait maintenant que la présence de l'art néerlandais ne passait pas uniquement par les œuvres et les marchands. Il y avait aussi une population très importante d'artistes sur place (chapitre 7), installés de façon plus ou moins permanente dans la ville. Ceux qui s'étaient fixés à Paris de façon durable avaient le choix entre plusieurs options pour exercer leur métier. Un nombre important bénéficiait du statut d'artiste de cour ou bien de maître. Il leur était donc permis d'exercer de façon autonome, à la tête d'un atelier. Cela implique qu'ils véhiculaient leur savoir-faire et leur langage pictural à travers leurs productions, mais aussi par le biais des apprentis qu'ils formaient, qu'il s'agisse d'élèves 'autochtones' ou bien de leurs enfants ou compatriotes (à l'instar de François Desportes, l'élève du peintre animalier Nicasiaus Bernaerts dont l'œuvre s'est longtemps confondu avec celui de son maître).

Le marché de l'art parisien peut aussi être considéré comme un facteur d'attraction en soi. On connaît les activités des marchands anversoises comme Antoine Goetkint, Peter van Haecht, Pieter de Martyn et Jean Michel Picard. Ceux-ci importaient des œuvres qu'ils faisaient produire par des ateliers anversoises et transporter jusqu'à Paris.

Dans sa correspondance avec Musson, Jean Michel Picard évoque fréquemment sa frustration par rapport à la rentabilité de ses activités d'importation. Il se plaint souvent du manque à gagner à cause du coût de production, du transport, du change entre le florin et la livre, des droits à payer à Anvers et à Paris, sans compter la qualité des peintures qui doivent correspondre parfaitement au goût des amateurs parisiens et des acheteurs potentiels.

En septembre 1656 Picard écrit :

« J'ai compris que les *Éléments* [d'après Brueghel] ne peuvent pas être faits pour moins de 10 livres [60 florins] pièce, donc je vous prie de les faire faire, mais je voudrais que les paysages soient mieux peints et les figures mieux ordonnées et que les poitrines des femmes soient plus petites et moins pendantes »⁶³⁸.

Au printemps de l'année 1660, Picard parle à Musson de pièces de dévotion qu'il aimerait recevoir, plus particulièrement des têtes de la Vierge. Mais il « prie de faire en sorte que le peintre ne peigne pas des têtes grossières d'un seul format comme ils ont l'habitude de les faire »⁶³⁹.

En 1662 il demande à Musson d'instruire Abraham Willemsen de ne pas faire des têtes aussi « paysannes », mais plus « délicates ». Peu de temps après, il insiste sur ce détail dans une autre lettre, disant que Willemsen doit faire attention à ce que les têtes ne soient pas aussi « grossières »⁶⁴⁰.

Quand il commande des peintures pour le marché parisien, il doit donc donner une description détaillée des tableaux et être très précis et spécifique concernant les caractéristiques et les exigences stylistiques et picturales.

Les marchands ont dû rapidement se rendre compte qu'il était plus rentable de faire exécuter les tableaux sur place. Dans la lettre de mars 1657 que nous venons de citer, Picart informe son fournisseur pouvoir faire faire – et en mieux – pour seulement 10 florins (à Paris) des peintures que celui-ci lui facture 13 florins (et qui lui coûteront en réalité 20 florins, une fois ajoutés le transport et le change). Dans la même lettre, Musson se plaint de la qualité de certains tableaux : ceux-ci sont si pauvrement exécutés qu'il devra en faire repeindre les figures⁶⁴¹.

Revenons une dernière fois à la lettre de Nicolas Vleughels, où il est fait mention des possibilités pour les jeunes artistes nordiques de se faire embaucher par des marchands peintres flamands. Le lendemain de son arrivée, Willem Kalf conduisit Philippe Vleughels chez Jean Michel Picart, qui « entretenait des jeunes gens à faire des copies ou à faire d'autres ouvrages ; car c'était à lui la plupart du temps qu'on s'adressait lorsqu'on avait de l'ouvrage à faire ». On sait par ailleurs que Matthys Musson avait envoyé son fils Philippe chez Picart, où celui-ci travaillait en 1657. La perspective de se faire embaucher chez un maître néerlandais à Paris était sans doute un facteur d'incitation pour les artistes en partance des Pays-Bas. On peut même penser que certains jeunes venaient à Paris sur invitation de maîtres résidant dans la capitale (comme les artistes recrutés par Schilperoort, voir *supra*).

Bien que nous ayons délibérément limité notre champ d'étude à l'aspect historique de la question, en préférant la méthode prosopographique à l'approche stylistique, nous pouvons difficilement ignorer les indications qui montrent de façon concrète l'apport pictural des Néerlandais à la vie artistique parisienne. Nous avons déjà mentionné le nombre important de maîtres actifs dans la ville, ainsi que le fait qu'ils y formaient des élèves. Il est indéniable que les Néerlandais apportaient à Paris des savoir-faire spécifiques et des spécialités particulières. Le cas de Joris Bossaert est révélateur : qualifié d'« ouvrier en œuvre de la Chine [la laque] » il se met au service du maître peintre Jacques Baudemont en 1617. Avant sa période de service, Bossaert s'engage à lui :

« Montrer et enseigner bien et dûment comme il appartient, et jusque à perfection se faire et ouvrager le vernis de la Chine et tout ce qui en dépend. »

À côté de ces exemples de maîtres ayant transmis leur art à des élèves parisiens, il y a aussi les figures plus prestigieuses des académiciens. On ne peut ignorer ce rôle joué par les artistes néerlandais au sein de l'Académie. Comme l'avait déjà remarqué Szanto, la réalité historique invalide l'historiographie traditionnelle selon laquelle la peinture française du Grand Siècle s'était surtout inspirée de l'art italien et où régnait une dichotomie entre art noble et art ignoble, telle qu'elle fut énoncée depuis André Félibien. En effet, les sujets appréciés des amateurs d'art ne coïncident pas avec la hiérarchie des genres, qui est le reflet d'une vision académique de l'art.

Ce décalage se manifeste aussi bien dans le marché de l'art que dans le choix des académiciens. La problématique des apports étrangers à l'art français touche également à un débat dans lequel nous n'entrerons pas, mais qu'on peut évoquer : celui des écoles nationales. Face aux œuvres du Bruxellois Philippe de Champaigne dans le département des peintures françaises du musée du Louvre on peut se demander, comme le fit Jan Blanc : « Quelle est la nation d'un artiste » ? Est-ce que sa nationalité est définie par son sentiment personnel d'appartenance ou bien se manifeste-t-

elle dans son langage pictural ? Si nous devons répondre à cette question, nous dirions que la nationalité d'un artiste est définie par ses origines et sa formation. À partir de ce raisonnement, Philippe de Champaigne est bel et bien un Néerlandais. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il fait partie de notre corpus. La question des écoles nationales est toute relative. Par ailleurs, elle n'a jamais vraiment fait l'unanimité chez les historiens de l'art. Pour ses contemporains, la nationalité de Philippe de Champaigne ne fit pas de doute : il était Flamand. Sauval disait à son propos : « Tout flamand qu'il fût, [Richelieu] l'avait toujours préféré à tous nos autres peintres français ». Dans son avant-propos au catalogue de l'exposition *Philippe de Champaigne, (1602-1674) : entre politique et dévotion*, Pierre Rosenberg a raison de remarquer que « Sans nul doute, pour ses contemporains Philippe de Champaigne était Flamand », avant de se demander : « Par quels chemins les œuvres de ce Flamand, les plus importantes du moins, sont-elles devenues part entière de ce que l'on appelle l'école française et en quelques cas ses symboles ? On voudra bien s'en souvenir, la notion d'école française s'est difficilement et tardivement imposée. Le XVII^e siècle l'ignora. Le XVIII^e siècle la refusa »⁶⁴². Non seulement l'idée des écoles « nationales » est très relative, mais en plus elle ne rend pas justice à la réalité historique et à la complexité des échanges stylistiques, esthétiques et techniques entre les centres artistiques et les artistes individuels.

Perspectives d'étude et d'analyse

La prosopographie ne fait pas partie des approches privilégiées des historiens de l'art (*Introduction*). On estime souvent que la valeur artistique est une condition primordiale : en prenant comme point de départ des œuvres, *a fortiori* des œuvres dont on estime que la qualité esthétique est suffisante pour justifier une étude, on procède à une analyse sélective qui ne permet pas de documenter des populations et des phénomènes artistiques dans leur globalité.

Les résultats montrent pourtant que des recherches systématiques fondées sur des archives proposent un large spectre de possibilités d'analyse. Dans notre cas, l'approche prosopographique doublée d'une recherche binationale a révélé l'ampleur insoupçonnée de la présence néerlandaise non seulement à Paris, mais dans toute la France⁶⁴³. Elle a aussi permis d'observer cette population dans le contexte parisien.

En partant non pas des « produits » artistiques (peintures et sculptures), mais des « producteurs » (peintres et sculpteurs), donc des personnes au lieu des objets, on peut constituer des corpus qui correspondent à une réalité historique globale. Si au lieu de procéder à une sélection préalable d'artistes aux œuvres déjà identifiées on adopte une approche à visée exhaustive nous élargissons les possibilités d'analyse ; les problématiques découlent naturellement des données récoltées.

Lorsqu'on observe le cas de Paris, on se rend compte qu'en procédant de la sorte on arrive à identifier un grand nombre d'artistes qu'on pourrait qualifier de façon péjorative de « petits maîtres ». Mais en réalité, la plupart du temps nous ne savons rien sur la qualité de leurs productions, puisqu'il s'agit de maîtres à qui aucune œuvre n'a encore pu être attribuée. Il serait plus approprié de désigner ces individus comme des « maîtres inconnus ». On ne peut trouver ce que l'on ne cherche pas et si l'on veut pouvoir procéder à des attributions d'œuvres « orphelines », il est important de disposer d'un corpus le plus exhaustif possible.

En présence d'un tel corpus, on dispose d'un nouvel outil susceptible de faire des liens entre les artistes et les œuvres, ou bien de replacer les œuvres dans un contexte biographique et faire le lien

entre le nom de l'auteur et sa biographie, comme nous l'avons fait pour le cas de Van Niwael (que nous avons cité plus haut). Des recherches menées à Grenoble, Chambéry et Utrecht ont permis non seulement de compléter sa biographie - en associant données issues de sources françaises et données issues de sources néerlandaises - mais aussi de recontextualiser deux peintures : une *Pietà* à Barby et une *Remise du rosaire à saint Dominique* à Sassenage. Rien ne s'oppose à ce que de semblables découvertes ne se fassent pour les artistes néerlandais à Paris.

Par la suite, nous pourrions procéder à d'autres analyses de notre base de données. En effet, nous n'avons pas encore pu exploiter toutes les possibilités d'analyse proposées par l'ensemble des données que nous avons récoltées, à commencer par l'analyse des inventaires après décès (des artistes ou de leurs épouses) et des marchés de peinture et de sculpture. On pourra aussi procéder à des analyses de réseaux à partir des nombreux contacts figurant dans les sources et qui ne sont que partiellement incorporés à la base ECARTICO (en effet, celle-ci ne tient compte que des Néerlandais et n'intègre pas les individus sans relation professionnelle directe avec un métier d'art). Les sources que nous avons mises à jour permettront aussi d'étudier les pratiques d'atelier et de connaître les activités des artistes, que ce soit pour la nature des travaux, l'identité des clients, des collaborations ou des associations. Pour certains d'entre eux, on pourra aussi évaluer leurs rémunérations, leur fortune et leur degré de réussite.

En procédant à des recherches similaires on pourra également étudier d'autres professions artistiques parmi lesquelles nous avons également trouvés un grand nombre de Néerlandais, comme la gravure, l'orfèvrerie ou l'ébénisterie. Nous aimerions aussi continuer nos recherches dans d'autres régions de France, où nous avons recensé de très nombreux artistes originaires de Pays-Bas, notamment à Lyon, en Bourgogne et dans la Région Centre. Enfin, dans un avenir proche, nous espérons mener à terme la rédaction du *Dictionnaire biographique*, qui contient l'ensemble des informations que nous avons recueillies sur les artistes du corpus sous la forme d'un lexique.

Enfin, nous espérons partager et visualiser les données géographiques des domiciles des artistes dans une base de données similaire à ce qui a été fait pour la ville de Rome à travers le projet Hadrianus⁶⁴⁴.

L'histoire de l'art a fait du chemin depuis Horst Gerson et l'intérêt pour les questions migratoires relatives aux artistes et les phénomènes d'échanges artistiques est grandissant, comme en témoignent les études et publications récentes que nous avons citées dans l'introduction : l'édition 2013 du *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* consacrée aux artistes migrants néerlandais, ainsi que des études universitaires sur les artistes néerlandais en Angleterre et en Italie⁶⁴⁵. Bien qu'il s'agisse d'études de cas, ces travaux permettent de mieux connaître le phénomène des artistes néerlandais travaillant à l'étranger.

Pour connaître l'importance relative de la présence d'artistes néerlandais actifs à l'étranger et mettre en perspective ces phénomènes, il est important de décrire ces populations dans leur globalité, que ce soit les artistes des villes d'accueil ou les migrants. La constitution d'un corpus de données similaires à celles que nous avons recueillies permettrait non seulement de quantifier ces populations, mais aussi d'en connaître l'importance relative.

Il est vrai que cette méthode est très longue et fastidieuse, mais les recherches biographiques et historiques sont aujourd'hui facilitées par Internet à travers des sites comme ECARTICO et Wikidata qui permettent l'échange et le partage de données en ligne, ainsi qu'à travers les services d'archives

qui mettent à disposition de plus en plus de documents en ligne. Par son efficacité cette méthode est aussi très gratifiante.

Ce travail, qui avait commencé comme une description des artistes néerlandais en France, puis s'était réduit au cas de Paris, a non seulement montré l'ampleur de la présence néerlandaise à Paris entre le milieu du XVI^e siècle et la fin du XVII^e siècle, mais il propose aussi une nouvelle vision de cette présence en montrant le fonctionnement et le rôle de cette population d'étrangers dans la vie parisienne.

VI Pièces justificatives

Corpus

| | | |
|---|-------|-----------------|
| __(<i>NN</i>), Dirck Gerritsen (Gouda, ? – <i>ibidem</i> , 1605 ca) | 23457 | Peintre-verrier |
| __(<i>NN</i>), Dirck Pietersz. (Amsterdam, 1558 ca – Fontainebleau, av. 1598) | 6009 | Peintre |
| Adriaenssen, Nicolaes (Anvers, 1598 – Leyde, 1648 ou 1648) | 460 | Peintre |
| Adriaenssen, Vincent (Anvers, 1595 – Rome, 1675) | 461 | Peintre |
| Adrien, Jean (? - ? - ?, après 1636) | 22721 | Peintre |
| Aelst, Willem Jansz van (Delft, 1627 – Amsterdam, 1683) | 489 | Peintre |
| Aerts, Joos (? , 1600 ou 1601 - ?, après 1623) | 22725 | Sculpteur |
| Akersloot, Willem Outgertsz (Haarlem, 1600 ca – La Haye, 1651) | 522 | Peintre |
| Ansson, Jahan (? , ? - ?, après 1632) | 22728 | Peintre |
| Artson, Theodore (? , ? - ?, après 1646) | 22729 | Peintre |
| Asselyn, Jan (Dieppe, entre 1610 et 1615 - Amsterdam, 1652) | 636 | Peintre |
| Baptist, Jean (? , ? - ?, après 1636) | 22780 | Peintre |
| Beck, David (Delft, 1621 – La Haye, 1656) | 802 | Peintre |
| Beecq, Jan Karel Donatus van (Amsterdam, 1638 – <i>ibidem</i> , 1722) | 813 | Peintre |
| Begeyn, Abraham Jansz. (Leyde, 1637 – Berlin, 1697) | 836 | Peintre |
| Bemde, Cornelis van den (Anvers, 1580 ou 1581 – <i>ibidem</i> , 1629 ou 1630) | 853 | Peintre |
| Berchem, Nicolaes (Haarlem, 1649 – Paris, 1672) | 880 | Peintre |
| Bernaerts, Nicasius (Anvers, 1620 – Paris, 1678) | 930 | Peintre |
| Bie, Adriaen de (Lierre, 1593 – <i>ibidem</i> , 1668) | 964 | Peintre |
| Bijlert, Jan Hermansz van (Utrecht, 1597 ou 1598 – <i>ibidem</i> , 1671) | 982 | Peintre |
| Biset, Karel (Malines, 1633 – Breda, 1707) | 992 | Peintre |
| Bloemaert, Abraham (Gorinchem, 1566 – Utrecht, 1651) | 1029 | Peintre |
| Boba, Joris (? , ? - ?, après 1626) | 1066 | Peintre |
| Boeckel, Jan van (? , ? - ?, après 1629) | 23480 | Peintre |
| Boeckel, Peter van (Anvers, 1610 ca – Paris, 1673) | 1308 | Peintre |
| Boel, Pieter (Anvers, 1622 – Paris, 1674) | 1093 | Peintre |
| Bogaert, Daniel van den (? , ? – Paris, 1645) | 23481 | Peintre |
| Bogaert, Jacobus van den (Breda, 1671 – Versailles, 1737) | 24027 | Sculpteur |
| Bogaert, Josse van den (? , ? - ?, après 1633) | 23485 | Peintre |
| Bogaert, Martin van den (Breda, 1637 – Paris, 1694) | 24007 | Sculpteur |
| Bol, Cornelis (Anvers, 1589 – Haarlem, 1666) | 1117 | Peintre |
| Bosch, Pieter van den (Leyde, 1604 ca - ?, ?) | 1266 | Peintre |
| Bossaert, Joris Jorisz. (Middelbourg, ? - ?, après 1632) | 1275 | Peintre |
| (<i>Bosschaert, Ambrosius = Dubois, Ambroise</i>) | | |
| Boudewyns, Adriaen Frans (Bruxelles, 1644 – <i>ibidem</i> , 1719) | 1312 | Peintre |

| | | |
|---|-------|-------------------------|
| Boullin, Nicolas (Bruxelles, 1608 ca - ?, entre 1635 et 1639) | 24308 | Sculpteur |
| Boulony, Francois (?, ? - ?, après 1622) | 23293 | Peintre |
| Bramer, Leonard (Delft, 1596 – <i>ibidem</i> , 1674) | 1354 | Peintre |
| Brisé, Cornelis (Haarlem, 1621 ou 1622– Paris, 1670) | 1400 | Peintre |
| Broeck, Anthoni van den (?, ? – Anvers, 1645 ou 1646) | 1403 | Peintre |
| Bronchorst, Jan Gerritsz. Van (Utrecht, 1603 – Amsterdam, 1661) | 1429 | Peintre/Peintre-verrier |
| Bronckhorst, Johannes van (Zwolle, 1587 – Leyde, 1617) | 1435 | Peintre |
| Brueghel, Ambrosius (Anvers, ? – Paris, 1661) | 23467 | Peintre |
| Brueghel, Jan (Anvers, 1601 – <i>ibidem</i> , 1678) | 1456 | Peintre |
| Brueghel, Jan Pieter (Anvers, 1628 – Italie, après 1677) | 1457 | Peintre |
| Brueghel, Philip (Anvers, 1635 - ?, entre 1662 et 1678) | 1458 | Peintre |
| Brugs, Francois (?, ? - ?, après 1619) | 23460 | Peintre |
| Brun, Pierre de (Anvers, 1550 ca- ?, après 1614) | 24605 | Peintre |
| Brun, Pierre le (?, ? - ?, après 1616) | 24606 | Peintre/Peintre-verrier |
| Bunnick, Jacob van (Utrecht, ? – <i>ibidem</i> , 1725) | 1546 | Peintre |
| Bunnick, Jan van (Utrecht, 1654 – <i>ibidem</i> , 1727) | 1547 | Peintre |
| Buyster, Philippe de (Anvers, 1595 – Paris, 1688) | 15708 | Sculpteur |
| Camp, Joseph du (Alost, ? - ?, après 1689) | 23461 | Sculpteur |
| Cans, Lienard (Anvers, ? - ?, avant 1614) | 23462 | Peintre |
| Caracois, Bartholomeus (Anvers, ? - ?, après 1612) | 23464 | Peintre |
| Cardon, Jan (Anvers, 1614 - ?, 1655 ou 1656) | 23404 | Peintre |
| Cassiopijn, Jan (La Haye, 1602 ca - ?, entre 1650 et 1654) | 24037 | Peintre |
| Cerchove, Jacques (?, ? - ?, après 1686) | 23405 | Sculpteur |
| Champaigne, Henri de (Bruxelles, 1609 - ?, après 1669) | 23002 | Peintre |
| Champaigne, Jean-Baptiste de (Bruxelles, 1631 – Paris, 1681) | 1706 | Peintre |
| Champaigne, Philippe de (Bruxelles, 1602 – Paris, 1674) | 1707 | Peintre |
| Chiquemberg, Salomon de(?, ? - ?, après 1648) | 22882 | Peintre |
| Christiaensens, Dominicus (Anvers, 1610 ca - ?, après 1697) | 1715 | Peintre |
| Cleef, Gillis van (Anvers, 1557 – Paris, 1597) | 1800 | Peintre |
| Coerbergher, Wenzel (Anvers, 1557 – Bruxelles, 1634) | 1887 | Peintre |
| Coignet, Gilles (Anvers, ? - ?, après 1660) | 22925 | Peintre |
| Coignet, Jacob (Anvers, 1610 – Paris, 1676) | 1921 | Sculpteur/Peintre |
| Coninck, David de (Anvers, 1645 – Bruxelles, 1701) | 1972 | Peintre |
| Cossiau, Johannes (Breda, 1664 ca – Mayence, 1732) | 183 | Peintre |
| Coudenbergh, Cornelis van (La Haye, 1618 – Paris, 1648) | 23258 | Sculpteur |
| Coudenbergh, Gijsbert van (?, ? - ?, après 1649) | 23260 | Peintre |
| Coutre, Julien de la (Bruges, 1578 - ?, 1636) | 22723 | Peintre |
| Crabeth, Wouter Pietersz. (Gouda, 1593 – <i>ibidem</i> , 1644) | 2196 | Peintre |

| | | |
|---|-------|-------------------------|
| Crupre, Théodore de (? - ?, après 1609) | 23411 | Peintre |
| Cruyl, Lieven (Gand, 1634 – <i>ibidem</i> , 1720) | 2248 | Peintre |
| Daep, Adriaen (Anvers, 1587 ca – <i>ibidem</i> , 1632) | 23469 | Peintre |
| Dalen, Gerard van den (Malines, 1596 – Rome, 1648) | 2324 | Peintre |
| Daret, Jean Charlesz. (Bruxelles, 1613 - Aix-en-Provence, 1668) | 2365 | Peintre |
| Dat, Michel (? - ?, après 1629) | 23474 | Peintre |
| Denizard, Jacques (? - ?, après 1660) | 23475 | Peintre |
| Destuveurin, Jean (? - ? – Paris, 1627) | 23477 | Peintre |
| Diepenbeeck, Abraham Jansz van (Bois-le-Duc, 1596 – Anvers, 1675) | 2445 | Peintre-verrier/Peintre |
| Does, Jacob Jacobsz. van der (La Haye, 1661 – Paris, 1699) | 2528 | Peintre |
| Donckerwolck, Jean (Bruxelles, ? – Paris, avant 1664) | 24376 | Peintre |
| Doomer, Lambert Harmensz (Amsterdam, 1624 – <i>ibidem</i> , 1700) | 2552 | Peintre |
| Douven, Jan Frans (van) (Roermond, 1656 – Düsseldorf, 1727) | 2579 | Peintre |
| Driessche, Frans van den (? - 1586 ca - ?, après 1651) | 2590 | Peintre |
| Driessche, Gomart van den (? - ?, après 1608) | 23495 | Peintre |
| Dubois, Ambroise (Anvers, 1542 ou 1543 –Fontainebleau, 1614) | 2623 | Peintre |
| Duinslaghe, Francois van (? - ?, après 1646) | 22726 | Peintre |
| Dujardin, Karel (Amsterdam, 1626 – Venise, 1678) | 2652 | Peintre |
| Dupré, Daniël (Anvers, entre 1620 et 1625 – Paris, 1687) | 2660 | Peintre |
| Duvert, Joachim (? - 1580 ca - Châtillon-sur-Seine, 1648) | 23500 | Peintre |
| Dyck, Anthony van (Anvers, 1599 – Blackfriars, 1641) | 2692 | Peintre |
| Eemont, Adriaen van (Dordrecht, 1627 ca – <i>ibidem</i> , 1662) | 2728 | Peintre |
| Egmont, Constantin (Juste) d' (Anvers, 1624 – Paris, 1679) | 2739 | Peintre |
| Egmont, Joost van (Leyde, 1601 – Anvers, 1674) | 2740 | Peintre |
| Egmont, Théodore (Juste) d' (Anvers, 1627 – Paris, 1672) | 2742 | Peintre |
| El, Ferdinandus van (Malines, 1576 – Paris, avant 1638) | 2760 | Peintre |
| Esselens, Jacob (Amsterdam, 1627 ou 1628 – <i>ibidem</i> , 1687) | 2796 | Peintre |
| Faber, Martin Hermans (Emden, 1587 – <i>ibidem</i> , 1648) | 11097 | Peintre |
| Favel, Pierre (? - ?, après 1711) | 23248 | Sculpteur/Peintre |
| Faydherbe, Jean (? - 1600 ca - ?, après 1648) | 24052 | Sculpteur |
| Fijt, Jan Peetersz. (Anvers, 1611 – <i>ibidem</i> , 1661) | 2935 | Peintre |
| Finson, Louis (Bruges, 1578 ca – Amsterdam, après 1616) | 2941 | Peintre |
| Flamen, Albert (Bruges, ? – Paris, 1691) | 2951 | Peintre |
| Fleur, Jan (Anvers, avant 1605 - ?, entre 1651 et 1656) | 23251 | Peintre |
| Floris, Cornelis (Anvers, 1551 – <i>ibidem</i> , 1615) | 2985 | Sculpteur/Peintre |
| Floris, Jan (Anvers, entre 1520 et 1524) - ?, après 1577) | 2992 | Peintre |
| Fouchier, Bartram (Bergen op Zoom, 1609 – <i>ibidem</i> , 1673) | 3017 | Peintre verrier/Peintre |
| Foucquier, Jacques (Anvers, 1590 ou 1591 – Paris, 1655 ou 1656) | 3019 | Peintre |

| | | |
|--|-------|-----------|
| Franchoys, Lucas (l' Ancien) (Malines, 1574 – <i>ibidem</i> , 1643) | 3022 | Peintre |
| Franchoys, Lucas (le Jeune) (Malines, 1616 – <i>ibidem</i> , 1681) | 3023 | Peintre |
| Franchoys, Peeter Lucasz (Malines, 1606 – <i>ibidem</i> , 1654) | 3024 | Peintre |
| Franck, Laurens (Anvers, 1610 ca – Paris, 1662) | 3029 | Peintre |
| Francken, Ambrosius (Herentals, 1544 – Anvers, 1618) | 3033 | Peintre |
| Francken, Constantyn (Anvers, 1661 – <i>ibidem</i> , 1717) | 295 | Peintre |
| Francken, Hans (Anvers, 1581 – <i>ibidem</i> , 1624) | 3040 | Peintre |
| Francken, Hieronymus (Herentals, 1540 – Paris, 1610) | 3041 | Peintre |
| Fransochoix, Jean (Haarlem, 1561 ou 1562 - ?, ?) | 24602 | Peintre |
| Gauns, Peeter (Anvers, 1650 ou 1651 - ?, après 1668) | 23266 | Peintre |
| Geest, Wybrand Simonsz. de (Leeuwarden, 1592 – <i>ibidem</i> , après 1672) | 3126 | Peintre |
| Genoels, Abraham (Anvers, 1640 – <i>ibidem</i> , 1723) | 3139 | Peintre |
| Gerbier d'Ouvilly, Balthasar (Middelbourg, 1592 – Londres, 1667) | 3147 | Peintre |
| Gey, Paul (?, ? - ?, après 1617) | 23275 | Sculpteur |
| Gheins, Jan Chrysostomus van den (Bruges, 1630 ca – Paris, 1670) | 23271 | Peintre |
| Ghermaens, Jan (?, ? – Paris, 1670) | 24329 | Sculpteur |
| Gibbens, Abiah (?, ? - ?, après 1635) | 3213 | Peintre |
| Glauber, Diana (Amsterdam, 1650 - ?, après 1721) | 3237 | Peintre |
| Glauber, Gottlieb (Utrecht, 1656 – Breslau [Wroclaw], 1703) | 3238 | Peintre |
| Glauber, Johannes (Utrecht, 1646 – Schoonhoven, 1726) | 3239 | Peintre |
| Goete(e)ris, Antoon (Anvers, 1574 ca – La Haye, après 1659) | 3262 | Peintre |
| Goetkint, Peter (Anvers, 1540 ca – <i>ibidem</i> , 1583) | 3267 | Peintre |
| Goosses, Mathias (?, 1648 ca – Paris, 1670) | 24188 | Peintre |
| Govaerts, Hans (?, ? - ?, après 1618) | 24189 | Peintre |
| Grave, Josua de (Amsterdam, 1643 – La Haye, 1712) | 3337 | Peintre |
| Grupello, Gabriel (Grammont, 1644 – Kerkrade, 1730) | 24314 | Sculpteur |
| Guerre, Jean van (?, ? - ?, après 1646) | 24318 | Peintre |
| Guin, Jacques de (?, ? - ?, après 1641) | 24320 | Peintre |
| Gype, Jean Franchois (?, ? - ? après 1670) | 24323 | Peintre |
| Habert, Peter (?, 1605 ca - ?, après 1642) | 22940 | Peintre |
| Hack, Joannes (Malines, 1614 - ? après 1643) | 24167 | Peintre |
| Haecht, Pieter van (?, ? – Anvers, ?) | 3426 | Peintre |
| Haecht, Willem van (Anvers, 1593 – <i>ibidem</i> , 1637) | 3429 | Peintre |
| Haeften, Nicolas Walraven van (Gorinchem, 1663 – Paris, 1715) | 336 | Peintre |
| Haelbeeck, Jan van (Anvers, ? – Paris, après 1630) | 3430 | Peintre |
| Haelen, Peter van (Anvers, 1612 – <i>ibidem</i> , 1687) | 3431 | Peintre |
| Heck, Andries van (Anvers, 1662 - ?, après 1704) | 24174 | Peintre |
| Heemskerck, Jan Gerritsz. van (Rotterdam, 1590/1594 – Honfleur, 1627) | 3578 | Peintre |

| | | |
|---|-------|-----------|
| Heere, Lucas de (Gand, 1534 – Paris, 1584) | 3584 | Peintre |
| Heijm, Artus (? ? - ? après 1627) | 22941 | Peintre |
| Helle, Charles (? , ? – Paris, avant 1624) | 24327 | Peintre |
| Helmbreker, Dirck (Haarlem, 1633 – Rome, 1696) | 3611 | Peintre |
| Helt Stocade, Nicolaes van (Nimègue, 1614 – Amsterdam, 1669) | 3626 | Peintre |
| Hermans, Jacques (? , ? - ? , après 1678) | 24328 | Peintre |
| (Hieskena, Egriek : hors corpus) | 24334 | Peintre) |
| Hoeck, Pieter Cornelisz. van (Anvers, ? - ? , ?) | 3736 | Peintre |
| Hoet, Gerard (Zaltbommel, 1648 – La Haye, 1733) | 3748 | Peintre |
| Hoeven, Aper Fransz. van der (Delft, ? – <i>ibidem</i> , 1627) | 3754 | Peintre |
| Hoey, Jan Damsesz. de (Leyde, 1545 ou 1546 – Avon, 1615) | 3758 | Peintre |
| Hoey, Nicolaes de (Leyde, ? - ? , ?) | 3760 | Peintre |
| Hofman, Ferdinand (Anvers, 1643 ou 1644 - ? , après 1675) | 3765 | Peintre |
| Hofstadt, Antoen van der (Malines, 1593 ca - ? , après 1610) | 23279 | Sculpteur |
| Homkens, Abraham Mathias (? , ? - ? , après 1657) | 23281 | Peintre |
| Honich, Adriaen (Dordrecht, 1643 - ? , après 1683) | 3815 | Peintre |
| Hooghe, Romeyn de (Amsterdam, 1645 – Haarlem, 1708) Horen, | 3839 | Peintre |
| Pierre (Bruxelles, ? - ? , après 1615) | 24184 | Peintre |
| Houve, Jean de la (? , ? - ? , après 1647) | 24183 | Peintre |
| Huchtenburg, Johan (van) (Haarlem, 1647 – Amsterdam, 1733) | 3920 | Peintre |
| Hudde, Jan (Amsterdam, 1589 - ? , après 1620) | 22860 | Peintre |
| Huycte, Jean de (? , ? – Paris, 1636) | 24454 | Peintre |
| Isendoorn, Johan van (Wijk bij Duurstede, 1600 ca – <i>ibidem</i> , 1684) | 4001 | Peintre |
| Jongh, Ludolf de (Overschie, 1616 – Hillegersberg, 1679) | 4154 | Peintre |
| Jordaens, Philipp (Delft, 1589 – Paris, entre 1651 et 1654) | 17037 | Peintre |
| Jossens, Jehan (Anvers, 1558 ou 1559 ? , après 1587) | 24070 | Peintre |
| Kabel, Adriaen van der (Ryswick, 1631 – Lyon, 1705) | 4194 | Peintre |
| Kaers, Jan (Anvers, ? – Paris, 1644) | 24009 | Peintre |
| Kalf, Willem (Rotterdam, 1619 – Amsterdam, 1693) | 4199 | Peintre |
| Kerricx, Willem (Termonde [Dendermonde], 1652 – Anvers, 1719) | 23883 | Sculpteur |
| Kersseboom, Frederik (Solingen, 1623 – Londres, 1693) | 4256 | Peintre |
| Kessel, Roeland van (Bois-le-Duc, 1618 - ? , après 1681) | 24081 | Peintre |
| Ketel, Cornelis (Gouda, 1548 – Amsterdam, 1616) | 4276 | Peintre |
| Ketel, Jacob Cornelisz (Gouda, 1560 ca – Paris, 1608) | 4278 | Peintre |
| Knyff, Jacob (Haarlem, 1640 – Londres, 1681) | 4347 | Peintre |
| Laen, Dirck van der (Haarlem, ? - ? entre 1589 et 1592) | 23426 | Peintre |
| Lanen, Aelbert van der (Rotterdam, 1596 ca - ? , après 1636) | 24082 | Peintre |
| Lange, Gaspar (? , ? - ?) | 24671 | Peintre |

| | | |
|--|-------|-------------------|
| Lantscroon, Jan Baptist (van der) (Malines, 1653 – Londres, 1737) (Lary, Antoine : hors corpus) | 4485 | Sculpteur/Peintre |
| Leeuw, Govert van der (Dordrecht, 1645 – <i>ibidem</i> , 1688) | 4528 | Peintre |
| Lempereur, Henri (? , ? - ?, après 1665) | 24213 | Sculpteur |
| Lengele, Martinus (Angleterre, 1615 ca – Paris, 1668) | 4554 | Peintre |
| Levecq, Jacobus Jacquesz (Dordrecht, 1634 – <i>ibidem</i> , 1675) | 4586 | Peintre |
| Lier, Joris Gerritsz. van (Delft, 1588 ou 1589 – <i>ibidem</i> , 1656) | 4629 | Peintre |
| Lingelbach, Johan (Francfort-sur-le-Main, 1622 – Amsterdam, 1674) | 4651 | Peintre |
| Lint, Peter van (Anvers, 1609 – <i>ibidem</i> , 1690) | 4663 | Peintre |
| Lis, Jan (Oldenbourg en Holstein, 1597 ca – Vérone, 1631) | 4665 | Peintre |
| Locremans, Gerar (? , ? - ?, après 1664) | 24215 | Sculpteur |
| Locremans, Jean (? , ? - ?, entre 1665 et 1673) | 24217 | Peintre |
| Loo, Abraham Louis van (Amsterdam, 1652 – Nice, 1712) | 4718 | Peintre |
| Loo, Jacob van (L'Écluse, 1614 – Paris, 1670) | 4713 | Peintre |
| Loo, Jean van (Amsterdam, 1654 - ?, après 1694) | 4714 | Peintre |
| Loon, Willem van (Leeuwarden, 1591 - ?, après 1632) | 4727 | Peintre |
| Lust, Abraham de (? , ? - ?, après 1660) | 4754 | Peintre |
| Luyter, Bartholomeus (Bergen op Zoom, 1608 - ?, après 1676) | 11145 | Peintre |
| Lynhoven, Nicolaes van (Haarlem, 1610 ca - ?, avant 1703) | 4773 | Peintre |
| Maas, Dirck Carelsz. (Haarlem, 1659 – <i>ibidem</i> , 1717) | 4776 | Peintre |
| Maas, Jan Pietersz. (Haarlem, 1655 – <i>ibidem</i> , 1690) | 4777 | Peintre |
| Maillery, David de (Anvers, 1564 ca - ?, après 1590) | 24234 | Peintre |
| Man, Cornelis de (Delft, 1621 – <i>ibidem</i> , 1706) | 4841 | Peintre |
| Martyn, Pieter de (? , ? – Paris, 1639) | 4884 | Peintre |
| Mast, Herman van der (Brielle, 1550 ca – Delft, 1610) | 4888 | Peintre |
| Matham, Adriaen (Haarlem, 1599 ca – La Haye, 1660) | 4889 | Peintre |
| Matham, Theodoor (Haarlem, 1605 ou 1606 – Amsterdam, 1676) | 4892 | Peintre |
| Mayer, Hans de (Herentals, ? - ?, après 1610) | 4913 | Peintre |
| Mechelen, Jan van (Malines, 1587 - ?, après 1641) | 4919 | Peintre |
| Meer, Peeter van der (Delft, ? - ?, après 1612) | 24352 | Peintre |
| Menton, Frans Jansz (Haarlem, 1545 ca – Alkmaar, 1615) | 5169 | Peintre |
| Metius, Dirck (Alkmaar, 1610 ca – <i>ibidem</i> , 1665) | 5202 | Peintre |
| Meulen, Adam Frans van der (Bruxelles, 1632 – Paris, 1690) | 5207 | Peintre |
| Meulen, Pieter van der (Bruxelles, 1638 - ?, après 1680) | 5212 | Sculpteur/Peintre |
| Meyeringh, Albert (Amsterdam, 1645 – <i>ibidem</i> , 1714) | 5235 | Peintre |
| Millet, Jean François dit Francisque (Anvers, 1642 – Paris, 1679) | 5285 | Peintre |
| Millet, Pierre (Anvers, ? - ?, entre 1679 et 1685) | 24355 | Peintre |
| Mol, Pieter van (Anvers, 1599 – Paris, 1650) | 5314 | Peintre |

| | | |
|--|-------|-----------|
| Mommers, Hendrick (Haarlem, 1623 – Amsterdam, 1693) | 5342 | Peintre |
| Moncornet, Pierre (Bruxelles, 1598 ca - ?, après 1630) | 23490 | Peintre |
| Monnaville, Frans (Bruxelles, 1647 – Rome, 1706) | 5363 | Peintre |
| Moucheron, Frederick de (Emden, 1633 – Amsterdam, 1686) | 5507 | Peintre |
| Musson, Philippe (Anvers, ? - ?) | 24360 | Peintre |
| Netscher, Theodoor (Bordeaux, 1661 – Hulst (Zélande), 1728) | 5607 | Peintre |
| Nijhoff, Willem Johanz. van (Utrecht, ? - ?, avant 1580) | 23257 | Peintre |
| Nollet, Dominicus (Bruges, 1640 ca – Paris, 1736) | 5661 | Peintre |
| Nooms <i>genaamd</i> Zeeman, Reinier (Amsterdam, 1623 ca – <i>ibidem</i> , 1664) | 5663 | Peintre |
| Opstal, Francois van (?, ? - ?, après 1656) | 24700 | Sculpteur |
| Opstal, Gerard van (Bruxelles, entre 1594 et 1597 – Paris, 1668) | 24684 | Sculpteur |
| Opstal, Jean van (?, ? - ?, après 1645) | 24701 | Peintre |
| Pamfi, Francisco (Anvers, 1595 ca - ?, après 1647) | 24035 | Peintre |
| Peeters, Jan (Anvers, 1624 - <i>ibidem</i> , 1678) | 5931 | Peintre |
| Perselis, Francois (?, ? - ?, après 1627) | 23965 | Peintre |
| Picart, Jean Michel (Anvers, 1600 ca – Paris, 1682) | 5983 | Peintre |
| Pitten, Jean (?, ? – Paris, après 1618) | 24293 | Peintre |
| Plattenberg, Matthys van (Anvers, 1607 ou 1608 – Paris, 1660) | 6056 | Peintre |
| Post, Johannes (Haarlem, 1639 - ?, entre 1685 et 1693) | 6105 | Peintre |
| Potheuck, Jan (Leyde, 1626 – <i>ibidem</i> , 1670) | 6110 | Peintre |
| Pourbus, Frans (Anvers, 1569 – Paris, 1622) | 6120 | Peintre |
| Pré, Philippe du (?, ? – Paris, 1627) | 23497 | Peintre |
| Provoost, Francois (Anvers, 1532 - ?, après 1589) | 24341 | Peintre |
| Putte, Pierre (?, ? - ?, après 1622) | 24342 | Peintre |
| Queborn, Hans van (Anvers, avant 1560 – Paris, 1593) | 6173 | Peintre |
| Quina, Remacles (Anvers, entre 1578 et 1585) - ?, après 1621 | 6182 | Peintre |
| Quincy, Jean de (?, ? - ? après 1627) | 23960 | Peintre |
| Regnault, <i>dit</i> Saint-Vincent, Toussaint (?, ? - ?, après 1646) | 24223 | Peintre |
| Rijsbrack, Pieter (Anvers, 1655 – Bruxelles, 1729) | 6299 | Peintre |
| Roggen, Reynier (Bois-le-Duc, 1559 ou 1560 - ?, ?) | 6335 | Peintre |
| Rosa, Jean (?, ? - ?, après 1685) | 24378 | Peintre |
| Rubens, Peter Paul (Siegen, 1577 – Anvers, 1640) | 6423 | Peintre |
| Sanders, Jaspas (Anvers, ? - ?) | 24665 | Peintre |
| Schagen, Gillis (Alkmaar, 1616 – <i>ibidem</i> , 1668) | 6609 | Peintre |
| Schellinks, Willem (Amsterdam, 1623 – <i>ibidem</i> , 1678) | 6632 | Peintre |
| Schey, Philip (?, ? - ?) | 6660 | Peintre |
| Schilperoort, Coenraet van (Leyde, 1577 ca – <i>ibidem</i> , 1636) | 6673 | Peintre |
| Schoor, Rodolfus (Anvers, avant 1580 – Paris, 1631 ou 1632) | 6691 | Peintre |

| | | |
|--|-------|-------------------|
| Schoutens, Peeter (Anvers, 1618 <i>ca</i> – Paris, 1681) | 24220 | Sculpteur |
| Schrieck, Otto Marseus van (Nimègue, 1619 ou 1620 – Amsterdam, 1678) | 4878 | Peintre |
| Schuer, Theodoor van der (La Haye, 1634 – <i>ibidem</i> , 1707) | 6741 | Peintre |
| Slodtz, Sébastien (Anvers, 1655 – Paris, 1726) | 24325 | Sculpteur |
| Snellinx, Peeter (? - ? - ?, après 1618) | 24714 | Peintre |
| Sollay, Claude (? - ? - ?) | 24496 | Peintre |
| Somer, Jean (? - ? - ?) | 23499 | Peintre |
| Somme, Charles de (Bruxelles, 1637 – Paris, 1673) | 6951 | Peintre |
| Sperwer, Pieter (Anvers, 1662 – <i>ibidem</i> , 1727) | 6987 | Peintre |
| Spierincks, Peter (Anvers, 1635 – Anvers, 1711) | 6998 | Peintre |
| Spranger, Bartholomeus (Anvers, 1546 – Prague, 1611) | 7022 | Peintre |
| Staben, Hendrick (Anvers, 1578 – Paris, 1658) | 7038 | Peintre |
| Stallaert, Pierre (? - ? - ?, après 1634) | 24469 | Peintre |
| Stalpaert, Jeronimus (Bruges, 1589 – <i>ibidem</i> , 1655) | 24310 | Sculpteur |
| Stevens, Antoni (Malines, 1598 – Paris, 1648) | 24914 | Sculpteur |
| Stevens, Jacob (Malines, 1593 - ?) | 7117 | Peintre |
| Straeten, Joris van (Gand, ? - ?) | 24059 | Peintre |
| Sustermans, Justus (Anvers, 1597 – Florence, 1681) | 7232 | Peintre |
| Swanevelt, Herman van (Woerden, 1603 – Paris, 1655) | 7255 | Peintre |
| Teniers, David (Anvers, 1582 – <i>ibidem</i> , 1649) | 7326 | Peintre |
| Thulden, Theodoor van (Oirschot, 1606 – Bois-le-Duc, 1669) | 7387 | Peintre |
| Tseraerts, Jan (Dordrecht, 1588 - ?) | 7475 | Sculpteur/Peintre |
| Turenhaut, Hans van (Malines, ? - ? - ?, après 1627) | 24051 | Peintre |
| Utrecht, Denijs van (? - ? - ?, après 1566) | 23412 | Peintre |
| Vaillant, Andries (Amsterdam, 1655 – Berlin, 1693) | 7534 | Peintre |
| Vaillant, Bernard (Lille, 1632 – Leyde, 1698) | 7535 | Peintre |
| Vaillant, Jacob (Amsterdam, 1643 – Berlin, 1691) | 7536 | Peintre |
| Vaillant, Wallerant (Lille, 1623 – Amsterdam, 1677) | 7538 | Peintre |
| Vallée, Henry de la (La Haye, 1634 – Stockholm, 1676) | 24067 | Peintre |
| Vaniel, Jaspas (? - ? - ?, après 1664) | 23416 | Peintre |
| Varen, Alexandre (? - ? - ?, après 1624) | 23415 | Peintre |
| Velde, Justus van de (? - ? - ?, après 1695) | 23419 | Peintre |
| Verboeck, Adriaen (Anvers, ? – Paris, 1558) | 23423 | Peintre |
| Verburcht, Augustyn (Delft, 1525 – <i>ibidem</i> , 1552) | 7689 | Peintre |
| Verelst, Simon Pietersz. (La Haye, 1644 – Londres, 1721) | 7713 | Peintre |
| Verschuring, Hendrick (Gorinchem, 1627 – Dordrecht, 1690) | 7809 | Peintre |
| Verwer, Abraham de (Haarlem, 1585 <i>ca</i> – Amsterdam, 1650) | 7826 | Peintre |
| Vet, Nicolas van der (? - ? - ?, après 1649) | 23434 | Peintre |

| | | |
|--|-------|-----------------|
| Vinne, Vincent Laurensz. van der (Haarlem, 1628 – <i>ibidem</i> , 1702) | 7883 | Peintre |
| Vissenaken, Jeronimus van (Anvers, 1552 - ?, après 1617) | 7912 | Peintre |
| Vleughels, Philippe (Anvers, 1619 – Paris, 1694) | 7920 | Peintre |
| Voet, Jacob Ferdinand (Anvers, 1639 – Paris, 1689) | 7946 | Peintre |
| Vogelaer, Karel de (Maastricht, 1653 – Rome, 1695) | 7950 | Peintre |
| Voltigem, Josse de (?, ? – Fontainebleau, 1622) | 23446 | Peintre |
| Voltigem, Thomas (?, ? – Paris, 1611) | 23451 | Peintre |
| Vortcamp, Jan (Leyde, ? - ?, après 1658) | 23452 | Peintre |
| Vos, Cornelis de (Hulst, Zélande, 1584 <i>ca</i> – Anvers, 1651) | 7994 | Peintre |
| Vos, Daniel de (Anvers, 1606 - ?, après 1635) | 23453 | Peintre |
| Vries, Abraham de (La Haye, 1590 <i>ca</i> – <i>ibidem</i> , 1649 ou 1650) | 8060 | Peintre |
| Vroom, Hendrick Cornelisz. (Haarlem, 1562 ou 1563 – <i>ibidem</i> , 1640) | 8105 | Peintre |
| Vrye, Adriaen Gerritsz. de (Gouda, ? – <i>ibidem</i> , 1643) | 8112 | Peintre-verrier |
| Wael, Jan de (Anvers, 1558 – <i>ibidem</i> , 1633) | 8131 | Peintre |
| Waerden, Dirck (Hoorn, 1594 <i>ca</i> - ?, après 1631) | 8137 | Peintre |
| Waldau, Georg (Stockholm, 1626 <i>ca</i> – <i>ibidem</i> , 1674) | 11154 | Peintre |
| Watele, Hendrick (?, ? -Paris, 1677) | 22979 | Peintre |
| Wessel, Pierre van (Huizen, 1616 <i>ca</i> - ?, ?) | 24910 | Peintre-verrier |
| Wigmana, Gerardus (Workum, 1673 – Amsterdam, 1741) | 8702 | Peintre |
| Wijntgens, Evert (Kampen, Overijssel, ? – Texel, 1632) | 22824 | Peintre |
| Willaerts, Abraham (Utrecht, 1613 <i>ca</i> – <i>ibidem</i> , 1669) | 8282 | Peintre |
| Willemsen, Abraham (Anvers, 1610 <i>ca</i> – <i>ibidem</i> , 1672) | 8301 | Peintre |
| Wils, Cornelis (Haarlem, 1635 - ?, après 1676) | 12063 | Peintre |
| Winghe, Joos van (Bruxelles, 1544 -Francfort-sur-le-Main, 1603) | 8332 | Peintre |
| Winselhoven, Antonis van (Malines, 1613 - ?, après 1635) | 22815 | Peintre |
| Winter, Pieter de (?, ? - Bruges, 1671) | 22819 | Peintre |
| Witte, Jehan (?, ? - ?, après 1627) | 22818 | Peintre |
| Witte, <i>NN</i> de (?, ? - ?, après 1682) | 24586 | Peintre |
| Woelput, Jan van (Anvers, ? - ?, entre 1636 et 1639) | 22822 | Peintre |
| Wolf, Abraham de (?, ? - ?, après 1639) | 22879 | Peintre |
| Wolfaert, Jan Baptist (Anvers, 1625 – <i>ibidem</i> , 1687) | 8389 | Peintre |
| Wouwerman, Pieter (Beverwijk, 1617 <i>ca</i> – Paris, après 1642) | 8426 | Peintre |

Sources manuscrites

Principaux fonds consultés :

Paris, Bibliothèque nationale de France

Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits occidentaux, fonds Nouvelles Acquisitions françaises (Naf), 12 038 à 12 198 : *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'Etat civil parisien par le marquis Léon de Laborde*, première série.

Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits occidentaux, fonds Nouvelles Acquisitions françaises (Naf), 12 199 à 12 215 : table alphabétique pour la première série du fichier Laborde.

Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque Doucet, mf 41 : *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'Etat civil parisien par le marquis Léon de Laborde*, seconde série.

Paris, Archives nationales

Archives nationales, Série Y : Registres du Châtelet : registres de publication et d'insinuation

Archives nationales, Z² 3365 à 3392 : registres de police de Saint-Germain-des-Prés (1556-1644)

Archives nationales, Minutier central des notaires parisiens (122 études : I à CXXII)

N.B. Le détail de tous les fonds consultés est présenté dans le chapitre 3.

Bibliographie

ADHEMAR (1932-38)

Jean Adhémar, André Linzeler, *Inventaire du fonds français : graveurs du seizième siècle* (2 vols.), Paris, 1932-38

ADHEMAR (1957)

Jean Adhémar, « Les concierges du château et l'Ecole de Fontainebleau », *Gazette des Beaux-Arts*, 99, 1957, 2, p. 119-122.

ADRIAENSSEN (2005)

L. Adriaenssen, « Een onbekende Bossche schilder », *De Brabantse Leeuw*, 54, 2005, p. 171-172.

AIX-LA-CHAPELLE/BERLIN (2012)

Peter van den Brink, Bernd Wolfgang Lindemann, *Cornelis Bega : Eleganz und raue Sitten* (exposition Aix-la-Chapelle, Berlin, 2012), Stuttgart, 2012.

ALDECOA (2001)

Christiane de Aldecoa, « Vincent Adriaenssen Leckerbetien dit il Manciola ou le Manchole, Anvers 1595-Rome 1675 : un peintre connu mais oublié », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 7, oct. 2001, p. 28-47.

ALINCOURT (2007)

Nathalie d'Alincourt, « Musee Carnavalet : le cabinet doré de l'hôtel La Rivière restauré », *L'Estampille L'Objet D'Art*, 425, juin 2007, p. 12-13.

AMSTERDAM (2001)

Peter Schatborn [e.a.], *Tekenen van warmte : 17de-eeuwse Nederlandse tekenaars in Italië* (exposition Amsterdam, 2001), Zwolle, 2001.

AMSTERDAM/BOSTON/PHILADELPHIE (1987)

P.C. Sutton [e.a.], *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting* (exposition Amsterdam, Boston, Philadelphie, 1987-88), Amsterdam, Boston, Philadelphie, 1987.

ANVERS (1999)

Hans Vlieghe [e.a.], *Van Dyck, 1599-1641* (exposition Anvers, 1999), Gand, 1999.

AUDIN/VIAL (1918-19)

Marius Audin, Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, Paris, 1918-19 (2 t.).

AUGSBOURG/CLEVELAND (1975)

Klessmann, Rüdiger [e.a.], *Johann Liss* (exposition Augsburg/Cleveland, 1975), Augsburg, 1975.

AUZAS (1968)

Pierre-Marie Auzas, *Hiérosme Francken dit Franco, peintre du roi Henri III et du roi Henri IV*, Bruxelles, 1968.

B. v. d. B. (1895)

Th. van B. v. d. B., « De kunstschilder Johannes Vorstermans en diens geslacht », *De Nederlandsche Leeuw*, 13, 1895, c. 134-135.

BABELON (1972)

Jean-Pierre Babelon [e.a.], *Le cabinet de l'Amour* (coll. *Les dossiers du Département des peintures*), Paris, 1972.

BABELON (1989)

Jean-Pierre Babelon, « Le Val-de-Grace redécouvert », *Connaissance des Arts*, 446, 1989, p. 70-76.

BAKHUYS (1998)

Diederik Bakhuys, « Peintres hollandais à Paris au XVIIe siècle : premier acte d'une réception différée », in: *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime : XVII^e-XVIII^e siècles : art, politique, trompe-l'œil, voyages, spectacles et jardins*, Bordeaux, 1998, p. 15-21.

BAKKER (2008)

Piet Bakker, *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle, 2008.

BALDINUCCI (1681-1728)

Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1681-1728 (6 t.).

BALKEMA (1844)

C.H. Balkema, *Bibliographie des peintres flamands et hollandais qui ont existé depuis Jean et Hubert van Eyck pour servir de guide aux peintres et aux amateurs de tableaux*, Gand, 1844.

BARNES (2004)

Susan Barnes, Nora de Poorter [e.a.], *Van Dyck, a complete catalogue of the paintings*, New Haven, Londres, 2004.

BARONI VANUCCI (1997)

Alessandra Baroni Vanucci, *Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano : Flandrus pictor et inventor (Archivi arte antica)*, Milan, 1997.

BARROUX (1898)

Marius Barroux, *Les sources de l'ancien état civil parisien : répertoire critique*, Paris, 1898.

BARTSCH (1803-21)

Adam Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienne 1803-21 (21 t.).

BASSETT (2003)

Laura Bassett, *The Paintings and career of Cornelis de Man : art and mercantile culture in seventeenth-century Delft* (these de doctorat Michigan), East Lansing, 2003.

BAUDOIN (1994)

Frans Baudouin, « Van Dyck's last religious commission : an altarpiece for Antwerp cathedral », in : *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 8, 1994, p. 178-181.

BAUDRY (1982)

J. Baudry, *Documents inédits sur André Thévet, cosmographe du roi* (coll. *Les Cahiers de L'Encyclopédie*), Paris, 1982.

BAUEREISEN (1986)

Hildegard Bauereisen, *Der Kurzmainziche Hofmaler Jan Joost van Cossiau : ein spätbarocker Landschaftsmaler* (*Europäische Hochschulschriften*, Série 28, t. 57), Frankfurt sur le Main, Bern, New York, 1986.

BECK (1991)

Hans-Ulrich Beck, *Künstler um Jan van Goyen, Maler und Zeichner*, Doornspijk, 1991.

BEGEYN (2006)

Paul Begeyn, Joos van Vugt, « Nijmeegse biografieën », *Jaarboek Numaga*, 53, 2006.

BEGUIN (1968)

Sylvie Béguin, Bella Bessard, « L'Hôtel du Faur dit Torpanne », *La Revue de l'art*, 1968 (1-2), p. 38-56.

BENEZIT (2006)

Emmanuel Bénézit, *Dictionary of artists*, Paris, 2006 (14 t.).

BERG (1941)

Herman M. van den Berg, « Willem Schellinks en Lambert Doomer in Frankrijk », *Oudheidkundig Jaarboek*, 4e série, 11, 1941/42, p. 1-31.

BERGMANS (1914)

Paul Bergmans, « Liévin Cruyl et sa vue panoramique de Gand en 1678 », *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, 1914, p. 35 sq.

BERTY (1688-1897)

Adolphe Berty, *e.a.*, *Topographie historique du vieux Paris*, Paris 1866-1897 (6 t.).

BIARD (1997)

Bernard Biard, « Les paysages de Francisque Millet (1642-1679) dans les collections publiques françaises », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 47, 1997, p. 58-66.

BIARD (2002)

Bernard Biard, « Johannes Glauber : l'art des paysages arcadiens à la fin du XVIIe siècle », *L'Estampille L'Objet D'Art*, 271, juillet-août 2002, p. 50-61.

BIARD (2003)

Bernard Biard, *Francisque Millet : le paysage en France de 1650 à 1700* (*Dossier de l'art*, 93), 2003.

BIARD (2005)

Bernard Biard, « Les paysages italianisants d'Abraham Genoels », *L'Estampille L'Objet D'Art*, 399, févr. 2005, p. 64-73.

BIARD (2010)

Bernard Biard, *Francisque Millet : le paysage en France au XVIIe siècle*, Genève, 2010.

BIE (1662)

Cornelis de Bie, *Het Gulden cabinet van de edele vry schilder-const* [Anvers, 1662].

BIERENS DE HAAN (1890)

D. Bierens de Haan [éd.], Christiaan Huygens, *Œuvres complètes, III, Correspondance 1660-1661*, La Haye, 1890.

BIERENS DE HAAN (1891)

D. Bierens de Haan [éd.], *Christiaan Huygens, Œuvres complètes, IV : Correspondance 1662-1663*, La Haye, 1891.

BIESBOER/KÖHLER (2006)

Pieter Biesboer, Neeltje Köhler, *Painting in Haarlem 1500-1800 : the collection of the Frans Hals Museum*, Gand, 2006.

BLAKE (1999)

Robin Blake, *Anthony van Dyck : a life 1599-1641*, Londres, 1999.

BLUNT (1964)

Anthony Blunt, *Nicolas Poussin : lettres et propos sur l'art*, Paris, 1964.

BIOGRAPHIE NATIONALE (1866-1944)

Biographie nationale de Belgique, Bruxelles 1866-1944 (28 t.).

BODART (1970A)

Didier Bodart, *Les Peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle (Etudes d'Histoire de l'art, 2)*, Bruxelles, 1970 (2 t.).

BODART (1970B)

Didier Bodart, *Louis Finson*, Bruxelles, 1970.

BOERS (2004)

Marion Boers, « De Schilderijenverzameling van baron Willem Vincent van Wyttenhorst », *Oud Holland*, 117, 2004, p. 181-231.

BOIS-LE-DUC (2000)

Paul Huys-Janssen, *Meesters van het zuiden : barokschilders rondom Rubens* (exposition Bois-le-Duc, 2000), Bois-le-Duc, 2000.

BOIS-LE-DUC/STRASBOURG (1991-92)

Alain Roy [éd.], *Theodoor van Thulden een Zuidnederlandse barokschilder (1606 's-Hertogenbosch, Bois-le-Duc 1669) : un peintre baroque du cercle de Rubens* (exposition Bois-le-Duc, Strasbourg, 1991-92), Zwolle, Strasbourg, 1991.

BOK (1994)

Marten Jan Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700* (thèse de doctorat), Utrecht, 1944.

BOK (2008)

Marten Jan Bok. « 'Schilderijen te koop' : nieuwe marketingtechnieken op de Nederlandse kunstmarkt van de Gouden Eeuw », in: M.J. Bok, e.a. : *Thuis in de Gouden Eeuw: kleine meesterwerken uit de verzameling SØR Rusche* (exposition Rotterdam, Kunsthal 2008), Zwolle, 2008, p. 9-29.

(Édition anglaise de cette publication : « 'Paintings for sale' : New marketing techniques in the Dutch art market of the Golden Age », in: M.J. Bok, e.a. : *At Home in the Golden Age: Masterpieces from the SØR Rusche collection*, p. 9-29.)

BOL (1973)

L.J. Bol, *Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig, 1973.

BONDOIS (1923)

Paul-Marie Bondoï, « Colbert et la question du sucre : la rivalité franco-hollandaise », *Revue d'histoire économique et sociale*, 11, 1923, p. 12-61.

BONNAFFE (1884)

Edmond Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français au XVIIIe siècle*, Paris, 1884.

BOSSCHA (1895)

Johannes Bosscha jr [éd.], *Christiaan Huygens : Œuvres complètes, VI : Correspondance 1666-1669*, La Haye, 1895.

BOTT (2000)

Katharina Bott, *Jan Joost van Cossiau, Delitiae Imaginum Oder wohl-erlaubte Gemälde und Bilder-Lust : the collection of paintings by Lothar Franz von Schönborn in Castle Gaibach/Unterfranken*, Weimar, 2000.

BOYER (1968)

Jean Boyer, « Hommage au peintre Jean Daret », *Provence historique*, 1968, p. 425-449.

BOYER (1969)

Jean Boyer, « Jules Hardouin-Mansart et l'hôtel de ville d'Arles », *Gazette des Beaux-Arts*, 111, 1969, 2, p. 1-32.

BOYER (1975)

Jean Boyer, « La Camargue dans l'histoire : la Tour Saint-Genest », *Courrier du Parc régional naturel de Camargue*, 5, oct. 1975, p. 9-16.

BRANDEN (1883)

F. Jos van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, 1883.

BREDIUS (1890)

Abraham Bredius, « Het schildersregister van Jan Sysmus, stads dokter van Amsterdam », *Oud- Holland*, 8, 1890, p. 1-17.

BREDIUS (1898)

Abraham Bredius, « Hercules Seghers », *Oud-Holland*, 16, 1898, p. 1-11.

BREDIUS (1915-21)

Abraham Bredius, *Künstler-Inventare : Urkunden zur Geschichte der holländische Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, La Haye, 1915-1921 (8 t.).

BREDIUS (1916)

Abraham Bredius, « Waarom Jacob van Loo in 1660 Amsterdam verliet », *Oud-Holland*, 34, 1916, p. 47-52.

BREDIUS (1938)

Bredius, Abraham, « De schilder Bartram Fouchier », *Oud-Holland*, 55, 1938, p. 241-244.

BREITBARTH-VAN DER STOK (1969)

M. Breitbarth-van der Stok, « Josua de Grave, Valentinus Klotz en Bernardus Klotz », *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 68, 1969, p. 93-115.

BREJON DE LAVERGNEE (1979)

Arnauld Brejon de Lavergnée, Jacques Foucart, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, 1 : Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.

BREJON DE LAVERGNEE (1981)

Arnauld Brejon de Lavergnée, Dominique Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Louvre, 2 : Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981.

BRESC-BAUTIER (1984)

Geneviève Bresc-Bautier, « Le décor sculpté du pavillon central du Palais des Tuileries (1666-1668) », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1984, p. 53-55.

BRESC-BAUTIER (1987)

Geneviève Bresc-Bautier, « Iconologie de l'Etat monarchique : la statuaire du dôme central des Tuileries (1666-1668) », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 37, 1987, p. 31-38.

BRICE (1684)

[Germain Brice,] *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris, 1684 (2 t. en 1 vol.). (De nombreuses éditions, certaines augmentées, à Paris : 1685, 1694, 1706, 1725).

BRIELS (1997)

Jan Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw 1585-1630*, Anvers, 1997.

BRIERE (1937)

Gaston Brière, Maurice Dumolin, Paul Jarry, *Les tableaux de l'Hôtel de ville de Paris*, Paris, 1937.

BRIERE-MISME (1935)

C. Brière-Misme, « Un émule de Vermeer et de Pieter de Hooch : Cornelis de Man », *Oud- Holland*, 52, 1935, p. 1-26 (« I »), p. 97-120 (« II ») et p. 281-282 (« Notes supplémentaires »).

BRIGANTI (1991)

G. Briganti, [e.a.], *I Bamboccianti, Niederländische Malerrebelln im Rom des Barock*, Milan, 1991.

BRUGES (2008)

M. Sellink, Alessandra Baroni Vennucci [e. a.], *Stradanus (1523-1605), Court Artist of de Medici* (exposition Bruges 2008-09), Turnhout, 2008.

BRUGMANS (1935)

Henri L Brugmans, Christiaan Huygens, *Le séjour de Christian Huygens à Paris et ses relations avec les milieux scientifiques français; suivi de son Journal de voyage à Paris et à Londres*, Paris, 1935.

BRULLIOT (1832)

François Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes*, Munich, 1832.

BRUSON (1999)

Jean-Marie Bruson, Christophe Leribault, *Peintures du Musée Carnavalet, catalogue sommaire*, Paris [1999].

BUCKERIDGE (1706)

Bainbrigg Buckeridge, *An Essay towards an English-School of painters, the earliest history of English painting*, Londres, 1706.

BUE AKAR (1975)

G. Bué Akar, « Elements nouveaux concernant la vie et l'Œuvre de Gerard van Opstal, sculpteur ordinaire du roi », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1975, p. 137-146.

BUIJS (2008)

H. Buijs, S. Alsteens, *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 2008.

BUIJSEN (1998)

Edwin Buijsen, Charles Dumas, *Haagse schilders in de Gouden Eeuw : het Hoogsteder lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, La Haye [etc.], 1998.

BÜRGER (1860)

W. Bürger [Théophile Thoré], *Musées de la Hollande*, II, Paris, 1860.

BURGER-WEGENER (1976)

Catja Burger-Wegener, *Johannes Lingelbach 1622-1674* (thèse de doctorat), Berlin, 1976.

CAEN (2002)

Caroline Joubert, [éd.], *Ars nigra : la gravure en manière noire au XVIIe et XVIIIe siècles* (exposition Caen, 2002-03), Paris, 2002.

CARACCILO (2000)

M.T. Caracciolo, « Adriaen van der Cabel et le mythe visuel de l'Italie », *Gazette des Beaux-Arts*, 142, 2000, p. 93-108.

CASTELLUCCIO (1991)

S. Castelluccio, *Le château de Marly sous le règne de Louis XVI*, Paris, 1991.

CAZENOVE (1888)

Raoul de Cazenove, *Le peintre Adrien van der Kabel et ses contemporains*, Lyon, 1888.

CHALEIX (1967)

Pierre Chaleix, *Philippe de Buyster, contribution à l'histoire de la sculpture française du XVIIe siècle*, Paris, 1967.

CHANEY (2000)

Edward Chaney, « Notes towards a biography of Sir Balthazar Gerbier », *The Evolution of the Grand Tour*, Londres, Portland, 1998 [édition révisée 2000], p. 215-225.

CHENNEVIERES (1894)

Philippe de Chennevières, *Essais sur l'histoire de la peinture française*, Paris, 1894.

CHEVAL (2002)

Alexandre Cheval, « Panneaux sculptés du Languedoc d'après les gravures de Gerard van Opstal », *Nouvelles de L'Estampe*, 183, août-sept. 2002, p. 26-32.

COATALEM (2014)

Eric Coatalem, *La nature morte française au XVIIe siècle / 17th-century still-life painting in France*, Dijon, 2014.

COLOGNE (1991A)

David A. Levine, *e.a.*, *I Bamboccianti : Niederländische Malereirebellen im Rom des Barock* (exposition Cologne, 1991), Milan, 1991.

COLOGNE (1991B)

Jos de Meyere, *Straatruoer : Rome gezien door Nederlandse schilders in de Gouden Eeuw : Pieter van Laer en de Bamboccianten [I Bamboccianti : Niederländische Malereirebellen im Rom des Barock]* (exposition Cologne 1991), Milan, 1991.

COLSOUL (1988-89)

Heidi Colsoul, « Lucas Francoys de Jonge (1616-1681) : œuvrecatalogus 1 », *Handelingen van de koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 92, 1988-89, p. 117-283.

COLSOUL (1989-90)

Heidi Colsoul, « Lucas Francoys de Jonge (1616-1681) : « œuvrecatalogus 2 », *Handelingen van de koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 93, 1989-90, p. 197-257.

CONSTANS (1980)

C. Constans, *Musée national du Château de Versailles : catalogue des peintures*, Paris, 1980.

COCKETT (1985)

F.B. Cockett, *Early Sea Painters 1660-1730 : the Group who worked in England under the shadow of the Van de Veldes*, Woodbridge, 1995.

CORNU (1909)

Paul Cornu, *Table des procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture : 1648-1793*, Paris, 1909.

COURAJOD (1881)

L. Courajod, *Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIV du musée du Louvre*, Paris, 1881.

COURTIN (1997)

N. Courtin, "Les natures mortes de Pieter van Boucle à l'hôtel Amelot de Bisseuil", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1996 (1997), p. 21-30.

CROFT-MURRAY (1962)

Edward Croft-Murray, *Decorative painting in England 1537-1837*, Londres, 1962-70 (2 t.).

CROQ (2016)

Laurence Croq, « Droit, société et politique : la confusion des concepts et des identités pendant la période pré-révolutionnaire à Paris », in: Claude Gauvard et Jean-Louis Robert [éd.], *Etre Parisien*, Paris 2016, p. 63-80.

CUZIN (1989)

Jean-Pierre Cuzin, « Compte rendu de l'exposition De Nicolo dell'Abate à Nicolas Poussin: aux sources du classicisme, 1550-1600 (Meaux, 1988-89) », *The Burlington Magazine*, 131, 1989, p. 587-588.

CUZIN/LACLOTTE (2003)

Jean-Pierre Cuzin, Michel Laclotte [éd.], *Dictionnaire de la peinture*, Paris, 2003.

DACOS (1964)

Nicole Dacos, *Les peintres Belges à Rome au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1964.

DAHER (1998)

Andrea Daher, « Les singularités de la France équinoxiale : histoire de la mission des pères capucins au Brésil (1612-1615) », in: Frank Lestringant, *La France-Amérique (XVIe-XVIIe siècles), actes du XXXVe colloque d'études humanistes*, Paris 1998, p. 289-313.

[Également paru comme : *Andréa Daher, Les singularités de la France équinoxiale : histoire de la mission des pères capucins au Brésil (1612-1615)*, coll. *Les Géographies du Monde*, Paris, 2002.]

DAN (1642)

Père Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642.

DEKKER (1994)

Rudolf M. Dekker. « Van "grand tour" tot treur en sukkelreis, Nederlandse reisverslagen van de 16e tot begin 19e eeuw », *Opossum, Tijdschrift voor historische en kunstwetenschappen*, 4, 1994, p. 8-25.

DEMETRESCU (2011)

Călin Demetrescu, « Jean Armand, un ébéniste redécouvert du temps de Louis XIV », *Studii și cercetări de istoria arti, artă plastică, serie nouă*, I (45), Bucarest, 2011, p. 49-83.

DE PILES (1715)

Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres...*, Paris, 1715 (2e édition augmentée ; 1e édition : 1699).

DENUCE (1932)

Jan Denucé, *De Antwerpsche 'konstkamers' : inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, Amsterdam, 1932.

DENUCE (1949)

J. Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens : Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de 17de eeuw van Matthijs Musson*, Anvers, 1949.

DESCAMPS (1753-63)

Jean-Baptiste Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, 1753-63 (4 t.).

DEZALLIER (1745-52)

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1745-52 (4 t.) [édition consultée : Paris 1762].

DEZALLIER (1755)

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, Paris, 1775 [édition consultée : 6^e édition, Paris 1778].

DIJON (2000)

Emmanuel Starcky, Sophie Jugie [éd.], *L'Art des collections : bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon* (exposition Dijon, 2000), Dijon, 2000.

DIJON/LUXEMBOURG (1998)

A la gloire du roi : Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV (exposition Dijon, Luxembourg, 1998-99), Dijon, 1998.

DIMIER (1909)

Louis Dimier, « Copies peintes par Michelin et Josse de Voltigeant », in: *Critique et controverse touchant différents points de l'histoire des arts*, Paris, 1909, p. 47-55.

DIMIER (1910)

Louis Dimier, « Un peintre du musée de Reims, Georges Boba », *Bulletin des Musées de France*, 1910, p. 71-74.

DIMIER (1924)

Louis Dimier, « Tableaux de Nicola Dhoey et de Josse de Voltigeant », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1924, p. 23-26.

DIMIER (1924-27)

Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle*, Paris, Bruxelles, 1924-27 (2 t.).

DIMIER (1926)

Louis Dimier, « Un chef d'œuvre d'art flamand à Paris avant 1650 », *La Revue de l'Art*, nov.-déc. 1926, p. 149-155.

DIMIER (1935)

Louis Dimier, « Chronique des Arts des Pays-Bas en France : une chapelle décorée par Van Mol à Paris », *Oud Holland*, 52, 1935, p. 204-208.

DORDRECHT (1992)

Peter Marijnissen e.a. [éd.], *De Zichtbaere Werelt : schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad, Dordrecht* (exposition Dordrecht, 1992), Zwolle, Dordrecht, 1992.

DORIA (1934)

Arnault Doria, « Chroniques : les peintures religieuses de Pierre van Mol aux Carmes », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1934, p. 174-181.

DÖRING (1993)

Thomas Döring, *Studien zur Künstlerfamilie Van Bronchorst*, Alfter, 1993.

DORIVAL (1970)

Bernard Dorival, « Note sur la part de Philippe de Champaigne dans le décor de la galerie des Hommes illustres du Palais-Cardinal », *Gazette des Beaux-Arts*, 112, 1970, 1, p. 324-330.

DORIVAL (1976)

Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne, 1602-1674 : la vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1976 (2 t.).

DORIVAL (1992A)

Bernard Dorival, *Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne*, Paris, 1992.

DORIVAL (1992B)

Bernard Dorival, *Jean Baptiste de Champaigne : la vie, l'homme et l'art*, Paris, 1992

DUBOST (1993)

Jean-François Dubost, *Les étrangers en France (XVI^e siècle-1789) : guide des recherches aux Archives Nationales*, Paris, 1993.

DUÇOS (2011)

Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune 1569-1622 : le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle : entre Habsbourg, Médicis et Bourbons* (édition de thèse de doctorat, Amiens, 2008), Dijon, 2011.

DUDOK VAN HEEL (1982)

S.A.C. Dudok van Heel, « Bezorgde burgemeester Huydecoper de schilder Cornelis Brizé de opdracht voor de thesaurie op het stadhuis ? », *Amstelodamum Maandblad*, 69, 1982, p. 7-15.

DÜLBERG (1899)

Franz Dülberg, « Die Nachkommen des Lucas van Leyden », *Oud-Holland*, 17, 1899, p. 156-162.

DUMOLIN (1931)

M. Dumolin, *Etudes de topographie parisienne*, I, Paris, 1931.

DUSSIEUX (1852)

Louis Étienne Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, Paris, 1852.

DUSSIEUX (1854)

Louis Étienne Dussieux, Philippe de Chennevières [e.a.], *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, Paris, 1854 (2 t.).

DUVERGER/VLIEGHE (1971)

Erik Duverger, Hans Vlieghe, *David Teniers der Ältere; ein vergessener flämischer Nachfolger Adam Elsheimers*, Utrecht, 1971.

DUVERGER (1982)

Erik Duverger, « Aantekeningen betreffende Gabriël Grupello (1644-1730) en zijn kring te Brussel », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 187-200.

DUVERGER (1984-2004)

Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles, 1984-2004 (13 t.).

EGMOND (1995)

Florike Egmond, Peter Mason, « Een portret van Coenraet van Schilperoort (1577-1636) », *Bulletin van het Rijksmuseum*, 43, 1995, p. 36-58.

EISLER (1988)

C. Eisler, « Power to Europe's chosen peoples : a new maccabean page for Louis XIV by Lievin Cruyl », *Artibus et Historiae*, 17, 1988, p. 31-38.

EKKART (2006)

R.E.O. Ekkart, « Abraham de Vries, een Hollandse portrettist in Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden », in: K. Van der Stighelen [éd.], *Munuscula Amicorum : contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, Turnhout, 2006, p. 549-564.

ESCHAUZIER (1906)

G.H.J.C. Eschauzier, « Aanteekeningen geslacht Loockemans », *De Nederlandsche Leeuw* 24 (1906), p. 150-152.

EVREUX (2007)

À l'École de Philippe de Champaigne (exposition Évreux, 2007), Paris, 2007.

FARE (1962)

Michel Faré, *La nature morte en France : son histoire et son évolution au XVIIe siècle*, Genève, 1962 (2 t.).

FARE (1974)

Michel Faré, *Le grand siècle de la nature morte en France : le XVIIe siècle*, Fribourg [etc.], 1974.

FARE (1976)

Michel et Fabrice Faré, « Trois grands peintres de fleurs parisiens au dix-septieme siecle », *Pantheon*, 34, 1976, p. 288-298.

FELIBIEN (1666-88)

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-88 [édition consultée : Trévoux, 1725].

FELIBIEN (1679)

[André Félibien,] *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens et modernes*, Paris, 1679 [édition consultée : Genève 1972].

FERRIS (1975)

J.P. Ferris, « A connoisseur's shopping-list, 1647 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 38, 1975, p. 341.

FETIS (1857)

Edouard Fétis, *Artistes belges à l'étranger, études biographiques, historiques et critiques*, Bruxelles, 1857 (2 t.).

FIDIÈRE (1883)

Octave Fidière, *Etat-civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale : billets d'enterrements de 1643 à 1713, publié d'après le registre conservé à l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1883.

FLEURY (1969)

Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier Central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*, Paris, 1969.

FLEURY (2010)

Marie-Antoinette Fleury, Martine Constans, *Documents du Minutier Central concernant des notaires de Paris : peintres, sculpteurs et graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*, Paris, 2010.

FLEISCHER (1989)

Roland E. Fleischer, *Ludolf de Jongh (1616-1679) : painter of Rotterdam*, Doornspijk, 1989.

FLORENCE (1983)

Marco Chiarini, Claudio Pizzorusso, *Sustermans : sessant'anni alla corte dei Medici* (exposition Florence, 1983), Florence, 1983.

FOUCART (1969)

Jacques Foucart, Jacques Thuillier, *Rubens : la galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, Milan, Paris, 1969.

FOUCART (1975)

Jacques Foucart, « Un peintre flamand à Paris, Pieter van Boucle », in: *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, p. 237-256.

FOUCART (1980)

Jacques Foucart, « Abraham de Vries en France », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1980, p. 127-135.

FOUCART-WALTER (2001)

Élisabeth Foucart-Walter, *Pieter Boel, 1622-1674, peintre des animaux de Louis XIV : le fond des études peintes des Gobelins* (coll. *Les Dossiers du musée du Louvre*), Paris, 2001.

FRANK (1989)

Christoph Frank, « Les artistes de l'entrée de Louis XIV en 1660 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1989, p. 53-74.

FRANK-VAN WESTRIENEN (1983)

Anna Frank-Van Westrienen, *De Grootte Tour : tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1983.

FRANKLIN (1889)

Alfred Franklin, *Comment on devient patron (La vie privée d'autrefois : arts et métiers, modes, moeurs, usages des Parisiens, du XIe au XVIIIe siècle, d'après des documents originaux ou inédits, V)*, Paris, 1889.

FRIMMEL (1907)

Th. von Frimmel, « Ein signiertes Werk von Gerard Wigmana », *Blätter für Gemäldekunde*, 3 (1907), p. 109-113.

FRIMMEL (1921)

Th. von Frimmel, « Bemerkungen zu Peeter van Mol », *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, 5, 1921, p. 113-116.

FUMAGALLI (1999)

Elena Fumagalli, « Un battaglista ritrovato : Vincent Adriaenssen detto Il Manciola », *Paragone*, 50, 1999, p. 3-24.

FURETIERE (1690)

Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, 1690.

GABORIT (1998)

Jean-René Gaborit [éd.], *Sculpture française [Musée du Louvre] : Renaissance et temps modernes*, Paris, 1998 (2. t.).

GACHET (1840)

Émile Gachet, *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens, publiées d'après ses autographes, et précédées d'une introduction sur la vie de ce grand peintre et sur la politique de son temps*, Bruxelles, 1840.

GAEHTGENS (2003)

Thomas W. Gaehtgens, « La statue de Louis XIV et son programme iconographique », in: Isabelle Dubois [e.a.], *Place des Victoires : histoire, architecture, société*, Paris, 2003, p. 9-35.

GAULT DE SAINT-GERMAIN (1818)

Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de tableaux pour les écoles flamande, allemande et hollandaise*, II, Paris, 1818.

GEDDO (2001)

C. Geddo, « New light on the career of Jacob-Ferdinand Voet », *The Burlington Magazine*, 143, 2001, p. 138-144.

GEMAR-KOELTZSCH (1995)

Erika Gemar-Koeltzsch, Klaus Ertz, Christa Nitze-Ertz, *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen, 1995 (3 t.).

GERSON (1942)

Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, 1942 [édition consultée : Amsterdam, 1983].

GINOUX (1885A)

Charles Ginoux, « Lettre de Louis XIII aux consuls de Toulon pour leur recommander le peintre Fouquières », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1885, p. 65-66.

GINOUX (1885B)

Charles Ginoux, « Commission du peintre Fouquières pour les consuls de Toulon (1626) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1885, p. 100-101.

GINOUX (1888)

Charles Ginoux, « Séjour du peintre Fouquières à Toulon », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1888, p. 57-60.

GONNET (1888-90)

Cornelis Jacobus Gonnet, « De Schilders Pouwels, Pieter en Steven Wouwerman, vader, zoon en kleinzoon », *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, 7, 1888-90, p. 118-126

GOOL (1750)

J. van Gool, *De Nieuwe Schouburg des Nederlandsche kunstschilders en kunstschilderessen*, I, La Haye, 1750.

GOOSSENS (1984)

Reinhilde Goossens, *Les Flamands à Paris, Septentrion*, 13, 1984, p. 51-56.

GOUDRIAAN (1987)

D.F. Goudriaan, « De Haarlemse kunstenaarsfamilie Van der Vinne », *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie*, 41, 1987, p. 148-208.

GRAHAM (2003)

D. Graham, « A Context for Albert Flamen's Devises et Emblemes d'Amour moralisez », *Emblematica*, 13, 2003, p. 173-211.

GREINDL (1983)

E. Greindl, *Les Peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Sterrebeek, 1983.

GRENOBLE (2009)

Sandra Costa e.a. (dir.), *L'Appel de l'Italie : les échanges artistiques en Europe à l'époque moderne : les Français et les Flamands en Italie* (actes de colloque Grenoble 2009), Grenoble, 2009 (*Les Cahiers du CRHIPA*, n° 14 2009).

GRISEBACH (1974)

Lucius Grisebach, *Willem Kalf : 1619-1693*, Berlin, 1974.

GRODECKI (1985-86)

Catherine Grodecki, *Documents du Minutier Central des notaires de Paris : Histoire de l'art au XVIe siècle (1540-1600)* : I. *Architecture, vitrerie, menuiserie, tapisserie, jardins* ; II. *Sculpture, peinture, broderie, émail et faïence, orfèvrerie, armures*, Paris, 1985-86.

GRODECKI (1989)

Catherine Grodecki : « Sébastien Zamet, amateur d'art », in: *Les arts au temps d'Henri IV* (colloque Fontainebleau 1989), Pau, 1992.

GROENENDIJK (2008)

Pieter Groenendijk, *Beknopt biografisch lexicon van Zuid- en Noord-Nederlandse schilders, graveurs, glasschilders, tapijtwevers et cetera van ca. 1350 tot ca. 1720*, Utrecht, 2008.

GROUCHY (1890)

Vicomte Emmanuel Henri de Grouchy, « Artistes français du 17^e et du 18^e siècle (1665-1730) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 3^e série, 4, 1890, p. 290-300.

GROUCHY (1891)

Vicomte Emmanuel Henri de Grouchy, « Restauration de figures antiques pour le cardinal de Mazarin, 1659 », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1891, p. 108-109.

GROUCHY (1892)

Vicomte [Emmanuel Henri] vicomte de Grouchy, « Gabriel de Lyon, peintre ordinaire du roi né en Hollande », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1892, p. 234-236.

GUIFFREY (1872A)

Jules Guiffrey, « Liste des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et autres artistes de la Maison du roi, de la reine ou des princes du sang pendant les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1872, p. 55-108.

GUIFFREY (1872B)

Jules Guiffrey, « Actes de naturalisation et autres documents concernant Philippe et Jean Baptiste de Champaigne (1629-1682) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1872, p. 223-233.

GUIFFREY (1873A)

Jules Guiffrey, « Logements d'artistes au Louvre : liste générale des brevets de logements sous la grande galerie du Louvre », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1873, p. 1-220.

GUIFFREY (1873B)

Jules Guiffrey, « Lettres de naturalisation accordées à des artistes étrangers », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1873, p. 222-262.

GUIFFREY (1876)

Jules Guiffrey, « La maîtrise des peintres de Saint-Germain des Prez : réceptions et visites 1548-1644 », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1876, p. 93-123.

GUIFFREY (1881-1901)

Jules Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1881-1901 (5 t. : I : *Colbert, 1664-1680* ; II : *Colbert et Louvois, 1681-1687* ; III : *1688-1695* ; IV : *1696-1705* ; V : *1706-1715*).

GUIFFREY (1882)

Jules Guiffrey, « Quittances de peintres, sculpteurs et graveurs 1606-1839 tirées de diverses collections particulières », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1882, p. 11-33.

GUIFFREY (1883)

Jules Guiffrey, « Scellés et inventaires d'artistes (première partie) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1883.

GUIFFREY (1884)

Jules Guiffrey, « Le peintre Ferdinand Elle et le mariage de sa fille Catherine », *Revue de l'art français ancien et moderne*, 1884, 12, p. 147-150.

GUIFFREY (1886)

Jules Guiffrey, « Les Maîtres peintres et tailleurs d'images parisiens en 1561 », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1886, p. 306-311.

GUIFFREY (1890)

Jules Guiffrey, « Juste d'Egmont : peintre d'histoire et de portraits (1668) », *Nouvelles Archives de l'Art Français* 1890, p. 147-149.

GUIFFREY/GROUCHY (1892)

Jules Guiffrey, « Le Peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne : nouveaux documents et inventaire après décès (1659-1681) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1892, p. 172-218.

GUIFFREY (1915A)

Jules Guiffrey, *Artistes parisiens du XVIème et du XVIIème siècles : donations, contrats de mariage, testaments etc. tirés des insinuations du Châtelet de Paris*, Paris, 1915.

GUIFFREY (1915B)

Jules Guiffrey, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc », *Archives de l'Art Français*, nouvelle période, 9, 1915.

GUILBERT (1731)

Pierre Guilbert, *Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau*, I, Paris, 1731.

GUILLAUME (1984)

M. Guillaume, « Un Flamand Italianisant en Bourgogne », in: F. Porzio [éd.], *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, t 1, Milan, 1984, p. 472-494.

HAAG (1846-59)

Eugène et Emile Haag, *La France protestante ou vies des protestants français*, Paris, 1846-58 (10 t.).

HAAG (1984)

Bob Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam, 1984.

HAAS (2008)

Anna de Haas, « Commissaris van zijne majesteit en mikpunt in faamroevende paskwillen: een biografische schets », in: Henk van Nierop [éd.], *Romeyn de Hooghe: de verbeelding van de late Gouden Eeuw*, (exposition Amsterdam 2008), Zwolle 2008, p. 12-27.

HAERSMA BUMA (1969)

B. van Haersma Buma, « Gerardus Wigmana. De Friese Raphaël » *De Vrije Fries*, 49 (1969), p. 43-65.

HAERSMA BUMA (2001)

B. van Haersma Buma, « Weerzien met Wigmana », in: *It doe yn 't hjoed wer woun : liber amicorum Sytse ten Hoeve*, Sneek 2001, p. 43-47.

HAIRS (1965A)

Marie-Louise Hairs, « T. van Thulden, 1606-1669 », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 34, 1965, p. 71-73.

HAIRS (1965B)

Marie-Louise Hairs, *Les Peintres Flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1965.

HAIRS (1980)

Marie-Louise Hairs, *Bruegel, une dynastie de peintres*, Bruxelles, 1980.

HAIRS (1985)

Marie-Louise Hairs, *Les peintres de fleurs au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1985 (2 t.).

HANAPPIER (1983)

Sophie Hanappier, *Les Elle, peintres de portraits* (mémoire de maîtrise), Paris, 1983.

HÄRTING (1989)

Ursula Härtling, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642) : die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren, 1989.

HECK (2010)

Michèle Caroline Heck (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVIIe siècle*, Bruxelles, 2010.

HEDIN (2001)

Th. Hedin, « The Petite commande of 1664 : burlesque in the gardens of Versailles », *Art Bulletin*, 83, 2001, p. 651-685.

HEEZEN-STOLL (1987)

B.A. Heezen-Stoll, *Cornelis Ketel, « uytnemende schilder van der Goude » : een iconografische studie van zijn Historiën*, Delft, 1987.

HEMELDONCK (2007)

Godelieve Van Hemeldonck, *Kunst en kunstenaars, s.p.: s.n.* [2007], [tapuscrit. Anvers, Felixarchieff].

HERBET (1900)

Félix Herbet, « Les graveurs de l'Ecole de Fontainebleau, IV », *Annales de la Société Historique & Archéologique du Gâtinais*, 18, 1900, p. 310-312.

HERBET (1901-04)

Félix Herbet, *Extraits d'actes et notes concernant des artistes de Fontainebleau...*, Fontainebleau, 1901-1904 (2 t.).

HERBET (1937)

Félix Herbet, *Le château de Fontainebleau : les appartements, les cours, le parc, les jardins*, Paris, 1937.

HERLUISON (1873)

Henri Herluisson, *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, etc. extraits des registres de l'Hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Paris, Orléans, 1873.

HILDEBRECHT (2004)

Douglas Hildebrecht, *Otto Marseus van Schrieck (1619/20-1678) and the nature piece : art, science, religion, and the seventeenth-century pursuit of natural knowledge*, (2 t.; thèse de doctorat), Ann Arbor, 2004.

HOFSTEDE DE GROOT (1889)

Cornelis Hofstede de Groot, « Het vriendenalbum van Wibrand Symonszoon de Geest », *Oud-Holland*, 7, 1889, p. 235-240.

HOLLSTEIN (1949-2010)

Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam [etc.], 1949-2010 (71 t.).

HOOGWERFF (1913)

G.J. Hoogewerff, « Theodoor Helmbreker, schilder van Haarlem (1633-1696) », *Oud-Holland*, 31, 1913, p. 28-64.

HOOGWERFF (1952)

G.J. Hoogewerff, *De Bentvueghels*, La Haye, 1952.

HOOGWERFF (1959)

G.J. Hoogewerff, « Jan Gerritsz. en Jan Jansz. van Bronckhorst, schilders van Utrecht », *Oud-Holland*, 74, 1959, p. 139-160.

HOOGSTEDE (2004)

Luuk Hoogstede, *Adriaen van der Kabel, een geroemde maar vergeten italianisant* (mémoire de maîtrise), Nimègue, 2004.

HOUBRAKEN (1718-21)

Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1718-21 (3 t.) [édition consultée : Maastricht 1943-53].

HOUBRAKEN (1995)

Jan Konst, Manfred Sellink (éd.), *Arnold Houbraken, De groote schouwburg, schildersbiografieën*, Amsterdam, 1995.

HUYS JANSSEN (1994)

Paul Huys Janssen, « Leonaert Bramer, his biography as told by documents », in: *Leonaert Bramer : ingenious painter and draughtsman in Rome and Delft* (exposition Delft, 1994), Zwolle, 1994, p. 13-45.

HYMANS (1887)

H. Hymans, « Les dernières années de Van Dyck », *Gazette des Beaux-Arts*, 29, 1887, p. 432-440.

IMMERZEEL (1842)

J. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam, 1842-43 (3 t.).

ISAMBERT (1821-1833)

François-André Isambert e.a. [éd.], *Recueil général des anciennes lois françaises, depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789...*, Paris 1821-1833 (29 t.).

JACKY (2010)

Pierre Jacky, *Desportes : catalogue raisonné*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010 (2 t.).

JAL (1867)

Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1867.

JAL (1872)

Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1872 [édition augmentée].

JANNEAU (1964)

Guillaume Janneau, *La Peinture française au XVIIe siècle*, Genève, Paris, 1965.

JANSEN (1988)

Guido Jansen, Ger Luijten, *Italianisanten en bamboccianten : het italianiserend landschap en genre door Nederlandse kunstenaars uit de zeventiende eeuw* (exposition Rotterdam 1988), Rotterdam, 1988.

JARRY (1962)

M. Jarry, « Tapis Louis XIV du Mobilier National commandés à la Savonnerie pour la Grande Galerie du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, 104, 1962, p. 65-80.

JARRY (1977)

M. Jarry, « A propos de la 'Tenture des Maisons royales' : Pieter Boel, peintre d'animaux », *Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens*, 45, 1977, p. 19-24.

JATTA (1992)

B. Jatta, *Lieven Cruyl e la sua opera grafica*, Turnhout, 1992.

JEAN (2011)

Michel Jean. *Les architectes de l'eau en Provence : de la Renaissance au XXe siècle*, Arles, 2011.

JOHNS (2008)

Richard Johns, « Framing Robert Aggas : The Painter-Stainers' Company and the 'English School of Painters' », *Art History*, 31, 2008, p. 322-341.

JONGE (1952)

C.H. de Jonge, *Centraal Museum Utrecht, Catalogus der schilderijen*, Utrecht, 1952.

JOUANNY (1911)

Charles Jouanny, « Correspondance de Nicolas Poussin », *Archives de l'Art Français*, nouvelle période, 5, Paris, 1911.

JOUIN (1883)

Henry Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1883.

JURGENS (1967)

Madeleine Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, I, Paris 1967.

KAPLAN (2001)

Steven Laurence Kaplan, *La Fin des corporations*, Paris, 2001.

KASSEL (2011)

Alain Jacobs, Sandrine Vézilier, *Fascination baroque : la sculpture baroque flamande dans les collections publiques françaises* (exposition Kassel, 2011), Paris [etc.], 2011.

KEBLUSEK (2003)

Marika Keblusek, « Cultural and political brokerage in the seventeenth-century England: the case of Balthazar Gerbier », in: *Dutch and Flemish artists in Britain 1550-1800* [= *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 13, 2003], p. 73-82.

KILIAN (2005)

Jennifer M. Kilian, *The paintings of Karel du Jardin (1626-1678) : catalogue raisonné*, Amsterdam, 2005.

KINKELDER (2010)

Marijke de Kinkelder, « De korte loopbaan van Nicolaes Berchem de Jonge », *Oud Holland*, 123, 2010, p. 125-132.

KLEMM (1986)

Christian Klemm, *Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin, 1986.

KLESSMANN (1999)

Rüdiger Klessmann, *Johann Liss: eine Monographie mit kritischem Oeuvrekatalog*, Doornspijk, Berlin, 1999.

KLOEK (1998)

E. Kloek, C. Peters Sengers, E. Tobé, « Lexicon van Noord-Nederlandse kunstenaressen, circa 1550-1800 », in: *Vrouwen en kunst in de Republiek, een overzicht*, Hilversum, 1998, p. 123-175.

KOREMAN (1959)

J.G.J. Koreman, « Een testament van Josua de Grave », *De Limburgse Leeuw*, 8, 1959, p. 11-14.

KORTHALS ALTES (2010)

E. Korthals Altes, « Felibien, de Piles and Dutch seventeenth-century paintings in France », *Simiolus*, 34, (2009-2010), p. 194-211.

KRAMM (1857-64)

Christiaan Kramm, *De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam, 1857-64 (6 t.).

KRANEN (2002)

D. Kranen, « Het proces tegen Evert Wijntgens, schilder te Grave, aangespannen door Otto Gielissen », *Merlet*, 38, 2002, p. 19-24.

KREN (1982)

Thomas Kren, « Jan Lingelbach in Rome », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 10, 1982, p. 45-62.

KULTERMANN (1968)

Udo Kultermann, *Gabriel Grupello*, Berlin, 1968.

KUYPER (1984)

W. Kuyper, « Dichtung und Wahrheit in tekeningen van Adriaan Dortsman en Pieter Roman », *Bulletin KNOB* 83 (1984), p. 241-293.

LA HAYE (1988)

Willem Frijhoff [éd.], *Les Pays-Bas et la France des guerres de Religion à la création de la République Batave : exposés faits au colloque historique, organisé à l'occasion de la commémoration de quatre siècles de relations franco-néerlandaises* (La Haye, novembre 1988), Nimègue, 1993 (*Rechtshistorische reeks van het Gerard Noodt Instituut*, t. 29).

LA MOUREYRE (1996)

Françoise de La Moureyre, « Le décor sculpté au chateau de Maisons 1642-1664 : l'équipe de Jacques Sarazin », *Les Cahiers de Maisons*, 25, avril 1996, p. 42-61.

LA MOUREYRE (2007)

Françoise de La Moureyre, « Philippe de Buyster 1595-1688 », *La Tribune de L'Art* (publication électronique mise en ligne le 25 oct. 2007 : <http://www.latribunedelart.com/philippe-de-buyster-1595-1688-sommaire> (consulté le 27 juin 2017)).

LA ROCHELLE (2005)

Jean-René Gaborit [éd.], *Voyages et voyageurs*, 130^e congrès national des Sociétés historiques et scientifiques (CTHS), La Rochelle, 2005 [actes du colloque disponibles sous forme numérique sur le site du CTHS].

LABORDE (1850-55)

Léon de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France : études sur le XVI^e siècle*, Paris, 1850-55 (2 t.).

LACORDAIRE (1851-60)

Antoine-Louis Lacordaire, « Brevets accordés par les rois Henri, Louis XIII, Louis XIV et Louis XV à divers artistes », *Archives de l'Art Français : Documents*, 3, 1853-55, p. 189-241.

LACORDAIRE (1853)

Antoine Louis Lacordaire, *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins*, Paris, 1853.

LACROIX (1856)

Paul Lacroix : *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Bruxelles, 1856 (extrait de *La Revue Universelle des Arts*).

LACROIX (1861)

Paul Lacroix, « Académie de Saint-Luc », *La Revue Universelle des Arts*, 1861, p. 322-335.

LAMI (1898)

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française du moyen âge au règne de Louis XIV*, Paris, 1898.

LAMI (1906)

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1906.

LAMOIGNON (1668)

Chrétien-François de Lamoignon, *Plaidoyé pour le Sr Girard Van Opstal...* [Paris, 1668].

LANDWEHR (1970)

John Landwehr, *Romeyn de Hooghe (1645-1708) as book illustrator : a bibliography*, Amsterdam/New York, 1970.

LANNOY (1994-95)

Gaëlle de Lannoy, « Un regard neuf sur Adrien-François Boudewijns », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 43-44, 1994-95, p. 125-152.

LANOË (2007)

Frédérique Lanoë, « Nicolas de Plattemontagne (1631-1706) », in: *À l'École de Philippe de Champaigne* (exposition Évreux, 2007), Paris, 2007, p. 131-173.

LARROQUE (1892)

Tamizey de Larroque, « Lettre inédite de Peiresc à Nicolas Poussin, 8 novembre 1632 », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1892, p. 293-295.

LARSEN (1975)

E. Larsen, *La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck : manuscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme*, Bruxelles, 1975.

LAURAIN-PORTEMER (1976)

Madeleine Laurain-Portemer, « Mazarin militant de l'art baroque au temps de Richelieu », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1975 (paru 1976), p. 65-100.

LAVEISSIERE (1980)

Sylvain Laveissière, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne, I : A à K*, Paris, 1980.

LE BLANT (1980)

Robert Le Blant, « Les Scalberge : peintres et graveurs du XVIIe siècle », in: *La Lorraine : études archéologiques* (actes du 103e Congrès national des Sociétés Savantes, 1978), Paris, 1980, p. 297-312.

LE BLANT (1985)

Robert Le Blant, « Actes notariés inédits sur les Beaubrun », in: *Océan Atlantique et péninsule armoricaine : études archéologiques* (actes du 107e congrès national des Sociétés Savantes, 1985), Paris, 1985, p. 291-308.

LE COMTE (1699-1700)

Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou Introduction à la connoissance des plus beaux arts figurés sous les tableaux, les statues et les estampes*, Paris 1699-1700 (3 t.).

LEBEGUE (1943)

Raymond Lebègue, *Les correspondants de Peiresc dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles, 1943.

LEPROUX (1988)

Guy-Michel Leproux, *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance (1540-1620)*, Paris, 1988.

LEPROUX (2001)

Guy-Michel Leproux, *La Peinture à Paris sous le règne de François Ier (Corpus Vitrearum)*, Paris, 2001.

LESPINASSE (1886-1897)

René de Lespinasse, *Les métiers et corporations de la ville de Paris, I : XIVE-XVIIIe siècle : Ordonnances générales, métiers de l'alimentation* (Paris, 1886) ; II : XIVE-XVIIIe siècle : orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement (Paris, 1892) ; III : XIVE-XVIIIe siècle : tissus, étoffes, vêtement, cuirs et peaux, métiers divers (Paris, 1897).

LESTRINGANT (1991)

Frank Lestringant, *André Thevet, cosmographe des derniers Valois*, Genève, 1991.

LEVEQUE (1984)

Jean-Jacques Lévêque, *L'Ecole de Fontainebleau*, Neufchâtel, 1984.

LEWIS (1979)

F. Lewis, *Simon Pietersz. Verelst, 1644-1721*, Leigh-on-Sea, 1979.

LEYDE (1976)

M.L. Wurfbaïn e.a., *Geschildert tot leyden anno 1626* (exposition Leyde, 1976-77), Leyde, 1976.

LHULLIER (1867)

Th. Lhuillier, « Une famille de peintres du roi à Fontainebleau : les Dubois (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles) », *Bulletin de la Société d'archéologie, Sciences, Lettres et Arts du département de Seine-et-Marne*, 4, 1867, p. 105-114.

LICHTENSTEIN (2006)

Jacqueline Lichtenstein (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture : les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Paris, 2006.

LIEDTKE (2004)

W. Liedtke, « Rembrandt's 'Workshop' revisited », *Oud Holland*, 117, 2004, p. 48-73.

LIEURE (1924)

J. Lieure, *Jaques Callot, deuxième partie : catalogue de l'œuvre gravé*, Paris, 1924.

LILLE (2008)

Gaëtane Maës, Jan Blanc (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France 1482-1814* (actes de colloque Lille, 2008) , Turnhout, 2010.

LILLE/GENEVE (2007)

Alain Tapié, [éd.], *Philippe de Champaigne : 1602-1674: entre politique et dévotion* (exposition Lille, Genève, 2007-08), Paris, 2007.

LKJ (2003)

Dutch and Flemish artists in Britain 1550-1800, *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 13, 2003.

LOIRE (1992)

Stéphane Loire, « Le Salon de 1673 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1992, p. 31-68.

LOYSEAU (1610), LOYSEAU (1665)

Charles Loyseau, *Traité des ordres et des simples dignités*, Paris, 1610 (quatrième édition : Paris, 1665).

LUGT (1936)

Frits Lugt, Jean Vallery-Radot Paul Lemoisne, *Inventaire général des dessins des écoles du Nord [Bibliothèque Nationale]*, Paris, 1936.

LUGT (1949)

Frits Lugt, *Inventaire général des dessins des écoles du Nord : école flamande [Musée du Louvre]*, Paris, 1949 (2 t.).

MACAVOCK (2005)

Jane MacAvock, « New Drawings by the Provençal Artist Jean Daret », *Master Drawings*, 43, 2005, p. 193-207.

MACAVOCK (2008)

Jane MacAvock, *Jean Daret (1614-1668)* (these de doctorat Paris), Paris, 2008.

MACHYTKA (1992)

L. Machytka, « Der Maler Adriaen van Eemont », *Oud Holland*, 106, 1992, p. 188-190.

MACON (1903)

Gustave Macon, *Les arts dans la maison de Condé*, Paris, 1903.

MAERE/WABBES (1994)

Jan de Maere, M. Wabbes [e.a.], *Illustrated dictionary of 17th century Flemish painters*, Bruxelles, 1994 (3 t.).

MAGNY-LES-HAMEAUX (2009)

Frédérique Lanoë, *Trois maîtres du dessin: Philippe de Champaigne (1602-1674), Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), Nicolas de Plattemontagne (1631-1706)* (exposition Magny-les-Hameaux 2009), Paris, 2009.

MALGOUYRES (2007)

Ph. Malgouyres, « La collection d'ivoires de Louis XIV: l'acquisition du fonds d'ateliers de Gérard van Opstal (1604-1668) », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2007, 5, p. 46-54.

MANDER (1604)

Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604.

MANDRELLA (2008)

David Mandrella, *Jacob van Loo* (thèse de doctorat), Paris, 2008.

MANDRELLA (2011)

David Mandrella, *Jacob van Loo 1614-1670*, Paris, 2011 (édition de sa thèse de doctorat, Paris, 2008).

MANDRELLA (2012)

David Mandrella, « Karel du Jardin à Paris », in: Ch. Dumas, E. Buijsen, V. Manuth [éd.], *Face Book : studies on Dutch and Flemish portraiture of the 16-18th centuries (Liber Amicorum)* présenté à Rudolf E.O. Ekkart à l'occasion de son 65^{ième} anniversaire, Leyde, 2012, p. 285-292.

MAREUSE (1921)

E. Mareuse, « Trois vues de Paris de Lieven Cruyl en 1686 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1919 (paru 1921), p. 64-71.

MARIETTE (1850-60)

Pierre-Jean Mariette, Philippe de Chennevières, Antoine de Montaignon, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, 1850-60 (6 t.)

MAROLLES (1655)

Michel de Marolles, *Tableaux du temple des muses tirez du cabinet de feu Mr Favereau,...*, Paris, 1655.

MARSEILLE (1978)

J. Thuillier e.a., *La peinture en Provence au XVII^e siècle* (exposition Marseille, Aix-en-Provence, Nice, 1978), Marseille, 1978.

MARSEILLE (1979)

La Découverte de la France au XVII^e siècle, actes du neuvième colloque de Marseille (1979) organisé par le Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle, Paris, 1980.

MARTIN (1970)

G. Martin, *National Gallery Catalogues : the Flemish School circa 1600 - circa 1900*, Londres, 1970.

MARTIN SAINT-LEON (1922)

Étienne Martin Saint-Léon, *Histoire des corporations de métiers depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791 suivie d'une étude sur l'évolution de l'idée corporative de 1791 à nos jours et sur le mouvement social contemporain*, Paris, 1922.

MAZARIC (1999)

Claude Mazauric, « Note sur la verrerie de Saint-Sever au temps d'Etienne Pascal », in: Jean-Pierre Cléro [éd.], *Les Pascal à Rouen, 1640-1648* (colloque Université de Rouen 17-19 novembre 1999), Rouen 2001, p. 159-178.

McALLISTER-JOHNSON (1968)

William McAllister-Johnson, « From Favereau's Tableaux des Vertus et des Vices to Marolles' Tableaux du Temple des Muses : a conflict between the franco-Flemish schools in the second quarter of the seventeenth century », *Gazette des Beaux-Arts*, 110, 1968, 2, p. 171-190.

McGOWAN (1963)

Margaret McGowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, 1963.

MEAUX (1988)

Colombe Samoyault-Verlet, *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin: aux sources du classicisme, 1550-1650* (exposition Meaux, 1988), Meaux, 1988.

MEER MOHR (1986)

Jim van der Meer Mohr, « An attribution to Gerard Wigmana », *Mercury*, 4 (1986), p. 48-52.

MEIJER (1998-)

Bert Meijer, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian public collections*, I : *Liguria* (Florence,, 1998) ; II : *Lombardy* (Florence,, 2001) ; III : *Piedmont and Valle d'Aosta* (Florence, 2001).

MERLE-DU BOURG (2004)

Alexis Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France* (édition de thèse de doctorat, Paris, 2002), Villeneuve d'Ascq, 2004.

MÉROT (1996)

Alain Mérot, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1996.

MERRIFIELD (1849)

Mary Philadelphia Merrifield, *Original treatises dating from the XIIIth to XVIIIth centuries on the arts of painting*, Londres, 1849 (2 t.).

MESKENS (1998)

A. Meskens, *Familia universalis Coignet : een familie tussen wetenschap en kunst*, Anvers, 1998.

MÉTRAL (1939)

Denyse Métral, *Blaise de Vigenère : archéologue et critique d'art (1523-1596)* (thèse de doctorat), Paris, 1939.

MICHEL (2003)

Christian Michel, « Anatomie d'un chef-d'œuvre : Laocoon en France au XVIIe siècle », in: *Le Laocoon, histoire et réception* [= *Revue Germanique Internationale*, 19] 2003, p. 105-117.

MICHEL (2005)

Christian Michel, « Y a-t-il eu une querelle du rubenisme à l'Académie royale de peinture et de sculpture? », in: *Le rubenisme en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles* (colloque Lille, 2004), Turnhout, 2005, p. 159-171.

MICHEL/CHARLES/BERNARD (2007)

Émile Michel, Victoria Charles, Charles Bernard, *The Brueghels*, Bournemouth, 2007.

MILWAUKEE (1992)

Frima Fox Hofrichter, *Leonaert Bramer 1596-1674 : a painter of the night* (exposition Milwaukee, 1992-93), Milwaukee, 1992.

MITCHELL (1973)

P. Mitchell, *European flower painters*, Londres, 1973.

MOES (1902)

E.W. Moes, « Nicolaes van Helt Stocade », *Amsterdamsch Jaarboekje*, 1902, p. 69-105.

MONTAIGLON/TESTELIN (1853)

Henry Testelin, Anatole de Montaiglon [éd.]. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Paris, 1853 (2 t.).

MONTAIGLON (1857-58)

Anatole de Montaiglon, « Dépenses du Val-de-Grâce », *Archives de l'Art Français : Documents*, 5, 1857-58, p. 76-79.

MONTAIGLON (1875-92)

Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1875-92 (11 t.)

MONTAIGLON (1877)

Anatole de Montaiglon, « Confrérie de la Nation Flamande à Saint-Hippolyte et à Saint-Germain-des-Prés de Paris (1626-1691) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1877, p. 158-163.

MONTAIGLON (1879)

Anatole de Montaiglon, « Inventaire d'Henriette d'Angleterre », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1879, p. 102-115.

MONTAIGLON (1884)

Anatole de Montaiglon, « Van Dyck en France », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1884, p. 5-7.

MONTIAS (1982)

John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft : a Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton, 1982.

MONTIAS (1989)

John Michael Montias, *Vermeer and His Milieu : a Web of Social History*, Princeton, 1989.

MONTIAS (1996)

John Michael Montias, *Le Marché de l'art aux Pays-Bas (XVe-XVIIe siècles)*, Paris, 1996.

MORERA (2005)

Raphaël Morera : « La politique hydraulique des rois de France au XVIIe siècle : des constructions d'emblèmes » *Hypothèses*, 2005/1 (8), p. 49-60.

MORERA (2010)

Raphaël Morera, « Environmental change and globalization in seventeenth-century France : dutch traders and the draining of French wetlands », in: Peter Boomgaard, Marjolein 't Hardt, [éd.], *Globalization, environmental change and social history* [= *International review of social history*, 55, (suppl. S18), 2010], p. 79-102.

MOST (2002)

G. van der Most, *Jan Abrahamsz, Abraham, Anthonie Beerstraten, kunstschilders uit de zeventiende eeuw*, Noorden, 2002.

MULLER (1913)

S. Muller, « Nederland als markt van zeldzaamheden », *Oud-Holland*, 31, 1913, p. 207-208.

MUNICH (2005/2006)

Thea Vignau-Wilberg [éd.]. *In Europa zu Hause : Niederländer in München um 1600* (Exposition Munich, 2005), Munich, 2005.

NAGLER (1835-52)

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* [...], Munich, 1835-52 (25 t.).

NANTES/TOULOUSE (1997)

Visages du Grand Siècle : le portrait sous le règne de Louis XIV (exposition Nantes, Toulouse, 1997-98), Paris [etc.], 1997.

NEEFS (1876)

Emmanuel Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, Gand, 1867 (2 t.).

NEXON (1982)

Yannick Nexon. « La collection de tableaux du chancelier Séguier », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 140, 1982, p. 189-214.

NICA (1994)

Joan Nica, *Bijdrage tot de studie van het werk van Pieter Bout (....-1689)* (thèse de doctorat), Bruxelles, 1994 (3 t.).

NICE (2001)

Jean-Francois Mozziconacci, *Les van Loo, fils d'Abraham*, (exposition Nice 2001), Nice, 2000.

NICOLAI (2008)

Fausto Nicolai, « Manciola e altri : due fregi 'a battaglie' per Pietro Altemps », *Paragone*, 59, 2008, 1, p. 72-80.

NIJGH (1970)

Y.H.M. Nijgh, « Van Schilperoort », *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie*, 24, 1970, p. 89-147.

NORTH (1999)

Michael North [e.a.], « Dealer-dealer pricing in the mid seventeenth-century Antwerp to Paris art trade », in: Michael North, David Ormrod, *Art markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot [etc.], 1999, p. 113-130.

OLDEWELT (1934)

W.F.H. Oldewelt, « Eenige posten uit de thesauriërs-memorialen van Amsterdam van 1664 tot 1764 », *Oud-Holland*, 51, 1934, p. 140-142.

ORLEANS (1861)

Henri d'Orléans (duc d'Aumale), *Inventaire de tous les meubles du cardinal Mazarin, dressé en 1653, et publié d'après l'original conservé dans les archives de Condé*, Londres, 1861.

OSNABRUGGE (2015)

Marije Osnabrugge, *Netherlandish immigrant painters in Naples 1575-1654 : Aert Mytens, Louis Finson, Abraham Vinck, Hendrick De Somer, Matthias Stom* (thèse de doctorat Amsterdam 2015), Amsterdam, 2015.

PAPEBROCHIUS (1845)

Daniel Papebrochius [Daniel van Papenbroeck], *Annales Antverpienses*, 5, Anvers, 1848.

PARDAILHE (1988)

Annik Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime : 3 000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, 1988.

PARIS (1972)

André Chastel, Sylvie Béguin, *L'École de Fontainebleau* (exposition Paris, 1972), Paris, 1972.

PARIS (1977)

Jacques Foucart, *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, (exposition Paris, 1977-78), Paris, 1977.

PARIS (1999)

David Mandrella, *Dessins allemands et flamands du musée Condé à Chantilly* (exposition Chantilly, 1999-2000), Paris, 1999.

PARIS (2002)

E. Coquery, *Un temps d'exubérance, les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche* (exposition Paris, 2002), Paris, 2002.

PARIS (2005)

M.-C. Chaudonneret (dir.), *Les artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920* (actes de colloque Paris 2005), Bern, 2007.

PAS DE SECHEVAL (1993)

Chevalier le Pas de Sécheval, « La famille du peintre Jean Potheuck », *Le Parchemin*, 283, 1993, p. 1-30.

PAUWELS (1985/88)

H. Pauwels, « Gerard de la Vallée, een onbekend zeventiende-eeuws landschapsschilder », *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 34-37, 1985-1988, p. 203-208.

PEETERS (1999A)

Natasja Peeters, « Brothers in art : Hieronymus and Frans Francken I and their family : portraits and crypto-portraits in the second half of the sixteenth century », in: *Envisioning self and status : self-representations in the Low Countries 1400-1700*, Hull, 1999, p. 80-102.

PEETERS (1999B)

Natasja Peeters, « Marked for the market? Continuity, collaboration and the mechanics of artistic production of history painting in the Francken workshops in counter-reformation Antwerp », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999, p. 58-79.

PEETERS (2010)

Natasja Peeters, « Connecting people : documenting the activities of the antwerp painter Hieronymus Francken, and other Floris disciples, in Paris after 1566 », in: Gaëtane Maës, Jan Blanc, *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France 1482-1814* (actes de colloque Lille, 2008) , Turnhout, 2010, p. 117-128.

PEREZ (2002)

Marie-Félicie Perez [éd.], *Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon aux XVIIe et XVIIIe siècles et catalogues des pièces éditées*, Lyon, 2002.

PEREZ/VERNA (2009)

Liliane Pérez, Catherine Verna, « La circulation des savoirs techniques du Moyen-âge à l'époque moderne : nouvelles approches et enjeux méthodologiques », *Tracés, revue de sciences humaines*, 16, 2009 (consulté en ligne le 16 mars 2017 : <http://traces.revues.org/2473>).

PEROT (1992)

Jacques Pérot, *Les arts au temps d'Henri IV* (colloque Fontainebleau, 1989), Pau, 1992.

PETITOT (1825)

Alexandre Petitot, *Mémoires pour servir à l'histoire de France*, t. 45, Paris, 1825.

PETRUCCI (2001)

F. Petrucci, « Esprit français et technique italienne : la période française de Jacob Ferdinand Voet: 1685-1689 », *La Revue de l'Art*, 132, 2001, p. 67-75.

PETRUCCI (2005)

F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' ritratti*, Rome, 2005.

PETTEX-SABAROT (1978)

Maurice Pettex-Sabarot, in : J. Thuillier e.a., *La peinture en Provence au XVIIe siècle* (exposition Marseille, Aix-en-Provence, Nice, 1978), Marseille, 1978, p. 53-58.

PILLORGET (1989)

René Pillorget, *Nouvelle histoire de Paris : Paris sous les premiers Bourbons : 1594-1661*, Paris, 1989.

PINAULT SØRENSEN (2001)

Madeleine Pinault Sørensen, *Sur le vif : dessins d'animaux de Pieter Boel*, Paris, 2001.

PINCHART (1877)

Alexandre Pinchart, « La corporation des peintres à Bruxelles », *Messenger des sciences historiques de Belgique*, 1877, p. 289-331.

PIOT (1873)

Eugène Piot, *Etat civil de quelques artistes français, extraits des registres des paroisses des anciennes archives de la ville de Paris*, Paris, 1873 (réédition de la publication, in : *Le Cabinet de l'amateur*, 3, nouvelle série, 1863, 33 et 34, p. 149-200).

PLANTENGA (1926)

Jan Hendrik Plantenga, *L'Architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant depuis le règne des archiducs jusqu'au gouvernement autrichien (1598-1713)*, La Haye, 1926.

PLOMP (2007)

N. Plomp, « Het leven van Herman van Swanevelt », in: F. de Graaf [éd.], *Het zuiden tegemoet ; de landschappen van Herman van Swanevelt 1603-1655*, Woerden, 2007, p. 21-31.

PREAUD (1987)

M. Préaud [e.a.], *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, 1987.

PROSPERI VALENTI RODINO (2001)

Simonetta Prosperi Valenti Rodino, « Addenda ai disegni di Theodoor van Thulden dagli affreschi di Fontainebleau », in: Mario Digiampaolo [éd.], *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Beguin*, Naples, 2001, p. 431-449.

QUINCHON-ADAM (2001)

Laurence Quinchon-Adam, « Quelques aspects nouveaux de l'œuvre de Jacques Foucquières (Anvers ?, vers 1589 - Paris, janvier 1656) », in: Joost Vander Auwera [éd.], *Liber amicorum Raphaël de Smedt, 2 : Artium historia*, Louvain, 2001, p. 293-316.

RAGON (1981)

Michel Ragon, *L'Espace de la mort : essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, 1981.

RAMBAUD (1964-71)

Mireille Rambaud, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de l'art 1700-1750*, Paris, 1964-71 (2 t.).

READ (1864)

Charles Read, « Cimetières et inhumations des huguenots, principalement à Paris aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, 1563-1792, II : De l'Edit de Nantes (1598) à la Révocation (1685) », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 13, 1864, p. 224-230.

REGTEREN ALTENA (1983)

I.Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn : three generations*, La Haye, Boston, Londres, 1983 (3 t.).

REINBOLD (1990)

Anne Reinbold [éd.], *Peiresc ou la passion de connaître* (colloque Carpentras, 1987) (coll. *Histoire des idées et des doctrines*), Paris, 1990.

REISET (1853-55)

Frédéric Reiset, « Actes de baptême, de mariage ou de mort de divers artistes français, extraits des Registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris », *Archives de l'Art Français*, 3 (V), 1853-55, p. 145-181.

RENOUVIER (1855)

Jules Renouvier, *Des Types et des manières des maîtres graveurs pour servir à l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France : XVIe et XVIIe siècles*, Montpellier, 1855.

REPEL (2008)

Eric Reppel : « Minorités et circulations techniques : la confection des armures à Tours (XVe-XVIe siècles) », in: *Minorités et circulations techniques du Moyen-Âge à l'époque Moderne* [série Documents pour l'histoire des techniques, 15, 1^{er} semestre 2008], Paris, 2008.

RICHEFORT (1986)

Isabelle Richefort, « Nouvelles précisions sur la vie d'Adam François van der Meulen, peintre historiographe de Louis XIV », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1986, p. 57-80.

RICHEFORT (1989)

Isabelle Richefort, *Le métier et la condition sociale du peintre dans le Paris de la première moitié du XVIIe siècle* (thèse de doctorat), Paris, 1989.

RICHEFORT (1998)

Isabelle Richefort, *Peintre à Paris au XVIIe siècle* (édition de thèse de doctorat, Paris, 1989), Paris, 1998.

RICHEFORT (2004)

Isabelle Richefort, *Adam-François Van der Meulen (1632-1690) : peintre Flamand au service de Louis XIV*, Anvers, 2004.

ROBERT (1875)

Ulysse Robert, *Quittances de peintres, sculpteurs et architectes français, 1535-1711, extraites par M. Ulysse Robert de la collection de quittances provenant de la Chambre des comptes*, Nogent-le-Rotrou, 1875.

ROBERT (1876)

Ulysse Robert, « Quittances de peintres, sculpteurs et architectes français, 1535-1711 », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1876, p. 1-81.

ROBERT-DUMESNIL (1841)

A.-P.-F. Robert-Dumesnil, « Michel [sic] Montagne », in: *Le Peintre-graveur français*, t. 5, Paris, 1841, p. 108-127.

ROBERTS-JONES (1995)

Philippe Roberts-Jones, *Le Dictionnaire des peintres belges du XIVe siècle à nos jours*, Bruxelles, 1995 (2 t.).

ROBILLARD DE BEAUREPAIRE (1892)

Charles de Robillard de Beaurepaire, *Dernier Recueil de notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et plus spécialement la ville de Rouen*, Rouen, 1892.

ROCHE (2011)

Daniel Roche, *Les circulations dans l'Europe moderne : XVIIe- XVIIIe siècle*, Paris 2011 (précédemment paru sous le titre *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, 2003).

ROETHLISBERGER (1993)

M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons : paintings and prints*, Doornspijk, 1993 (2 t).

ROEY (1968)

J. van Roey, « Het Antwerpse geslacht Van Haecht (Verhaecht) : tafereelmakers, schilders, kunsthandelaars », in: *Miscellanea Jozef Duverger*, I, Gand, 1968, p. 216-229.

ROGEAUX (1999)

Nadine Rogeaux, *Wallerant Vaillant (1623-1677) : dessinateur, peintre et graveur à la manière noire* (thèse de doctorat), Paris, 1999.

ROGEAUX (2001A)

Nadine Rogeaux, « Wallerant Vaillant (1623-1677) : premier spécialiste de la gravure en manière noire », *La Nouvelle de l'Estampe*, 2001, no 177, p. 19-31.

ROGEAUX (2001B)

Nadine Rogeaux, « Wallerant Vaillant (1623-1677) : portraitiste à la pierre noire et au pastel », *Gazette des Beaux-Arts*, 143, 2001, 2, p. 251-266.

ROGEAUX (2002)

Nadine Rogeaux, « Wallerant Vaillant (1623-1677) : portraitiste hollandais », *Revue du Nord*, 84, 2002, no 344, p. 25-50.

ROLLAND (2012)

Christine Rolland, *Autour des Van Loo : peinture, commerce des tissus et espionnage en Europe*, Mont-Saint-Aignan 2012.

ROMBOUTS/VAN LERIUS (1872)

Ph. Rombauts, Th. Van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde*, Anvers, 1872 (2 t.).

RONDOT (1887)

Natalis Rondot, « Les Peintres de Troyes dans la première moitié du XVI^e siècle », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1887, p. 147-171.

Roo (1977)

R. de Roo, *De Beeldhouwkunst in de eeuw van Rubens*, Gand, 1977.

ROOSES (1887-1909)

M. Rooses, *Codex diplomaticus rubenianus : documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens : correspondance*, 1887-1909 (6 t.).

ROSENBERG (2007)

Pierre Rosenberg, « Philippe de Champaigne, artiste français, artiste flamand », in: *Phillippe de Champaigne, (1602-1674) : entre politique et dévotion* (exposition Lille/Genève 2007-2008), Paris 2007, p. 17-19.

ROTTERDAM (1994)

N. Schadee [éd.], *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw* (exposition Rotterdam, 1994), Rotterdam, 1994.

ROTTERDAM/AIX-LA-CHAPELLE (2006/07)

Sylvia Böhmer, Peter van den Brink, F. Meijer, *Gemaltes Licht : die Stilleben von Willem Kalf (1619-1693)* (exposition Rotterdam, Aix-la-Chapelle, 2006-07), Berlin, 2007.

ROTTERDAM/BERLIN (1996)

Jeroen Giltaij, Jan Kelch, *Praise of ships and the sea : The Dutch marine painters of the 17th century* (exposition Rotterdam, Berlin, 1996), Rotterdam, 1996.

ROY (1977)

A. Roy, « Un peintre Flamand a Paris au debut du 17e siecle : Theodore Van Thulden », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1977, p. 67-76.

SAFARIK (1975)

E.A. Safarik, « La mostra di Johann Liss », *Arte Veneta*, 29, 1975, p. 297-306.

SAINTENOY (1923)

Paul Saintenoy, « Wenceslas Cobergher, peintre (1557 ?-1634) », *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1923, p. 218-256.

SALIGNY (1967)

F. de Saligny, « Lucas Franchois », *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 16, 1967, p. 209-232.

SALVERDA (2009)

Murk Salverda, *Adriaen van der Cabel (Rijswijk 1631 - 1705 Lyon), schilder van 'lantschappen en watergezichten'*, Rijswijk, 2009.

SAMOYAUULT-VERLET (1987)

Colombe Samoyault-Verlet, *Ambroise Dubois à Fontainebleau* (feuillet d'exposition), Fontainebleau [1987 ca.].

SAMOYAUULT-VERLET (1992)

Colombe Samoyault-Verlet, « Un document concernant les peintres hollandais travaillant à Fontainebleau », in: *Les arts au temps d'Henri IV* (colloque Fontainebleau 1989), Paris, 1992, p. 325-329.

SANDRART (1675-80)

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg, 1675-80 (4 t.).

SARANT (2005)

Mylène Sarant, Guillaume Kazerouni, « Ambroise Dubois et les Ethiopiennes d'Heliodore, a propos de grisailles inédites », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 55, 2005, p. 56-63.

SAUR (1992-)

Günter Meißner e.a. [éd.], *Allgemeines Künstler-Lexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munich [etc.], 1992- .

SAUVAL (1724)

Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724 (3 t.).

SAVARY (1726-32)

Jacques Savary des Brûlons, Philémon Louis Savary, *Dictionnaire universel de commerce contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde [...]*, Amsterdam, 1726-1732 (4 t.).

SCHNAPPER (1994)

Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, II : Œuvres d'art*, Paris, 2005 (1^e édition 1994).

SCHNAPPER (2001)

Antoine Schnapper, « La population des peintres à Paris au XVII^e siècle », in : *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001, p. 422-426.

SCHNAPPER (2004A)

Antoine Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, 2004.

SCHNAPPER (2004B)

Antoine Schnapper, « Répertoire de peintres actifs à Paris entre 1600 et 1715 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2004, p. 39-118.

SCHOLTEN/WOODALL/MEIJERS (2013)

Frits Scholten, Joanna Woodall, Dulcia Meijers [éd.]. *Art and migration : Netherlandish artists on the move : 1400-1750/Kunst en migratie : Nederlandse kunstenaars op drift : 1400-1750* (série : *Nederlands Kunsthistorisch jaarboek*, 2013), Leyde/Boston, 2014.

SCHOUTEN (1972)

Jan Schouten, « Goudse schilderkunst in de tweede helft van de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw », in: *Gouda zeven eeuwen stad: hoofdstukken uit de geschiedenis van Gouda*, Gouda, 1972, p 381-428.

SCHULTE (2004)

Ton Schulte, « De glorierijke verbeelding van het rampjaar: Adam Frans van der Meulen 'en voyage' », in: *Op weerstand gebouwd : verdedigingslinies als militair erfgoed* (*Jaarboek Monumentenzorg*, 2004), Zwolle, 2004, p. 74-83.

SCHULTING (1994)

To Schulting, « Cornelis Ketel en zijn familie : een revisie », *Oud Holland*, 108, 1994, p. 171-207.

SCHUMACHER (2006)

Birgit Schumacher, *Philips Wouwerman (1619-1668) : the horse painter of the Golden Age*, Doornspijk, 2006 (2 t.).

SCHWARTZ (2010)

Gary Schwartz, « J. van Beecq, Amsterdam marine painter, « the only one here [in France] who excels in this genre », in: Gaëtane Maës, Jan Blanc, *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France 1482-1814* (actes de colloque Lille, 2008) , Turnhout, 2010, p. 17-31.

SCUDERY (1646)

Georges de Scudéry, *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, Paris, 1646.

SEELIG (1972)

Lorenz Seelig, « L'inventaire après décès de Martin van den Bogaert, dit Desjardins, sculpteur ordinaire du Roi », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1972, p. 161-182.

SEELIG (1980)

Lorenz Seelig, *Studien zu Martin van den Bogaert genannt Desjardins (1637-1694)* (édition de thèse de doctorat, Munich, 1973), Altendorf, 1980.

SEIFERTOVA (1995)

H. Seifertová, L. Slavíček, *Dutch painting of 16th-18th centuries from the collection of the Regional Art Gallery in Liberec*, Liberec, 1995.

SESTIERI (2004)

Giancarlo Sestieri, *Antico e moderno nella pittura di battaglie : contributi al Maniaco, a Michelangelo delle Battaglie e al Borgognone*, Milan, 2004.

SIMONS (1990A)

F. Simons, *Theodoor Netscher : een vergeten schilder (1661-1728)*, s.l., 1990.

SIMONS (1990B)

F. Simons, *Theodoor Netscher (1661-1728) : een aanvulling*, Voorburg, 1990.

SIMONS (1993)

F. Simons, « Nog meer werk van Theodoor Netscher », in: *Vier kunsthistorische notities*, Voorburg, 1993, p. 16-19.

SIMSON (1993)

Otto von Simson, « Vouet besiegt Rubens in Paris », in: Andreas Beyer [e. a.], *Hulle und Fulle : Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter, 1993, p. 527-534.

SIMSON (1996)

Otto von Simson, *Peter Paul Rubens (1577-1640) : Humanist*, Mayence, 1996.

SLIGGERS (1979)

Bert Sliggers, *Dagelijkse aentekeninge van Vincent Laurensz. van der Vinne*, Haarlem, 1979.

SLIGGERS/GOUDRIAAN (1987)

Bert Sliggers, D.F. Goudriaan, « De Haarlemse kunstenaarsfamilie Van der Vinne », *Jaarboek Centraal Bureau voor Genealogie* 41 (1987), p. 148-208.

SLUIJTER-SEIFFERT (1984)

Nicolette Sluiter-Seiffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593-1667)* (thèse de doctorat), Leyde, 1984.

SLUIJTER-SEIFFERT (2006)

Nicolette Sluiter-Seiffert, « The school of Cornelis van Poelenburch », in: Amy Golahny [e.a.], *In his milieu : essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias*, Amsterdam, 2006, p. 441-454.

SOUCHAL (1967)

François Souchal, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du roi (1685-1764)*, Paris, 1967.

SOUCHAL (1977-93)

François Souchal, Françoise de La Moureyre, *French sculptors of the 17th century : the reign of Louis XIV*, Oxford [etc.], 1977-93 (4 t.).

SPIESSENS (1968A)

Godelieve Spiessens, « Bijdrage tot de studie van de Antwerpse schilders Adriaenssen in de XVIIe eeuw : de zonen van de toondichter Emmanuel Adriaenssen », in: *Miscellania Jozef Duverger*, I, Gand, 1968, p. 275-288.

SPIESSENS (1968B)

Godelieve Spiessens, « Vincent Manciola Leckerbetien Adriaenssen, de eenhandige schilder uit Antwerpen », in: *Bijdragen tot de geschiedenis inzonderheid van het oud hertogdom Brabant*, Antwerpen, 1968, t. 1-2, p. 91-162.

SPIESSENS (2012)

Godelieve Spiessens, « De Antwerpse kunstschilder Nicolaes Adriaenssen Emanuelszoon », *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art = Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, 80 (2011), p. 167-177.

STEADMAN (1982)

D. Steadman, *Abraham van Diepenbeeck : seventeenth-century Flemish painter* (édition de thèse de doctorat, Princeton, 1973), Ann Arbor, 1982.

STECHOW (1929-30)

W. Stechow, « Cornelis Ketels Einzelbildnisse », *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 63, 1929-30, p. 200-206.

STEENSMA (1999)

Susanna Steensma, *Otto Marseus van Schrieck : Leben und Werk* (édition de thèse de doctorat, Munich, 1996), Hildesheim [etc.], 1999.

STELAND (1986)

Anne Charlotte Steland, « Zu Willem Schellinks' Entwicklung als Zeichner : fruhe Zeichnungen der Frankreichreise von 1646 und die Ausbildung zum Italianisten in der Nachfolge des Jan Asselijn », *Niederdeutsche Beitrage zur Kunstgeschichte*, 25, 1986, p. 79-108.

STELAND (2005)

Anne Charlotte Steland, « Herman van Swanevelt as Radierer : zur Chronologie der Entwürfe und der Drücke », *Oud Holland*, 118, 2005, p. 38-78.

STELAND-STIEF (1971)

Anne Charlotte Steland-Stief, *Jan Asselijn : nach 1610 bis 1652*, Amsterdam, 1971.

STELAND-STIEF (1989)

Anne Charlotte Steland-Stief, *Die Zeichnungen des Jan Asselijn*, Fridingen, 1989.

SZANTO (2002A)

Mickaël Szanto, « *Libertas artibus restitute* : la foire Saint-Germain et le commerce des tableaux des frères Goetkindt à Jean Valdor (1600-1660), in: *Economia e arte secc. XIII-XVIII* (actes de colloque Prato 2000), Florence, 2002, p. 149-185.

SZANTO (2002B)

Mickaël Szanto, « Le commerce d'art à Paris sous le règne de Louis XIII : heurs et malheurs de la firme Bonenfant », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 2002, p. 69-91.

SZANTO (2003)

Mickaël Szanto, « The fortunes of a northern artist in seventeenth-century Paris : the forgotten years of Herman van Swanevelt », *The Burlington Magazine*, 145, 2003, p. 199-205.

SZANTO (2006)

Mickaël Szanto, « The Parisian market and the Flemish art dealers (1620-1635) », in : N. De Marchi et H. Van Miegroet (ed.), *Mapping markets for paintings, Europe and The New World, 1450-1750*, Turnhout, 2006, p. 329-342.

SZANTO (2007A)

Mickaël Szanto, « 'Monsieur Armand' en de wereld van de Parijse kunstliefhebbers : de kring van Passart », in: F. de Graaf [éd.], *Het zuiden tegemoet : de landschappen van Herman van Swanevelt 1603-1655*, Woerden, 2007, p. 73-75.

SZANTO (2007B)

Mickaël Szanto, « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle : géographies d'une communauté », in: M.-C. Chaudonneret [éd.], *Les artistes étrangers à Paris De la fin du Moyen Âge aux années 1920* (actes de colloque Paris 2005), Bern 2007, p. 71-83.

TERNOIS (1976)

Daniel Ternois, « Peintres et dessinateurs néerlandais à Lyon du XVI^e au XVIII^e siècle », *Le rôle de Lyon dans les échanges artistiques*, cahier 2 : *Séjours et passages d'artistes à Lyon*, Lyon, 1976.

TERNOIS (1984)

Daniel Ternois (éd.), *Lyon et l'Italie : 6 études d'histoire de l'art*, Paris, 1984.

THEVENON (2002)

Luc Thevenon : « L'Assomption de Ludovic van Loo, une œuvre niçoise épigone de la peinture européenne », in: Jean-Marc Giaume, Jérôme Magail (dir.), *Le comté de Nice: de la Savoie à l'Europe, identité, mémoire et devenir* (actes de colloque Nice 2002), Nice, 2006, p. 107-120.

THIBAUT-PAYEN (1977)

Jacqueline Thibaut-Payen, *Les morts, l'Eglise et l'Etat : recherches d'histoire administrative sur la sépulture et les cimetières dans le ressort du parlement de Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1977.

THIEME/BECKER (1907-50)

Ulrich Thieme, Félix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis Gegenwart*, Leipzig, 1907-50 (37 t.).

THILLAY (2002)

Alain Thillay, *Le Faubourg Saint-Antoine et ses « faux ouvriers » : la liberté du travail à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 2002.

THOISON (1900)

E. Thoison, « Notes et documents sur quelques artistes intéressant le Gâtinais : les descendants d'Ambroise Dubois », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne*, 1900, p. 430-452.

THUILLIER (1985)

Jacques Thuillier, « Mathieu Montaigne, natif d'Anvers », in: Arnout Balis, Frans Baudouin [éd.], *Rubens and his world, bijdragen, études, studies, Beiträge*, Anvers, 1985, p. 279-288.

TISSINK (1987)

Fieke Tissink, H.F. de Wit, *Gorcumse schilders in de Gouden Eeuw*, Gorinchem, 1987.

TOL (1977)

D. Van Tol, « Een 17e-eeuwse genealogie van het uitgestorven geslacht Van Nijhoff », *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie*, 31,1977, p. 29-37.

TOLIOPOULOU (1991)

Évangélie Toliopoulou, *L'Art et les artistes des Pays-Bas à Paris au XVIIème siècle* (thèse de doctorat), Paris, 1991.

TOURS/TOULOUSE (2000)

Dagmar Rolf, Julie Bénét, *Les Peintres du roi 1648-1793* (exposition Tours, Toulouse, 2000), Paris, 2000.

TREVISAN/ZAVATTA (2013)

Luca Trevisan, Giulio Zavatta, *Incisori itineranti nell'area veneta nel seicento : dizionario bio-bibliografico*, Vérone, 2013.

TURNER (1996)

Jane Turner [éd.], *The Dictionary of Art*, New York, 1996 (34 t.).

TURQUOIS (1979-81)

Michel Turquois, « A la découverte de deux peintres Aubois inconnus : Joachim Duviert et son fils Alexandre (1609-1686) », *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, 110, 1979-81, p. 187-210.

UTRECHT (1978)

Albert Blankert (dir.), *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapsschilders/Dutch 17th century italianate landscape painters* (exposition Utrecht, 1965, réédition), Soest, 1978.

UTRECHT/BRUNSWICK (1986)

Albert Blankert, L.J. Slatkes, e.a., *Nieuw licht op de Gouden eeuw : Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten* (exposition Utrecht, Brunswick, 1986), Utrecht, Brunswick, 1986.

VAN DER STIGHELEN (1991)

K. Van der Stighelen, « Van 'marchant' tot 'vermaert conterfeyter' : het levensverhaal van Cornelis de Vos », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1991, p. 87-156.

VAN PUYVELDE (1950)

Leo Van Puyvelde, *La Peinture flamande à Rome*, Bruxelles, 1950.

VAN THIEL-STROMAN (2006)

Irene van Thiel-Stroman, « Biographies [15th-17th century] », in: Pieter Biesboer, Neeltje Köhler, *Painting in Haarlem 1500-1800 : the collection of the Frans Hals Museum*, Gand, 2006, p. 99-363.

VAYSSE (2014)

Elodie Vaysse : « Les Elle "Ferdinand" (1601-1717), le Grand Siècle de Paris à Rennes », in : Guillaume Kazerouni (dir.) : *Dessiner pour créer : feuilles françaises des XVIIe et XVIIIe siècles du musée des Beaux-Arts de Rennes*, Gand, 2014, p. 222-225.

VAYSSE (2015)

Elodie Vaysse : *Les Elle "Ferdinand", la peinture en héritage : un grand atelier parisien au Grand Siècle (1601-1717)* (thèse de l'Ecole nationale des chartes, 2015).

VELDEN (1993)

Jelka van der Velden, *Nicolaes van Helt-Stocade* (mémoire de maîtrise), Nimègue, 1993.

VERACHTER (1867)

[F. Verachter,] *Catalogue de monnaies, mereaux, jetons, médailles, etc., frappés à Anvers...* (Société royale pour l'encouragement des Beaux-Arts), Anvers, 1867.

VERMEYLEN (2003), VERMEYLEN (2005)

Filip Vermeylen, « A la recherche de l'art vendu : la diffusion de la peinture flamande en France (16ième-18ième siècle) », in: Sophie Raux [éd.], *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au 18e siècle* (colloque Lille, 2003), Lille, 2005, p. 127-138.

VERMEYLEN (2009)

Filip Vermeylen, Hans Vlieghe, Dries Lyna, *Art auctions and dealers : the dissemination of Netherlandish painting during the Ancien Régime*, Turnhout, 2009.

VERSAILLES (2007)

Catherine Arminjon : *Quand Versailles était meublé d'argent* (exposition Versailles 2007-2008), Versailles/Paris, 2007.

VETH (1890)

G.H. Veth, « Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtse schilders : Govert van der Leeuw (Gabriel de Leone) », *Oud-Holland*, 8, 1890, p. 23-26.

VIAL/MARCEL/GIRODIE (1912-22)

Henri Vial, Adrien Marcel, André Girodie, *Les artistes décorateurs du bois : répertoire alphabétique des ébénistes, menuisiers, sculpteurs, doreurs sur bois, etc. ayant travaillé en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1912-22 (2 t.).

VIENNE/ESSEN (2003)

Wilfried Seipel, Klaus Ertz, Alexander Wied, *Die Flämische Landschaft 1520-1700* (exposition Vienne, Essen, 2003-04), Lingen [etc.], 2003.

VILLERET (2015)

Maud Villeret : « De l'or brun à l'or blanc : essor et déclin des raffineries de sucre à Nantes : fin XVIIe-XVIIIe siècle », in: Caroline Le Mao, Philippe Meyzie [éd.] : *L'Approvisionnement des villes portuaires en Europe du XVIe siècle à nos jours*, Paris, 2015,

VITET (1861)

Ludovic Vitet, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture : étude historique*, Paris, 1861.

VLIEGHE (1994)

Hans Vlieghe, « 'De peintures très exquises' : Abraham van Diepenbeecks schilderwerk te Parijs », in: *Studien zur Niederländischen Kunst, Festschrift für prof. Dr. Justus Müller Hofstede (Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 55), Cologne, 1994, p. 269-286.

VLIEGHE (1998)

Hans Vlieghe, *Flemish art and architecture 1585-1700*, New Haven, Londres, 1998.

VLIEGHE (2000)

Hans Vlieghe, « Abraham van Diepenbeeck, 's Hertogenbosch 1596 - 1675 Antwerpen », in: Paul Huys-Janssen, *Meesters van het Zuiden : barokschilders rondom Rubens* (exposition Bois-le-Duc, 2000), Bois-le-Duc [, 2000], p. 53-80.

VOLLENHOVE/DIBBETS (2001)

Joannes Vollenhove, Gerardus Rutgerus Wilhelmus Dibbets, *Joannes Voolenhove, Predikant en toerist : het dagboek van Joannes Vollenhove, Engeland 17 mei – 30 oktober 1674*, Hilversum, 2001.

VOLLGRAFF (1950)

J.A. Vollgraff [éd], *Christiaan Huygens, œuvres complètes, XXII : supplément à la correspondance, varia, biographie, catalogue de vente*, La Haye, 1950.

WAAL (1935)

Arthur de Waal, « Die Maler Johann de Wael und seine Söhne Lucas und Cornelius », in: *Geschichte des Geschlechtes De Waal*, Görlitz, 1935, p. 141-145.

WALLER (1938)

F.G. Waller, *Biografisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs*, La Haye, 1938.

WALPOLE (1895)

Horace Walpole. *Anecdotes of painting in England, with the account of the principal artists*, II, Londres, 1849.

WALTON (1981)

G. Walton, G. Barash [e.a.], « Lievin Cruyl: the Works for Versailles », in: *Art the Ape of Nature : studies in Honor of H.W. Janson*, New York, 1981, p. 425-437.

WALVERSPERGES (1988)

Thibaut Walversperges, « Les vicissitudes du marché des laques à Paris au XVIIe siècle », *Histoire de L'Art*, mai 1988, p. 59-73.

WASHINGTON (1990)

Arthur K. Wheelock [éd.], *Anthony van Dyck* (exposition Washington, 1990-91), Washington, 1990.

WEDDE (1996)

N. Wedde, *Isaac de Moucheron (1667-1744)*, Francfort-sur-le-Main [etc.], 1996.

WEYERMAN (1729-69)

J.C. Weyerman, *De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konstschilderessen*, La Haye, Dordrecht, 1729-69 (4 t.).

WIDMEIER (2000)

Diana Widmeier, *Jean-Michel Picard (1600-1682) : figure d'un marchand de tableaux au Grand Siècle* (mémoire de maîtrise), Paris, 2000.

WIDERKEHR (2006)

Léna Widerkehr, « Au fil du Rhin: invitation européenne au voyage entre texte et image de 1570 à 1660 », in: Jean-Loup Korzilius, *Art et littérature : le voyage entre texte et image*, Amsterdam/New York, 2006, p. 137-168.

WIESEMAN (2002)

Marjorie E. Wieseman, *Caspar Netscher and late seventeenth-century Dutch painting*, Doornspijk, 2002.

WILDENSTEIN (1926)

Georges Wildenstein, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, 1926 (tiré à part du second volume des *Mélanges* par le même auteur, paru à Paris en 1925).

WILDENSTEIN (1957)

Georges Wildenstein, « Les Ferdinand Elle : à propos de deux inventaires inédits », *Gazette des Beaux-Arts*, 99, 1957, 2, p. 225-236.

WILDENSTEIN (1959)

Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII: d'après des inventaires après décès et des contrats de mariage conservés au minutier central des notaires aux archives nationales », *Gazette des Beaux-arts* (hors-série), 1959.

WILHELM (1985)

Jacques Wilhelm, « Le décor peint de la grand'salle du château de Balleroy », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1985, p. 61-84.

WILHELM (1989)

Jacques Wilhelm, « Portraits peints à Paris par Juste d'Egmont », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1987 (paru 1989), p. 25-44.

WILHELM (1990)

Jacques Wilhelm, « Un marché inédit de Jean I Doey (ou d'Hoey) avec François de Lesdiguières, gouverneur du Dauphiné », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1989 (paru 1990), p. 17-19.

WILLIGEN (1866)

Adriaan van der Willigen, *Geschiedkundige aanteekeningen over Haarlemsche schilders*, Haarlem, 1866 [édition française : *Les artistes de Haarlem : notices historiques avec un précis sur la Gilde de St. Luc*], Haarlem etc., 1870 (réédition 1970).

WILLIGEN/MEIJER (2003)

Adriaan van der Willigen, Fred G. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish still-life painters working in oils 1525-1725*, Leyde, 2003.

WURZBACH (1906-11)

Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon auf grund archivalischer Forschungen bearbeitet*, Vienne, 1906-11 (2 t.) [édition consultée : Amsterdam, 1974]

YATES (1959)

F.A. Yates, *The Valois tapestries*, Londres, 1959.

YSSELSTEYN (1936)

G.T. van Ysselsteyn, *Geschiedenis der tapijt-weverijen in de noordelijke Nederlanden*, Leyde, 1936 (2 t.).

Table des figures

| | |
|--|-----|
| Figure 1 : Énoncé du nom de Donckerwolck..... | 32 |
| Figure 2 : Signatures de Pieter van den Bosch..... | 32 |
| Figure 3 : Signatures en bas du contrat de service de Frans van den Driessche (3 avril 1602) | 34 |
| Figure 4 : Début du contrat de mariage de Cornelis van Coudenbergh..... | 34 |
| Figure 5 : Deux signatures de Theodore Artson..... | 35 |
| Figure 6 : Exemple d'une fiche du Fichier Laborde | 43 |
| Figure 7 : Double page du Minutier central | 52 |
| Figure 8 : Signature de Hans van Turenhaut | 53 |
| Figure 9 : Double page des registres de police de Saint-Germain-des-Prés | 57 |
| Figure 10 : Billets d'enterrement d'académiciens | 64 |
| Figure 11 : Modèle des push- and pull-factors selon Everett Lee | 79 |
| Figure 12 : Albert Flamen (attr.) : Peintres dessinant..... | 83 |
| Figure 13 : Illustrations du Fransche Mercurius (édition d'Amsterdam, 1679) | 92 |
| Figure 14 : Bail à Philip Jordaens et sa femme Marie Godeau..... | 102 |
| Figure 15 : Table des métiers exercés par les artistes du corpus | 114 |
| Figure 16 : Table des âges lors de la première mention à Paris..... | 118 |
| Figure 17 : Carte des lieux de naissance des artistes du corpus..... | 119 |
| Figure 18 : Table des lieux de naissance (connus) | 120 |
| Figure 19 : Évolution chronologique générale des artistes du corpus | 123 |
| Figure 20 : Évolution du nombre d'artistes du corpus à Paris et sa région : soldes migratoires | 124 |
| Figure 21 : Estimation du nombre de maîtres peintres parisiens selon Schnapper | 125 |
| Figure 22 : Évolution démographique de la population parisienne (1560-1710)..... | 127 |
| Figure 23 : Nombres de peintres à Amsterdam, Anvers, Haarlem et artistes du corpus Levert (Paris) | 128 |
| Figure 24 : Mouvements migratoires (après 1580) de peintres actifs à Anvers entre 1580 et 1585..... | 132 |
| Figure 25 : Tableau détaillé des durées de séjour par catégorie d'âge, sans « séjours 0 » | 142 |
| Figure 26 : Liste chronologique des naturalisations connues | 146 |
| Figure 27 : Testament de Josua de Grave..... | 150 |
| Figure 28 : Cornelis de Vos : Autoportrait du peintre et avec sa famille (1634)..... | 153 |
| Figure 29 : Portrait double de Jean-Baptiste de Champaigne et de sa femme Geneviève Jean..... | 160 |
| Figure 30 : Marque du peintre Cornelis van Coudenbergh | 184 |
| Figure 31 : La ville de Paris aujourd'hui | 194 |
| Figure 32 : Paris à la fin du XVII ^e siècle | 195 |
| Figure 33 : Les anciennes paroisses parisiennes | 198 |
| Figure 34 : Découpage de Paris en zones d'habitation..... | 199 |
| Figure 35 : Domiciles par zone..... | 200 |
| Figure 36 : Saint-Germain-des-Prés..... | 204 |
| Figure 37 : La Ville occidentale | 207 |
| Figure 38 : La Ville orientale | 209 |
| Figure 39 : L'île du Palais et l'île Saint-Louis (ou Notre-Dame) | 210 |
| Figure 40 : L'Université et le faubourg Saint-Jacques | 211 |
| Figure 41 : Le Faubourg Saint-Marcel | 212 |
| Figure 42 : L'abbaye et la foire de Saint-Germain-de-Prés au début du XVII ^e siècle | 260 |
| Figure 43 : L'abbaye et la foire de Saint-Germain-des-Prés vers 1615..... | 261 |
| Figure 44 : L'abbaye et la foire de St-Germain-des-Prés dans la seconde moitié du XVII ^e siècle | 261 |
| Figure 45 : Vue imaginaire de la foire de Saint-Germain-des-Prés | 266 |
| Figure 46 : État des rues de la foire de Saint-Germain-des-Prés..... | 267 |

Samenvatting

Inleiding

Na een beschrijving van de stand van zaken van het onderzoek naar aanwezigheid van Nederlandse kunstenaars in het buitenland en in Frankrijk en Parijs in het bijzonder wordt ingegaan op de karakteristieken van de onderhavige studie.

Doel daarvan is om een algemene en kwantitatieve beschrijving te geven van de aanwezigheid van Nederlandse kunstenaars in Parijs tussen 1550 en 1700. Daartoe worden alle kunstenaars in aanmerking genomen ongeacht de kwaliteit van hun werken, voor zover al bekend. Het gaat dus primair om kunstenaars en niet zozeer om kunstwerken.

Als methode is gekozen voor de prosopografie, een biografische studie naar een groep individuen die beantwoorden aan tevoren vastgestelde criteria. Door deze aanpak is het mogelijk de kenmerken te vergelijken van een groep waarvan de gegevens uit zeer heterogene bronnen komen. Deze gegevens zijn opgenomen in een bestand als basis voor nadere analyse.

I Methode, bronnen en resultaten

Het onderzoek om te komen tot een prosopografie van de Nederlandse schilders en beeldhouwers in Parijs kende vijf stadia : afbakening van de populatie en samenstelling van een voorlopig corpus, het definiëren van de variabelen en het vaststellen van de gegevens, documentair onderzoek en het opstellen van een biografisch lexicon, samenstellen van een bestand, samenwerking met het ECARTICO bestand, de analyse van de gegevens.

Voor de samenstelling van het voorlopig corpus werd gebruik gemaakt van een breed scala van zowel Franstalige als Nederlandstalige bronnen. Bij elke achterhaalde kunstenaarsnaam werden alle gevonden gegevens vastgelegd. Alle verzamelde gegevens zijn opgenomen in een dictionaire dat bij het onderzoek als metabron diende.

Voor de identificatie van Nederlanders in de Franse bronnen werd gebruik gemaakt van drie indicatoren : de geboorteplaats, de aanduiding 'flamand' of 'hollandais' en de antroponymie (persoonsnaamkunde). Bij dit laatste leidt het gebruik om Nederlandse namen te verfransen tot specifieke moeilijkheden. In twijfelgevallen kan de aanwezigheid van andere aanwijzingen, zoals de aanwezigheid van Nederlanders in iemands directe omgeving, uitsluitel geven.

De belangrijkste bronnen voor dit onderzoek bevinden zich in de nationale bibliotheek en het nationaal archief van Frankrijk, beide in Parijs.

Aangezien de Parijse registers van de burgerlijke stand tijdens de Commune vrijwel geheel zijn vernietigd kunnen deze slechts via secundaire bronnen geraadpleegd worden. Beschreven wordt wat deze bronnen, vervaardigd door Jal, Harduin en Laborde, inhouden en hoe ze ten behoeve van dit onderzoek gebruikt zijn. Daarbij wordt in het bijzonder ingegaan op de wijze waarop het Fichier Laborde, dat ca. 66000 kopieën van akten uit de Parijse parochieregisters bevat met betrekking tot kunstenaars en ambachtslieden, is geraadpleegd. Dit deel van het onderzoek leverde meer dan 500

verwijzingen, voor het merendeel doopakten, maar ook akten met betrekking tot begrafenissen en huwelijken.

Het centrale archief van de Parijse notarissen, het *Minutier central*, heeft eveneens belangrijke gegevens opgeleverd. Het kon worden geraadpleegd dankzij de ontsluiting ervan door Grodecki, Fleury en anderen. Dit leverde meer dan 400 akten op met betrekking tot Nederlandse kunstenaars. Het gaat dan om huwelijken, inventarissen, erfopvolging, koop, huur etc. Het raadplegen van de originele documenten blijkt nuttig, omdat daardoor fouten bij de transscriptie van Nederlandse namen doorzien kunnen worden.

Anderen bronnen die werden geraadpleegd zijn onder meer de registers van het *Châtelet*, een belangrijke juridische instantie, en de archieven van *Saint-Germain-des-Pres*. Daarnaast werden diverse bronnen geraadpleegd op de aanwezigheid van akten met betrekking tot naturalisatie van Nederlandse kunstenaars.

In de archieven van de *Académie royale de peinture et sculpture* (koninklijke academie voor schilderkunst en beeldhouwkunst) zijn de verhandelingen over leden van de academie, de begrafenisberichten en de notulen van de vergaderingen onderzocht.

Na de samenstelling van het voorlopige corpus is voor aanvullende gegevens onderzoek gedaan in Nederlandstalige archieven in Nederland en België, waarbij veelvuldig gebruik gemaakt kon worden van online raadpleegbare bestanden.

II Het vertrek naar Parijs en het verblijf

De beslissing om naar Parijs te gaan is het resultaat van een individuele afweging van *push* en *pull* factoren, waarbij niettemin een aantal algemene tendensen te onderkennen zijn, zoals de aanwezigheid van familie of vrienden in Parijs of Parijs als halteplaats op weg naar Italië. Sommigen zijn kunstenaar maar komen naar Parijs in hun kwaliteit van diplomaat of handelaar. Beweegredenen van artistieke aard zijn bijvoorbeeld het in de leer gaan bij een in Parijs gevestigde kunstenaar, al dan niet een landgenoot. Sommige kunstenaars beschikken over een specialisme waarnaar op dat moment in Parijs vraag is. Anderen komen ter wille van een bepaalde opdrachtgever. Ook meer 'toeristische' overwegingen kunnen een rol spelen. Biografen willen nog wel eens 'reislust' als beweegreden opvoeren.

De reis zelf komt aan de orde in een aantal reisverslagen waarover we beschikken. Daarnaast is uit het verzamelde materiaal informatie geput over de route, de vervoermiddelen, reisgenoten, de reiskosten, de voorbereidingen en het gebruik van routebeschrijvingen en reisgidsen.

In Parijs wordt onderdak gevonden in een herberg of bij particulieren. Leerlingen vinden vaak onderdak bij hun meester, kunstenaars die in opdracht werken bij hun opdrachtgever. Een bijzonder geval van dat laatste zijn de kunstenaars die door de koning zijn gehuisvest in Fontainebleau (16^e eeuw) en het Louvre (17^e eeuw).

Vooraf kunstenaars die langere tijd in Parijs verblijven huren een woning. Ook huiseigendom komt sporadisch voor. Van een twintigtal kunstenaars uit het corpus zijn huurcontracten of met de huur

samenhangende contracten bekend. Het blijkt dat wat huisvesting betreft situatie van de Nederlandse kunstenaars niet verschilt van die van andere inwoners van Parijs.

III Groepsportret

Door systematisch onderzoek in verschillende Nederlandse en Franse documentaire bronnen is een corpus vastgesteld dat alle schilders en beeldhouwers omvat die afkomstig zijn uit de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden en waarvan de aanwezigheid in Parijs tussen 1550 en 1700 kon worden aangetoond. Daarbij ging het niet slechts om de makers van thans bestaande kunstwerken, maar om de totaliteit van de kunstenaars waarvan nog sporen te vinden zijn. Onder het totale aantal van 333 kunstenaars bevinden zich dan ook naast enkele grote namen een aanzienlijk aantal minder of in het geheel niet bekende kunstenaars.

Van de 333 kunstenaars waren er 303 werkzaam als schilder, 30 als beeldhouwer. Een aantal schilders was ook werkzaam als glasschilder.

Op één uitzondering na waren het mannen, voor het merendeel jongvolwassenen, maar ook de leeftijdsgroep 26-40 is goed vertegenwoordigd.

Zij zijn afkomstig uit 54 verschillende steden, waarbij het zwaartepunt ligt het de stad Antwerpen en meerdere steden van het gewest Holland.

Ondanks de beperkingen inherent aan de beschikbare bronnen is het mogelijk een beeld te geven van de ontwikkeling in de tijd. Zo toont algemene grafiek een hoogtepunt in de jaren 1630-1650, en laat de grafiek van het migratiesaldo een positief migratiesaldo (meer aankomst dan vertrek) zien over de periode 1600-1630 en een negatief saldo rond 1650. Rond 1670 zet een definitieve daling in. Toont de curve die de aanwezigheid van de Nederlandse kunstenaars weergeeft een stijging gevolgd door een daling, het aantal schilders in Parijs, evenals de Parijse bevolkingsomvang, laat over de onderzochte periode een voortdurende stijging zien. Een stijging van het aantal kunstenaars in de eerste helft van de 17^e eeuw, gevolgd door een daling in de tweede helft, correspondeert wel weer met de situatie in een aantal Nederlandse steden, zoals een grafiek met gegevens uit de ECARTICO-database laat zien.

Onder de buitenlandse kunstenaars in Parijs zijn de Nederlanders verreweg het meest talrijk.

Vanuit een historisch perspectief passeren verschillende factoren de revue die van invloed kunnen zijn geweest op de komst van de Nederlandse kunstenaars naar Parijs. Ondanks de woelige tijden blijkt in de tweede helft van de 16^e eeuw de aantrekkingskracht van de artistieke productie in Fontainebleau voldoende om veel kunstenaars zich daarheen te laten begeven. De val van Antwerpen blijkt, tegen de mogelijke verwachting in, geen toestroom van kunstenaars naar Parijs te veroorzaken.

Aan het eind van de 16^e eeuw kondigt in de Nederlanden zich het begin van de Gouden Eeuw aan, terwijl Frankrijk dan nog bezig is te herstellen van de rampspoed die de godsdienstoorlogen er veroorzaakten. De groei van de rijkdom en van de vraag naar kunst leidt in Nederland tot een groei van het aantal kunstenaars die later, als Frankrijk zich herstelt en de markt in Parijs aantrekt, zich

daarheen begeven en een belangrijke bijdrage leveren aan de ontwikkeling van de Franse schilderkunst.

Aan de hand van indicatoren als duur van het verblijf, naturalisatie, plaats van overlijden, gezinsleven en nageslacht, wordt de aard van het verblijf onderzocht. Ongeveer de helft van de Nederlandse kunstenaars verblijft tijdelijk in Parijs, de andere helft vestigt zich er definitief.

Om na te gaan in hoeverre de Nederlanders vooral onder elkaar bleven of zich vermengden met de Parijse bevolking worden onderzocht : de keuze van de echtgenote, de banden die blijken uit een analyse van leerovereenkomsten en dienstcontracten, de contacten, netwerken en interacties, de taal en de godsdienst. Hoewel zeker voor nieuwkomers het contact met landgenoten belangrijk is, gaan zij uiteindelijk op in de Parijse bevolking en zijn vooral de banden binnen de beroepsgroep bepalend voor hun integratie.

Voor de eerste keer wordt een overzicht gegeven van de topografische verdeling van de Nederlandse kunstenaars over de Parijse regio, die daartoe wordt verdeeld in vijf zones. De opvatting dat de grote meerderheid gehuisvest was in de Faubourg Saint-Germain-des-Prés blijkt onjuist. Er is sprake van een gelijkmatige verdeling over de stad met verschillende zwaartepunten.

IV De beroepsuitoefening

Het juridisch kader waarbinnen de beroepsuitoefening van de schilders en de beeldhouwers plaats vindt, wordt behandeld aan de hand van de belangrijkste gildestatuten vanaf 1391. Het belangenconflict tussen de gildemeesters en het hof loopt uit op de oprichting van de Académie in 1648.

Van 212 kunstenaars uit het corpus kon de professionele status vastgesteld worden. Van hen hadden of bereikten 81 de status van kunstenaar van het hof en/of lid van de Académie, 61 die van meester terwijl 50 bekend staan als leerling of gezel. 20 oefenden hun beroep uit in een ander kader, onder hen een aantal dat is aangeklaagd als fraudeur. De wel geopperde veronderstelling dat het vrijwel onmogelijk was voor Nederlandse schilders om als meester tot het gilde toe te treden, verdient dus nuancering.

Om te kunnen vaststellen welke kunstenaars over de meesterstatus beschikten zijn de beperkt beschikbare archieven en lijsten van de gilden geraadpleegd, evenals de eerder genoemde leerovereenkomsten en dienstcontracten. Daarnaast is nagegaan met welke titel kunstenaars in de diverse bronnen worden aangeduid. Men kon meester worden op de traditionele (en kostbare) weg van leerling/gezel/meesterstuk, maar er waren andere mogelijkheden. Zonen en schoonzonen van een meester waren vrijgesteld. Leden van het hof konden meesterbrieven afgeven. Er zijn aanwijzingen dat in bepaalde gevallen de opleiding en de status in Nederland behaald op een zekere erkenning kon rekenen.

Een vrij groot aantal Nederlanders valt onder het moeilijke te definiëren begrip gezel (« *compagnon* »), dat eigenlijk ieder omvat die geen leerling en geen meester is. Kunstenaars die niet als meester erkend werden konden ingevolge de gildebepalingen geen eigen atelier hebben, maar wel als gezel onder het gezag van een meester hun beroepsuitoefenen.

Jaarlijks was, gedurende verscheidene weken, de verkoop van kunstwerken vrij in een deel van de Faubourg Saint-Germain, gedurende de jaarmarkt. Van deze welkome gelegenheid om kunstwerken buiten de gilderegulering om te verkopen maakten vooral Antwerpse handelaren gebruik. Een aantal handelaren was tevens schilder en vestigde zich later definitief in Parijs.

Een kunstenaar kon door de koning of een andere hooggeplaatste persoon benoemd worden tot hofschilder en kon dan buiten de gilden om zijn beroep in dienst van de betreffende persoon uitoefenen. Veel Nederlanders profiteerden van deze status.

De hevige controverse tussen de gilden en de kunstenaars die onder een ander statuut, zoals dat van hofschilder, werkzaam waren, werd afgesloten door de instelling van de koninklijke academie voor schilderkunst en beeldhouwkunst in 1648. De leden van deze academie konden onder koninklijke bescherming hun werkzaamheden uitoefenen buiten elk gildeverband om. Vanaf het begin hebben kunstenaars afkomstig uit de Nederlanden een belangrijke rol gespeeld bij de totstandkoming en het functioneren van deze academie.

V Conclusie en discussie

Van de Gouden Eeuw naar de Grand siècle : een nieuw beeld van de Nederlandse kunstenaars in Parijs.

Het traditioneel overgeleverde beeld van de kunstenaars uit de Nederlanden die uitsluitend in de Faubourg Saint-Germain wonen en daar samen groepen berust op een smalle biografische basis en is aan herziening toe.

Het blijkt dat de invloed van Nederlandse kunstenaars op de hernieuwing van de Franse kunst niet alleen via uit de Nederlanden afkomstige kunsthandelaren verliep, maar ook, en in belangrijke mate, via de in Parijs gevestigde zelfstandige meesters en de kunstenaars in dienst van het hof. Zij verbreidden hun vakmanschap en hun schilderkunstige opvattingen door middel van hun werk, maar ook doordat zij Franse leerlingen in hun ateliers opleidden.

De prosopografische benadering aangevuld met onderzoek in alle drie de betrokken landen heeft een onverwacht grote Nederlandse aanwezigheid niet alleen in Parijs, maar in heel Frankrijk aangetoond. Dit biedt ruime perspectieven voor nader onderzoek, zowel door de gekozen methode als vanwege het verzamelde materiaal.

Notes

¹ Lettre écrite à Rome vers 1735, conservée à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Mémoires sur Philippe et Nicolas Vleughels, Ms. 127) et publiée par Louis Dussieux [Dussieux (1854), I, p. 354-362].

² Nous avons choisi le terme néerlandais pour désigner les artistes néerlandophones originaires des Pays-Bas du nord et du sud, comme il sera précisé plus loin dans le chapitre.

³ La fête de Sainte-Geneviève est le 3 janvier.

⁴ La Rochelle (2005), communications disponibles en édition électronique à : <http://cths.fr/ed/edition.php?id=4267> (consulté le 18 juin 2017).

⁵ Communications présentées par Martine Vasselin et Rébecca Duffeix ; notre communication était inspirée d'un mémoire de maîtrise présenté à l'université Lumière Lyon II en 2003.

⁶ Il est inutile d'insister sur l'ouvrage de Jules Mathorez [Mathorez (1921)] intitulé *Les étrangers en France sous l'Ancien Régime : histoire de la population française* (2 t., Paris, 1921), dont le second tome consacré aux Nordiques (Allemands, Hollandais et Scandinaves) comporte deux paragraphes consacrés aux artistes (ch. I, § III, ch. III, § IV). On se contentera de citer l'auteur qui, en cherchant à « retracer la manière dont les populations germaniques se sont implantées en France » (p. I) note que « l'apport du sang allemand, hollandais ou scandinave n'a eu aucune action sensible sur notre race celte et latine » et que « Hollandais et Allemands ont surtout été poussés vers notre pays par l'âpre désir du gain » (p. II).

⁷ Marseille (1979).

⁸ La Haye (1988).

⁹ Goossens (1984).

¹⁰ Pour désigner cet institut nous aurons recours à l'abréviation de son nom : RKD.

¹¹ « Eene studie over de Expansie der zeventiende-eeuwsche Hollandse schilderkunst, met name een gedocumenteerd overzicht van den invloed, dien onze toenmalige schilderkunst naar onderwerp, opvatting, compositie, stijl, kleur en techniek heeft geoefend op die van andere landen ».

¹² La réédition de l'ouvrage dirigée par Bert Meijer (Amsterdam, 1983) comportait plus de planches, mais n'était toujours pas suffisamment illustrée.

¹³ Fétis (1857).

¹⁴ Les citations proviennent de l'Introduction, située au début du premier tome.

¹⁵ Bertolotti (1880).

¹⁶ Il s'intéressa également à la joyeuse communauté de peintres dans De Bentvueghels (La Haye 1952). Plus récemment, Guido Jansen (1988), ainsi que Jos de Meyere et David Levine [(Cologne 1991A), Cologne (1991B)] se sont de nouveau penchés sur ces artistes.

¹⁷ Le catalogue de l'exposition de 1965, rédigé par Albert Blankert et Henry Adams, fit l'objet d'une réédition en 1978 [Utrecht (1965)].

¹⁸ Dacos (1964).

¹⁹ Grenoble (2009).

²⁰ Meijer (1998-).

²¹ *Dutch and Flemish artists in Britain, 1550-1800* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek, 2003), Leyde, 2003.

²² Munich (2005).

²³ Osnabrugge (2015).

²⁴ Nous avons commencé à recenser les artistes néerlandais dans toute la France ; l'ampleur inattendue du phénomène nous a alors contraint à réduire notre champ d'action.

²⁵ Les contributions du colloque de Lille, publiées en 2010 par Brepols, Turnhout, sont réparties en quatre thèmes intitulés « voyages et transferts », « réseaux et échanges », « collections et commerces », « modèles et emprunts » et « règles et valeurs » ; le colloque *Penser la sculpture : 2-4 décembre 2013*, était organisée par le centre de recherche HiCSA, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

²⁶ Ternois (1976) ; voir aussi une autre publication de cette cellule : *Lyon et l'Italie : 6 études d'histoire de l'art* [Ternois (1984)].

²⁷ Seul Néerlandais à s'être intéressé au sujet, Diederik Bakhuys est l'auteur d'un article intitulé « Peintres hollandais à Paris au XVIIe siècle : premier acte d'une réception différée » [Bakhuys (1998)]. Dans cet article, présenté comme une « évocation succincte », l'auteur traite de manière très inégale des peintres dont il se contente de citer des exemples, en se basant non pas sur des preuves documentaires mais sur des éléments puisés dans des publications antérieures, passant toutefois sous silence le travail de Toliopoulou, dont il semble ignorer l'existence.

²⁸ Publiée sous une forme abrégée en 1998 [Richefort (1998)].

²⁹ Schapper (2001).

³⁰ Schnapper (2004A).

³¹ Schnapper (2004B).

³² On ne peut que deviner de quelle manière elle a consulté les différents fonds. Figurant en première partie de bibliographie, les sources manuscrites ne comportent que quatre lignes mentionnant, sans autre précision, et le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale de France, ce qui correspond aux références données dans la partie Dictionnaire. Mais l'examen des sources citées montre que l'auteur n'a que partiellement consulté le fichier Laborde (puisque sa documentation est lacunaire). Pour ce qui est des minutes notariales, il est permis de penser qu'elle a eu recours au fichier Artisans du centre de recherches des Archives nationales (sur lequel nous reviendront également plus bas). Enfin, la *Bibliographie* de Toliopoulou montre notamment qu'elle a eu connaissance de l'ouvrage de Fleury (1969) consacré aux actes du Minutier central concernant les artistes, ainsi que de la publication de Grodecki (1985-86) (on parlera de ces ouvrages plus loin). Le fait que nous ayons trouvé un nombre important de sources supplémentaires aussi bien dans le minutier central que dans le fichier Laborde et que nous ayons décelé de nombreuses erreurs dans les références montre néanmoins un manque de rigueur dans la consultation des fonds.

³³ En voulant intégrer l'importante population de graveurs à son étude, Toliopoulou s'est défini un champ de recherches très vaste, peut-être trop vaste, ce qui expliquerait le manque de rigueur et les erreurs documentaires (notamment dans le Dictionnaire). La délimitation du sujet d'étude reste floue. Le titre est *Art et artistes des Pays-Bas à Paris au XVIIe siècle*, mais dans l'Introduction, il est question d'artistes nordiques. Bien que l'auteur précise qu'elle « entend par ce terme aussi bien les artistes flamands originaires des Pays-Bas du sud que les Hollandais qui viennent des états protestants du nord », il est toujours question, dans son texte, de flamands. Voir par exemple la page 1 où on peut lire : « De nombreux artistes flamands -les artistes hollandais y compris ... ».

³⁴ Le but de l'étude tel qu'il est décrit dans l'Introduction était de « faire la présentation, la plus globale possible, de la présence des artistes flamands [...] à Paris, des dernières années du XVI^e siècle jusqu'aux premières années du XVIII^e siècle, et de tenter en même temps un examen de la place qu'occupait l'art flamand dans la conscience esthétique du public parisien de l'époque » (p. 3), dans les faits la seconde partie de la problématique prend clairement l'ascendant sur la première, qui se présente comme une suite de citations de noms et d'exemples. Les faits énoncés ne font pas l'objet d'une présentation générale ; l'auteur ne procède ni à un inventaire des données recueillies, ni à une analyse statistique de la population décrite. Force est de constater que cette annexe manque de rigueur quant à sa présentation et son contenu (inégalité des informations indiquées, lacunes et erreurs dans les cotes, les dates et les résumés, alphabétisation parfois approximative, choix arbitraire de l'orthographe des noms).

³⁵ Son DEA est intitulé : *Collections des financiers à la fin du règne de Louis XIV* (Paris IV 1985, publié dans *La Revue de l'Art* en 1986) ; sa thèse de doctorat : *Les Tableaux et les pinceaux, la naissance de l'école bolognaise 1680-1730* (Paris, 1992, publiée à Rome en 2000). En 2008 et 2010 il consacra deux contributions à l'art néerlandais en rapport avec la France : « Les Pays-Bas dans la littérature artistique en France au XVII^e siècle », et « La Présence des artistes nordiques dans les inventaires d'artistes en France sous Louis XIV » [Heck (2010), p. 81-96 ; Lille (2008), p 173-180].

³⁶ En 2008 il a soutenu une thèse sur le marché de tableaux parisiens. Dans le cadre de son DEA *Le Marché de la peinture à la foire Saint-Germain dans la première moitié du XVII^e siècle* (Université Paris IV, 1996), il s'est intéressé au marché de peintures à la foire Saint-Germain, sur lequel il a publié plusieurs communications. En 2000/2001 il présenta ses travaux sur le marché des peintures flamandes dans deux colloques : à Prato, puis à Anvers. « Libertas artibus restituta : la foire Saint-Germain et le commerce des tableaux, des frères Goetkindt à Jean Valdor (1600-1660) » à la Settimana di studi, dont les actes furent publiés sous le titre *Economia e Arte decc. XIII-XVIII à Prato* en 2002, p. 149-185 ; « The Parisian market and the Flemish art dealers (1620-1635) », in : *Mapping markets for paintings, Europe and The New World, 1450-1750*, actes publiés à Turnhout en 2006 sous la direction de N. De Marchi et H. Van Miegroet, p. 329-342. L'année suivante, il publia un article sur le même sujet : « Le commerce de l'art à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle, heur(s) et malheurs de la firme Bonenfant », in : *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, p. 69-91. En 2005, il participa aux journées d'études organisées par le Centre André Chastel sur le thème des artistes étrangers à Paris avec une communication sur la géographie des peintres flamands présents à Paris « Les Peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle : géographies d'une communauté », in : Paris (2005), p. 71-83.

³⁷ « 'Monsieur Armand' en de wereld van de Parijse kunstliefhebbers : de kring van Passart » [Szanto (2007A)] ; Szanto (2003). « Les tableaux et la place de Paris : structures et dynamiques d'un marché (1598-1683) », thèse préparée sous la direction de Alain Mérot et de Laurence Fontaine, soutenue à l'Institut européen de Fiesole.

³⁸ En 1982 parut son étude sur les artistes de Delft intitulée *Artists and artisans in Delft : a socio-economic study* (Princeton) ; en 1989 il publia *Vermeer and his milieu : a web of social history* (ibidem) ; en 1996 enfin, parut l'ouvrage *Le Marché de l'art aux Pays-Bas, XVe-XVII^e siècles* (Paris).

³⁹ Titres respectifs des thèses : *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622) entre Habsbourg, Médicis et Bourbons* (Université de Picardie, Amiens, 2008) et *Jacob van Loo (1614-1670) : sa vie, son œuvre* (Paris IV 2008).

⁴⁰ Sliggers (1979).

⁴¹ Sur le marché de l'art néerlandais à Paris mais concernant principalement les peintures importées et non la production d'artistes immigrés, nous invitons le lecteur à prendre connaissance du travail de Mickaël Szanto (*op. cit.*).

⁴² Colin McEvedy, *The Penguin Atlas of Modern History*, Harmondsworth 1972 ; traduction française : *Atlas de l'histoire moderne*, Paris 1985), voir p. 29 : « problèmes de nomenclature ».

⁴³ Gerson, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁴ Pour la prosopographie, voir notamment les travaux de l'Unité de recherches prosopographiques de l'Université d'Oxford, fondée par Katharine K.S. Keats-Rohan, ainsi que le manuel dont elle assura l'édition intitulé *Prosopography approaches and applications : a handbook (Prosopographica et Genealogica*, t. 13, Oxford 2007).

⁴⁵ Cf. Katharine K.S. Keats-Rohan, *Progress or perversion ? Current issues in prosopography : an introduction*, communication consultable sur le site de l'Unité de recherches : <http://users.ox.ac.uk/~prosop/progress-or-perversion.htm> ; site consulté le 27 mai 2016.

⁴⁶ Voir les recherches et la méthode de l'Unité de recherches prosopographiques de l'Université d'Oxford.

⁴⁷ A quelques exemples près, comme la taxe imposée aux étrangers, qui concernent plutôt la période postérieure à celle que nous étudions : des levées eurent lieu en 1639, 1646, 1656, 1697 et en 1709 ; cf. Dubost (1993), p. 56-57 et Jean-François Dubost, Peter Sahlins, *Et si on faisait payer les étrangers ? Louis XIV, les immigrants et quelques autres*, Paris, 1999).

⁴⁸ Cf. Benjamin Faucher : « Les registres de l'état civil protestant en France depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours », Bibliothèque de l'école des chartes. 1923, t. 84. p. 306-346.

⁴⁹ Registre paroissial d'Avon publié par Laborde (25 février 1601) : baptême d'Estienne de la None, en présence du peintre « Ferdinand Elle », parrain.

⁵⁰ Ce dépouillement a donné lieu à plusieurs publications sur l'histoire culturelle de Paris (arts, musique, littérature), dont celles de Fleury (1969, 2010), voir ci-après le chapitre 3.

⁵¹ Wurzbach (1906-11).

⁵² Grodecki (1985-86) ; Fleury (1969) et Fleury (2010).

⁵³ Mander (1604), Bie (1662), Félibien (1679), Descamps (1753-63), Mariette (1850-60) [composé par Mariette à partir de 1720 environ].

⁵⁴ La salle des inventaires n'existe plus aujourd'hui, puisqu'une partie de ses instruments de recherche a été numérisé ou est en phase de l'être. Néanmoins, tous ces instruments ne sont pas accessibles en ligne.

⁵⁵ Thieme/ Becker (1907-50) ; Saur (1992-) [en cours ; dernier volume paru : 97 (« Pintaldi-Pretro », juin 2017)].

⁵⁶ Le contenu de ce dictionnaire étant devenu trop abondant, il n'a pas été possible de le présenter ici dans son intégralité. Nous espérons qu'il fera l'objet d'une publication ultérieurement.

⁵⁷ 26 814 individus à la date du 18 juin 2017.

⁵⁸ Voir A. Juret : « La francisation des noms de personnes », *Population*, 2^e année, n°3, 1947 p. 451-464 et Nicole Lapierre : *Changer de nom*, Paris 1995.

⁵⁹ Janine Driancourt-Girod, *L'Insolite histoire des luthériens de Paris*, Paris 1992, p. 197 sq. ; Allan Tønnesen , « Al het Hollandse volk dat hier nu woont » : Nederlanders in Helsingør circa 1550-1600, *Hilversum* 2003, p. 12 (adaptation et traduction du chapitre sur les Néerlandais de son ouvrage *Helsingørs udenlandske borgere og indbyggere ca. 1550-1600* (Ringe, 1985 ; série : *Byhistoriske skrifter - Dansk Komité for Byhistorie*, n° 3).

⁶⁰ Toliopoulou (1991), p. 25, 82, *Dictionnaire* [à « Duflaghe » et « Duienselas »].

⁶¹ Pinchart (1877) cité un certain Georges Donckerwolck de Bruxelles (31 janvier 1600) ; le 14 janvier 1612 Maximilien van der Eelst est cité comme son élève (p. 304).

⁶² An, MC, XCII,102 (10 novembre 1639) : contrat d'apprentissage de Nicolas Boulet chez « Pierre de la Forest, dit de Vois, peintre du roi demeurant rue de Taranne », chez le sieur Boulet ; signé : Pieter van den Bosch, (signé Pieter Van den Bosch) ; Leyde, GAL, Not. C.D. van Grotelande, inv. nr. 317, acte 2, (01 janvier 1631) ; Leyde, GAL, Not. G.Pz. van Leeuwen, inv.nr. 543, acte 5, (20 juin 1635).

⁶³ Ou bien de Huissen (*Huusse* en dialecte), mais cette commune se trouve en Guelre.

⁶⁴ A. Juret, « La francisation des noms de personnes », in : Population, 2e année, n°3, 1947 p. 451-464 (p. 458).

⁶⁵ Pour l'étymologie des noms de famille français et néerlandais voir Albert Dauzat, *Traité d'anthroponymie française, les noms de famille en France*, Paris 1945 et Johan Winkler, *De Nederlandsche geslachtsnamen in oorsprong, geschiedenis en beteekenis* (2 t.), Haarlem, 1885 (et sa nouvelle édition proposée par Jan Nijen Twilhaar intitulée *Achternamen in Nederland & Vlaanderen : oorsprong, geschiedenis en betekenis*, La Haye, 2006).

⁶⁶ Il s'agit d'ailleurs d'une francisation peu heureuse parce que la traduction est approximative : le mot bogaert désigne non pas un jardin, mais un verger.

⁶⁷ An, MCCXXII, 443, f° XVI (22 avril 1642).

⁶⁸ Le peintre de batailles Vincent Adriaenssen est un cas à part, puisqu'il avait reçu un surnom italien (Manciola, c'est-à-dire le Manchot) qui fut ensuite francisé par ses interlocuteurs francophones en Manchole.

⁶⁹ On peut par exemple prendre un *u* pour un *n*.

⁷⁰ Gerson (1942), p. 41, note 1 : « *Wie in Italien werden in zeitgenössischen Dokumenten unsere Holländer mit den südlichen Nachbarn zusammen als 'peintres flamands' in einen Topf geworfen* », que nous avons déjà cité plus haut dans *l'Introduction* ; Pillorget (1989), p. 266 ; *N.B.* : le mot « flamand » peut aussi être un nom propre. Il peut alors s'agir d'un nom français avec une étymologie géographique et désignant potentiellement un individu originaire de Flandres.

⁷¹ Avant d'affirmer que « Toutefois, les peintres originaires du nord de l'Europe ont joué un rôle important dans la capitale. Leproux (2001), p. 16.

⁷² Jarnoux Philippe, *Migrants et migrations dans les villes bretonnes sous l'Ancien Régime*, document électronique, 2006 ; url :

http://hal.univ-brest.fr/docs/00/46/04/28/PDF/Jarnoux_Monde_en_Bretagne_.pdf (consulté le 26 juin 2013), p. 51.

⁷³ Tønnesen, *op. cit.*, à la page 12, l'auteur justifie son approche tout en admettant son caractère incertain.

⁷⁴ Il s'agit peut-être de Dierick Cuyper (ou Cruyper), un des élèves de Frans Francken l'Ancien.

⁷⁵ Sur pour voir Fleury (1969), p. 691-692 ; Fleury (2010), p. 487, 542, 613 ; et *Economia e arte, secoli XIII-XVIII* (colloque Prato 2000), Florence, 2002, p. 164.

⁷⁶ « Er zitten veel onzekere momenten in deze materie. Het doet denken aan een verbleekte foto met onscherpe contouren, die slechts een algemeen beeld kunnen geven. Maar als men moet kiezen tussen zo'n verbleekte afbeelding en helemaal niets, dan is de beslissing snel genomen » ; Troels Fink : « Flensborgs Borgerskab i det. 15 aarhundrede », *Festskrift til Knud Fabricius*, 14 (la citation est issue de la traduction néerlandaise de l'ouvrage de Tønnesen, *op. cit.*).

⁷⁷ Pour un exposé précis et détaillé sur les sources de l'état civil parisien consulter Marius Barroux, *Les sources de l'ancien état civil parisien : répertoire critique*, Paris, 1898.

⁷⁸ Il faut noter qu'en 1539, quinze paroisses parisiennes tenaient déjà un registre de baptême, trois paroisses des registres de mariage et une paroisse un registre de décès.

⁷⁹ Jal (1867), p. 6 (sans précision, les références que nous donnons ci-après correspondent à l'édition de 1872).

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 5.

⁸¹ *Op. cit.*, p. i-ii.

⁸² *Op. cit.*, p. iii.

⁸³ *Op. cit.*, p. 9-10.

⁸⁴ *Op. cit.* p. 7.

⁸⁵ Jean-Chrétien-Ferdinand Hoefer, Ambroise Firmin Didot, *Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours...* (46 t.), Paris 1853-1866.

⁸⁶ Piot (1873).

⁸⁷ Henri Herluison, *Les Artistes orléanais : peintres, graveurs, sculpteurs, architectes...*, Orléans, 1863.

⁸⁸ Herluison (1873).

⁸⁹ *Op. cit.*, p. vii.

⁹⁰ A. de Laborde : *Notice sur le fichier Laborde : don fait à des bibliothèques publiques parisiennes de fiches intéressant les artistes des XVIe, XVIIe le & XVIIIe siècles*, Paris, 1927, p. 10.

⁹¹ *Op. cit.*

⁹² *Op. cit.*, p. 22-23.

⁹³ On y trouve aussi des copies d'actes issus de cartons contenant des pièces annexes aux actes de mariage signalés aussi par Jal (Laborde, *op. cit.*, p. 17, note 2 ; Jal, *op. cit.*, p. iv).

⁹⁴ Il faut noter que Laborde fit aussi don de 5 000 autres fiches, relatives aux médecins et chirurgiens, à la Faculté de Médecine, consultables à la Bibliothèque interuniversitaire de Médecine ; les fiches concernant les musiciens ont été publiées par Y. de Brossard, *Musiciens de Paris, 1535-1792 : actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1965.

⁹⁵ Il faut noter que certains de ces feuilles sont des fiches de renvoi, indiquant une ou plusieurs autres fiches concernant le même individu. Comme on peut s'y attendre, ce système est très lacunaire.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 29-30 ; 35-45 .

⁹⁷ Vincent Droguet, Jean-Claude Polin, *Henri IV et Fontainebleau, Les Dossiers de la SAMCF*, 2010, p. 6-9.

⁹⁸ Laborde (1850-55).

⁹⁹ Il s'agit de la loi n° 79-18 du 3 janvier 1979, qui plaça les minutes et répertoires de notaires au rang des archives publiques.

¹⁰⁰ Grodecki (1985-86).

¹⁰¹ *Op. cit.*, I, p. 9.

¹⁰² *Op. cit.*, I, p. 10.

¹⁰³ Grodecki, *op. cit.*, I, p. 10 ; Madeleine Jurgens, *Documents du Minutier central de Paris : inventaires après décès*, I (1483-1547), Paris, 1982.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, I, p. 11.

¹⁰⁵ Parmi les autres publications des Archives nationales fondées sur ces dépouillements on peut citer : *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire*, I : 1600-1650, II : 1650-1700 (Madeleine Jurgens, Paris, 1960), *Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique*, I : 1600-1650, II : 1650-1700 (Madeleine Jurgens et Marie-Antoinette Fleury, Paris, 1967), ou encore *Écrivains de théâtre, 1600-1649* (Alan Howe et Madeleine Jurgens, Paris, 2000) ; concernant le siècle suivant on doit citer Rambaud (1964-1971).

¹⁰⁶ Fleury (2010).

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. xi.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. xii.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. xii

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 15-31.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. xi.

¹¹² N.B. Les salles du CARAN ayant été réorganisées après que nous ayons consultés les différents instruments de recherches, certains ne sont plus librement consultables aujourd'hui.

¹¹³ Il faut noter qu'on disposait d'un outil similaire pour les artisans de la période 1700-1750 (fichier A11/2-11 à A12/10), composé de 50 000 fiches, fruit du dépouillement des études I a XXXIX, LXVIII, LXX, XCI, XCII, XCIII, CXV et CXVIII.

¹¹⁴ Cotes A/3/1 à A/6/6.

¹¹⁵ Cette base, disponible au CARAN, contenait 389 000 références au 23 décembre 2011 (source : Archives nationales).

¹¹⁶ Cotes A11/2-11 à A12/10.

¹¹⁷ Rambaud (1964-1971).

¹¹⁸ Fichier issu d'un dépouillement sélectif (« actes ayant un intérêt pour l'histoire politique, économique, sociale et religieuse ») des études I à XXXVI, XXXIX, XLI, XLII, XLV, XLIX, LII, LIV, LXVIII, LXXIII, CV et CXXII (170 000 fiches environ, classés par noms de personnes, professions, matières et lieux).

¹¹⁹ Il s'agit d'un inventaire exhaustif des minutes notariales pour quatre années témoins : 1551, 1751, 1761 et 1851 (216 000 références).

¹²⁰ Quant à Fontainebleau, on a consulté la publication de Félix Herbet ; ces actes concernent notamment Jean de Hoey, et Josse de Voltigem.

¹²¹ Il faut noter que l'enregistrement n'avait pas forcément lieu dans les jours ou semaines suivants l'établissement de l'acte.

¹²² É. Campardon, Ch. Samaran, M.-A. Fleury et G. Vilar, *Registres des insinuations (1539-1682) : inventaire analytique* (manuscrite) et sa table des matières en 18 volumes par R. Goubaux, J. Petit, E. Martin-Chabot, H.

Jassemin, R. Marichal, É. Thomas, H. Gerbaud et M. Rheims : table des matières en 18 volumes ; les deux sont consultables sous forme de microfiches (a 461, b 409 ; a 462, b 410).

¹²³ Il existe également un troisième fichier, par noms de rues.

¹²⁴ Emile Campardon et Alexandre Tuetey, *Inventaire des registres des insinuations du Châtelet de Paris, règnes de François Ier et de Henri II*, Paris 1906.

¹²⁵ Guiffrey (1915).

¹²⁶ *Op. cit.*, p. vii.

¹²⁷ *Op. cit.*, p. viii.

¹²⁸ 1571-1622 pour les tailleurs d'antiques ; 1543-1604 pour les fondeurs en sable ; 1454-1647 pour les architectes ; 1519-1646 pour les tapissiers ; 1560-1646 pour les graveurs en taille-douce ; 1454-1620 pour les graveurs de sceaux et monnaies.

¹²⁹ Pour une présentation détaillée des registres de cette chambre, consulter Y. Lanhers, in : *Guide des recherches dans les fonds judiciaires de l'Ancien Régime*, Paris 1958, p. 199-202.

¹³⁰ Wildenstein (1926).

¹³¹ Ils font partie des enregistrements et sentences de police, cotes Z2 3264 à 3643, couvrant la période 1407 à 1790.

¹³² Guiffrey (1876). Il faut noter que l'auteur emploie une cotation ancienne (Z2 3587 à 3614 au lieu de Z2 3365 à 3392) qui peut être trompeuse puisqu'elle est très proche des cotations actuelles.

¹³³ On y trouve aussi des réceptions et des visites de maîtres brodeurs.

¹³⁴ Il s'agit notamment de Pierre Putte, Pierre Vaneech (André van Heck), Antoine Vandrebuch, François Paufi (Francisco Pamfi), Pierre et Charles Vanboucle (Peter et Karel van Boeckel), Jehan Vitte, Jehan Volpat (Jan van Woelput), Abiatz Gibbens (Abiah Gibbens), Jehan Gaspin (Jan Cassiopijn), Salomon de Chiquemberg, Jean (-Michel) Picart et Pierre Stalleur.

¹³⁵ Jules Guiffrey, *op. cit.*

¹³⁶ Il faut noter que le faubourg ne disposait pas de notaire seigneurial, et que c'était au greffier qu'incombait la rédaction des inventaires sur la prisée des sergents.

¹³⁷ Voir le guide de recherches par Dubost (1993).

¹³⁸ Joseph-Nicolas Guyot (dir.), *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence civile, criminelle, canonique et bénéficiale*, Paris, 1775-1783 (64 t.), 10, p. 482, article « Lettres de naturalité », cité par Dubost, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁹ Dubost, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁰ Dubost, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴¹ G. de Bauffremont, J. de La Trolière, F. de La Houssaye, *Lettres de naturalité et de légitimation (1506-1789), index dactylographié des noms de personnes* (index commun à O1 218-238, V5 542 et M 612) (inv. 1088).

¹⁴² Inventaire en 23 volumes (O1/27 à O1/49), dont nous avons consultés plusieurs volumes en intégralité.

143 Registres tenus par les greffiers.

¹⁴⁴ G. Demay, K 168 à 175 : *Lettres d'anoblissement, de naturalité et de légitimation (1441-1737), index manuscrit des noms de personnes*, 1872, inv. 240.

¹⁴⁵ J.-P. Babelon, P 2679 à 2715 : *Lettres de naturalité et de légitimation relevées dans les plunitifs de la Chambre des comptes (1635-1742), index dactylographié des noms de personnes*, 1984 (P 17).

¹⁴⁶ Cotes Z1F 108 à 303 (Z1F 108, 112, 116, 119, 124 à 128, 131, 134, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 148, 150, 152, 154, 156 à 158, 160, 161, 163 à 165, 167, 168, 170, 172 à 176, 179 à 185, 187, 189 à 194, 197, 199 à 202, 204 à 207, 209, 210, 212, 213, 215 à 219, 221, 222, 224 à 234, 236 à 243, 245, 246, 249 à 252, 254 à 257, 260 à 263, 266 à 280, 284 à 290, 294 à 303).

¹⁴⁷ Il existe néanmoins un index de noms de lieux et de personnes par A. Tuetey : Z1F 555 à 638 : *Bureau des finances ; enregistrement d'actes royaux (1588-1790) : index manuscrit des noms géographiques, de personnes et de matières*, 1869 (inv. 491).

¹⁴⁸ Guiffrey (1873), p. 222-261. Son utilisation de la sous-série Z1F est incomplète, puisque l'auteur n'exploita que la série des actes royaux enregistrés au Bureau des finances. Il faudrait compléter cette série par les plunitifs du Bureau des finances (cf. Dubost, *op. cit.*, p. 203).

¹⁴⁹ Dubost (*op. cit.*, p. 203) relève que Guiffrey n'exploita que la série des actes royaux enregistrés au Bureau des finances et qu'il aurait fallu compléter cette série par les plunitifs du Bureau des finances.

¹⁵⁰ Inventaire des registres de Charles IX, 1565 et 1566 (JJ 263B et JJ 264) par E. Guillemot : inv. 1207 et 1208) ; *Inventaire du registre de Charles IX, 1567* (JJ 265) par E. Guillemot et A. Vallée : inv. 1189 ; *Registre de Charles IX, 1568* (JJ 266) par A. Vallée : inv. 1190 ; pour les registres des années 1483 à 1566 (JJ 212 à 264) il faut consulter l'inventaire manuscrit du début du XVIII^e siècle, révisé et complété par A. Longnon et A. Coulon (copie en quatre volumes cotés JJ 5881 à 5884, tome 4, inv. 113), qui contient une table onomastique. Nous avons consulté les suivants : X 09, 10, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 53 à 58 (JJ 263, 264).

¹⁵¹ Voir Dubost (*op. cit.*). Nous avons consulté tous les instruments de recherche cités ici, mais tous n'ont pas été interrogés de la même manière. Souvent, la phonétisation des noms rendent l'identification des personnes difficile. Par ailleurs, si dans certains cas le lieu d'origine est nommé, le métier des individus n'est que rarement renseigné, ce qui n'a pas permis d'identifier de nouveaux artistes, encore inconnus, pendant la première phase de nos recherches. En revanche, pendant cette phase, nous avons établi une liste comportant des noms susceptibles de correspondre à des artistes néerlandais. Dans un second temps, nous avons comparé cette liste au corpus constitué d'artistes que nous avons découverts dans des sources plus précises, notamment les minutes notariales et le fichier Laborde. Dans quelques cas, nous avons ainsi pu établir une connection entre noms cités dans les instruments de recherche et les individus du corpus, notamment pour les naturalisations.

¹⁵² E. Campardon, Z1A 134 à 144, 524 à 633 : *lettres patentes, provisions d'offices et anoblissements enregistrés à la Cour des aides (1189-1789) : index manuscrit des noms de personnes*, 1885 (inv. 467).

¹⁵³ E. Campardon, X1a 8610 à 8843 : *lettres patentes et ordonnances : actes royaux et autres enregistrés par le Parlement (1498-1758), index manuscrit sur fiches des principaux noms géographiques et de personnes, 1867-1870* (environ 13 000 fiches) ; X1A 8602 à 8843 : *Table par ordre de dates des ordonnances, édits, déclarations, lettres patentes et autres pièces qui sont dans les registres intitulés ordonnances, faisant partie du dépôt civil du Parlement (XVIII^e siècle ; 13 tomes : t. 2 : 1551-1573 ; 3 : 1574-1606 ; 4 : 1607-1642 ; 5 : 1643-1670 ; 6 : 1671-1697 ; 7 : 1698-1714 : inv. 444).*

¹⁵⁴ J.P. Laurent, V5 1040 à 1058, 1224 à 1280 : *actes royaux et pontificaux, transcrits dans les registres d'arrêt (1483-1555) ; registres des transcriptions d'actes royaux et pontificaux (1555-1790) : inventaire analytique manuscrit sur fiches dans l'ordre alphabétique des noms géographiques de personnes et des principales matières*, 1982 (environ 7 500 fiches : inv. 410).

¹⁵⁵ A. Tuetey, *Inventaire analytique des livres de couleur et bannières du Châtelet de Paris*, 1899 et 1907 (inv. 458).

¹⁵⁶ Dubost, *op. cit.*, p. 48-54.

¹⁵⁷ Dubost, *op. cit.*, p. 59-70.

¹⁵⁸ Dussieux (1854), I, *Introduction*, p. xxi-xxii.

¹⁵⁹ François-Bernard Lépicié, *Vies des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, Paris 1752 ; il comporte les biographies de Charles Le Brun, Pierre Mignard, Antoine Coypel, Louis de Boulogne et François Lemoine.

¹⁶⁰ Il faut néanmoins citer les efforts de Bernard François Lépicié dont le projet d'édition des mémoires resta sans suite.

¹⁶¹ Philippe Le Bas [dir.], *L'Univers : histoire et description de tous les peuples* (15 t.), Paris 1840-45 (N.B. : plusieurs volumes de l'ouvrage portent le titre *Dictionnaire encyclopédique de l'histoire de France*).

¹⁶² Dussieux (1854).

¹⁶³ *Op. cit.* I, p. vii.

¹⁶⁴ Montaiglon (1875-92), I, p. v.

¹⁶⁵ Dussieux utilisa d'autres éléments inédits découverts dans les archives de l'Académie pour diverses publications : à partir de 1851 il donna des contributions aux *Archives de l'Art français*, récemment fondées par Philippe de Chennevières et en 1852 parut son ouvrage *Les Artistes français à l'étranger* (Paris).

¹⁶⁶ Dussieux (1854), I, *Introduction*, p. xxii.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, I, p. 174-183 ; I, p. 239-258 ; I, p. 280-290 ; I, p. 354-362 ; I, p. 386-401 ; II, p. 98-99.

¹⁶⁸ Pour Van Opstal, Dussieux consulta un mémoire et un brouillon sans variante, ainsi qu'un manuscrit de Caylus inspiré de Guillet) ; pour Champaigne et Bogaert il disposa du cahier manuscrit de Guillet de Saint-Georges, tout comme pour Philippe van Buyster pour qui il utilisa également une liasse contenant des notes de Guillet et une Vie datée du XVIIIe s.) ; il faut noter que la lettre de Nicolas Vleughels sur la vie de son père comporte également des renseignements sur d'autres artistes néerlandais présent à Paris.

¹⁶⁹ Service du bout de l'an : service religieux en l'honneur du défunt, célébré une année après le décès.

¹⁷⁰ Fidière (1883).

¹⁷¹ Lucien Raulet, *Les Billets d'enterrement d'artistes huguenots de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, 1653-1712*, Fontenay-aux-Roses, 1907 (extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, janvier-février 1907, p. 53-69) ; cette liste est conservée à la BnF, Ln 10.1 ; cf. Raulet, *op. cit.*, p. 54-55).

¹⁷² Fidière, *op. cit.* En 1907 Lucien Raulet y apporta quelques compléments dans sa publication des seize billets d'académiciens protestants.

¹⁷³ On peut y ajouter les billets concernant d'autres artistes d'origine néerlandaise, mais non compris dans notre corpus (Louis van der Bruggen, Jean Warin, Jean-Baptiste de Champagne, Gerard Goswin, Guillaume et Nicolas Plattenberg (de Platemontagne), Louis Elle, Pierre-Louis van Schuppen, Joseph Roettiers et Gerard Edelinck).

¹⁷⁴ Il faut noter que ces manuscrits avaient fait l'objet d'un travail de copie intégrale entrepris par Saint-Vincent-Duvivier à la demande de Léon de Laborde lorsque celui-ci était directeur des Archives (poste qu'il occupa de 1857 à 1868) ; cette copie se trouve aujourd'hui encore aux Archives nationales sous les cotes O1 *19261 à *192610.

¹⁷⁵ Voici les périodes couvertes par les différents tomes : I : février 1648 au 31 mai 1664 ; II : 07 juin 1664 au 20 décembre 1681 ; III : 2 janvier 1682 au 02 août 1698 ; IV : 23 août 1698 au 31 décembre 1717 ; V : 08 janvier 1718 au 27 juin 1739 ; VI : 4 juillet 1739 au 31 décembre 1749 ; VII : 10 janvier 1750 au 31 décembre 1760 ; VIII : 10 janvier 1761 au 31 décembre 1774 ; IX : 07 janvier 1775 au 28 décembre 1785 ; X : 7 janvier 1789 au 3 août 1793.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. x-xi.

¹⁷⁷ Paul Cornu, *Table des procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture : 1648-1793*, Paris, 1909 : p. i.

¹⁷⁸ Tel est notamment le cas de Jan van Beecq.

¹⁷⁹ Copenhague, Bibliothèque Royale, ms. Ny. Kgl. Saml. 370 : autographe des journaux des voyages de Willem Schellinks (en France, en Italie et en Angleterre, en 1646 et de 1661 à 1665) (3 vols) ; Haarlem, GA, 44 001551 M (1655) : *Memoriael ofte dagelijckxse aentekening van 'tgene schrijvensweerdigh in mijn reijse is te sien geweest [...] (1652-1655)*, publié par Sliggers (1979).

¹⁸⁰ Duverger (1984-2004) (1 : 1600-1617 ; 2 : 1618-1626 ; 3 : 1627-1635 ; 4 : 1636-1642 ; 5 : 1642-1649 ; 6 : 1649-1653 ; 7 : 1654-1658 ; 8 : 1658-1666 ; 9 : 1666-1674 ; 10 : 1674-1680 ; 11 : 1680-1689 ; 12 : 1690-1699). Pour la vie artistique à Anvers, il existe également une étude de la main de Godelieve Van Hemeldonck (2007).

¹⁸¹ Hemeldonck, *op. cit.*

¹⁸² Pinchart (1877) .

¹⁸³ Bredius (1915-21).

¹⁸⁴ Voir Frank-Van Westrienen (1983).

¹⁸⁵ Cf. Hans Bots, « Voyages faits par de jeunes Hollandais en France, deux voyages types : Gysbert de With et Nicolas Heinsius », *La Découverte de la France au XVIIe siècle* (colloque CNRS, 1979), p. 469-480.

¹⁸⁶ Nous espérons communiquer les résultats de ces recherches dans une publication ultérieure.

¹⁸⁷ Voir à ce propos Daniel Roche, *Les circulations dans l'Europe moderne : XVIIe- XVIIIe siècle*, Paris 2011 (précédemment paru sous le titre *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris 2003).

¹⁸⁸ Son fils Louis connut le même sort, suite à un duel, il fut contraint de quitter Paris et s'installa dans le sud de la France.

¹⁸⁹ « Fouquier is in Vrankryck gekomen door dien dat hy in tyde van oorlog van eene partye byuten [sic] is gevangen geweest ». Citation issue d'un manuscrit néerlandais du XVIIIe siècle, cité par Quinchon-Adam (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er, manuscrit II.1286, f° 281 v°) : Quinchon-Adam (2001), p. 313, note 64.

¹⁹⁰ Utrecht, Kameraarsrekening [comptes de la ville] de 1662/1663 : mention de la vente par Huybert Honigh d'un tableau de son fils Adriaen : Honigh reçoit « veertich gulden » (quarante florins) « voor sijn soon, te Parijs sieck leggende, voor de schilderij vant stadhuys, by denselven gedaen » (pour son fils, gisant malade à Paris, pour la peinture de l'hôtel de ville, fait par le même), cf. *Catalogus der schilderijen Centraal museum Utrecht*, Utrecht, 1952.

¹⁹¹ « Des nam hy voor, wanneer de kerfstok vol was, een reis naar Vrankryk te doen, denkende dat ondertusschen die schult wel vergeeten zou worden ». Houbraken (1995), p. 29.

¹⁹² Il faut peut-être y ajouter un dénommé Nicolas Lefranc.

¹⁹³ Mariette (1850-60), I, p. 152.

¹⁹⁴ Selon Littré le mot s'emploie pour désigner des « voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par curiosité et désœuvrement, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes » et « se dit surtout des voyageurs anglais en France, en Suisse et en Italie » ; employé dès 1803-04 par J. L. Ferri de Saint-Constant en parlant des voyageurs anglais, le mot dérive du mot français tour, désignant depuis le milieu du XVII^e siècle un « voyage, circuit au cours duquel on visite différents endroits » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 4, Paris, 1874, p. 2275 ; pour l'étymologie voir le *Trésor de la langue française informatisée*). Voir aussi Marc Boyer, *Histoire générale du tourisme du XVI^e au XXI^e siècle*, Paris, 2005.

¹⁹⁵ « De zugt om vremde Landen, en de berugte penceelkonst der grootste meesters te zien, spoorde hem al vroeg tot de reis. Parys was de eerste Stad daar hy stil hield » : Houbraken (1718-21), II, p. 78.

¹⁹⁶ « Aangespoort door Reislust en zugt tot het zien van brave voorbeelden » : Houbraken (1918-21), II, p. 30.

¹⁹⁷ « Deze door reislust gespoort begaf zig al met zyn achttiende jaar op reis naar Atrecht in Artoys, van daar naar Amiens, Parys, Marsellie, Genua, eindelyk naar Romem ».

¹⁹⁸ « Toen bekoop hem de reislust » : Houbraken (1718-21), II, p. 152.

¹⁹⁹ « De Reislust bekoop hem allengs meer en meer, en de zugt om vremde Landen te bezien, wakkerde op ».
Houbraken (1718-21), II, p. 99-100 ; I, p. 129 ; II, p.152 ; III, p. 75.

²⁰⁰ Voir aussi : Étienne Piguet, « Les théories des migrations : synthèse de la prise de décision individuelle », *Revue européenne des migrations internationales*, 29, n° 3 (2013), p. 141-161.

²⁰¹ « Tis van Clervo tot Parijs toe mooije vlacke wegh, doch hoe nader Parijs hoe de wegh beter en beter wert. Alles meest schoone kooren landen, goede wijn en veel nooten boomen onderwegen. Tot Parijs gelogeert hebbende Aux Trois Possons [sic ; il semble s'agir d'une faute de l'édition et non pas du manuscrit], Inde 3 Vissen, ginck ick na 2 a 3 dagen bij meester Pierre Forest, schilder sur le Pont Neuf (op de Nieuwe Brugh) aen 'twerck » [d'après l'édition de Sliggers (1979), p. 143].

²⁰² « Zo reden met de koets na Parys met seer goet geselschap en seer schoon weder » : Buijs (2008).

²⁰³ « Tegens den avondt in Parys aangekomen synde so namen ons logijs in een voortreffelyke herbergh. Den 11 august zo gink Monsr Lambert Domer smorgens op zoeken, een bekende vrient, zynde een ebbenhoutwerker, vont hy die in het faubourg St. Antoni bracht hem mede in ons logement, rekende hy met den hospes af, die wy betaalden en met onze vrient gingen, logeerde dan ook tot zynen huyze. Gingen doen met hem int eerst de stadt op en neder, ook buyten rontsomme alles wat waardigh was bezien, te langh om te schryven » [d'après l'édition de Van den Berg, p. 20].

²⁰⁴ Voir Buijs (2008).

²⁰⁵ Ces journaux font partie des récits analysés par analysés par Anna Frank van Westrhienem (*op. cit.*) pour son étude sur le phénomène du *Grand Tour*.

²⁰⁶ À une seule occasion Van der Vinne cite un autre ouvrage, il s'agit du *Comeet-boeckje* de Pieter Jansz Twisck (Hoorn, 1624), dans lequel il a lu le récit de l'effondrement d'un pont parisien en 1596.

²⁰⁷ « Hy heeft Vrankryk, Engeland, en Holland doorreyst, en alzins stalen van zyn beroemde Konst agter gelaten » : Houbraken (1718-21), III, p. 160-161.

²⁰⁸ « Dus heeft hy 't my in een brief op gegeven » : Houbraken (1718-21), III, p. 50, 75-78.

²⁰⁹ Houbraken (1718-21), III, p. 272.

²¹⁰ Houbraken (1718-21), II, p. 256-257.

²¹¹ Frank-Van Westrienen (1983), p. 91

²¹² Emile Gachet, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens, publiées d'après ses autographes...*, Bruxelles 1840, p. 14-15 : lettre écrite à Anvers, le 12 juin 1625, traduite depuis l'italien par l'auteur.

²¹³ Pour les transports publics voir par exemple Joseph Jobé, *Au temps des cochers ; histoire illustrée du voyage en voiture attelée, du XVIe au XXe siècle*, Lausanne, 1976.

²¹⁴ Houbraken explique qu' « il était impossible [de passer] par le Brabant puisque le roi d'Espagne était en guerre avec la France et que les parties ennemies se dispersaient dans les campagnes » (« alzoo door Brabant geen gelegenheid was, aangezien de Koning van Spanjen met Vrankryck in Oorlog was, en de Vyandylyke partyen zig alzins ten platten Lande verspreiden ») : Houbraken (1718-21), III, p. 75.

²¹⁵ « Het was seer onveijl reijssen op dese tijt, alsoo Dauphine vol soldaten gepropt wiert en naulijckx het minste dorp sonder soldaten was » Slingers (1979), p. 39.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ « Wanneer d'oorloge tusschen Vranckryck ende Spagniën was verclaert » : Anvers, Archives de l'Etat en Belgique, R2 (notaires), notaire A. van der Donck, 3761 (1643-1644), f° 19-19 v° (22 février 1643).

²¹⁸ Frank-van Westrienen (1983) montre la contradiction entre la théorie et la pratique en donnant quelques exemples concernant l'influence des conflits internationaux sur l'intensité du trafic des voyageurs, notamment par rapport à la Fronde : dans une lettre demandant conseil à un ami pour le voyage de ses fils en France en 1649 Constantijn Huygens fait référence au compromis de Rueil mettant (temporairement) fin à la Fronde : « La France commence à nous promettre du repos et de la sécurité pour les étrangers » ; mais à la même époque (en 1648-49), Johan Huydecoper semble plus préoccupé par l'arrivée de nouveaux touristes que par cette guerre civile pendant qu'il fait son Petit Tour dans la vallée de la Loire ; enfin, une trentaine d'années plus tard, pendant la guerre de Hollande, Coenraad Ruysch et ses amis sillonnent tranquillement la France alors qu'un professeur d'Université de Leyde constate en 1676 « Oc tempore [...] quo nobis occlusa est Gallia » (*op. cit.*, p. 13-17 ; 53).

²¹⁹ « Was het te laat in 't jaar geworden om van Parys te vertrekken » : Houbraken (1718-21), III, p. 188-189.

²²⁰ Les villes étaient d'ailleurs conscientes du danger sanitaire que pouvaient représenter les voyageurs, comme le montre un certificat fait par la municipalité d'Anvers au profit de Cornelis de Vos et plusieurs autres marchands se rendant à la foire Saint-Germain-des-Prés en 1619, qui stipule « qu'il n'y a pas de maison infectée par une quelconque maladie infectieuse dans la ville » : Archives municipales d'Anvers, SR 536, f° 552 r°-v° (17 janvier 1619) : « En toute cette ville d'Anvers, il n'y a pas une maison infectée de la maladie contagieuse » ; en marge est écrit : « Ita à la foire de Saint-Germain de la dite ville de Paris ils y amènent hors cette ville d'Anvers, et non autres villes infectées d'aucune maladie contagieuse » [tous ces passages sont en français dans le texte].

²²¹ Le mot *duyts* désignait généralement le néerlandais, mais il avait aussi un sens plus large, s'étendant aux langues et dialectes proches, notamment ceux parlés dans l'est des Pays-Bas et l'ouest de l'Allemagne.

²²² Rombouts/Van Lerijs (1872), II, p. 268, 273 ; il était peut-être apparenté aux peintres David, Gillis et Jan Remeus.

²²³ « En très bonne compagnie » : Schellinks à propos du trajet en carrosse entre Orléans et Paris.

²²⁴ « Zeker zulke speelreizen zouden den plaazierlustigen graag maken, zoo zy verzekert waren dat Jupiter hun by wylen wat goude schyven, ongeteld [...] in de vuist zou stoppen, om de Waarden te betalen », dans sa biographie de Gillis Schagen : Houbraken (1918-21), II, p. 30.

²²⁵ « Egeen gelt en hadde gecregen van sijnen vaeder Daniël Christiaenssens, maer [...] synen vaeder hen [...] hadde gegeven ettelycke printen, teeckeningen ende een schilderye wesende het Contrefeytsel van sijn Moeder allen dwelck hij seijde ontfangen te hebben in betaeling van sijne moederlycke goederen » : déclaration de son collègue Peter Habert faite à Anvers : Anvers, Archives de l'Etat en Belgique, R2 (notaires), notaire A. van der Donck, 3761 (1643-1644), f^o 19-19 v^o (22 février 1643).

²²⁶ « Ende oft gebeurde dat iemanden van de twee kinderen hunnen tyt nyet en voldeden ende sy elkeen gingen, soos al alsdan den voors. Breugel d'oncosten van de voyagie moeten restitueren aen den voors. Valdor » : Anvers, Archives municipales, notaire A. De Costere, 800 (1655-1657), f^o 105 v^o-106 (23 octobre 1657).

²²⁷ BnF, FR. 12347, f^o 65 (Paris, 7 avril 1642) ; cf. Jouanny (1911).

²²⁸ Gool (1750), p. 172-182.

²²⁹ « Zyn Reistoerusting was ras vaardig ; aangezien hy niet anders met zig nam dan zyn goudgevende penceelen » : Houbraken (1718-21) (édition La Haye, 1753, I, p. 332).

²³⁰ « Daar de compangje mijn verwachtte, ziende hoe aardigh mijn Rosbayaart het valies droeg, zo meende haar siek te lachen » : Berg (1941), p. 23.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Le testament de Van Schilperoort datait de février 1602 est perdu, mais il est cité par un second testament datant de février 1618) : cf. Egmond (1995) ; Adriaenssen fit deux testaments avant de quitter Rome pour aller à Paris : en 1640 et 1645.

²³³ Archives municipales d'Amsterdam : notaire Frans Uijttenbogaert, procuraties, arch. n^o 1886, f^os 140-141 (29 août 1650) : acte de procuration par Karel Dujardin qui déclare être « marchand, sur le point de partir pour Paris » [« coopman, staende op syn vertreck omme te gaen naer Parys »], cf. Kilian (2005), doc. 58.

²³⁴ « Hadde il tot Parys van onze koopman wel meerder som konnen opnemen ».

²³⁵ Le *Dictionnaire universel de commerce* de Jacques Savary des Brulons (t. II, Genève 1742, p. 999, 1003) donne les définitions suivantes : Lettre de change : « est un petit morceau de papier volant, ordinairement de forme longue & étroite sur lequel est écrit un ordre ou une rescription sommaire que donne un banquier, un négociant ou un marchand, pour faire payer à celui qui en sera le porteur en un lieu éloigné l'argent qu'on lui a compté dans l'endroit de sa demeure » ; Lettre de crédit : « qu'on appelle quelquefois lettre de créance. C'est une lettre qu'un banquier ou un marchand donne à une personne de confiance pour prendre de l'argent sur ses correspondants en des lieux éloignés en cas de besoin ».)

²³⁶ Pour l'utilité des passeports en France, voir Gérard Noiriel, « Surveiller les déplacements ou identifier les personnes ? Contribution à l'histoire du passeport en France de la I^{re} à la III^e République », *Genèses*, 30 (1998) (*Émigrés, vagabonds, passeports*), p. 77-100 ; Frank-van Westrienen (1983) cite Villamont qui en 1588 atteste que le passeport est un document obligatoire ; elle fait aussi référence au « passeport du roi de France » dont étaient muni François et Philippe de Villiers (*op. cit.*, p. 119).

²³⁷ « Begaf zig in die drift op de reis, zonder eens in agt te nemen dat de Staten toen met de Spaansche Nederlanden in oorlog waren, en zig van een vrye pas te verzien », Houbraken, *op. cit.*

-
- ²³⁸ « Waarem hy ook zoo haast hy te Antwerpen kwam van de Spaansche soldaten voor een spion aangezien, opgevat, en op 't Kasteel gevangen gezet wierd », Houbraken, *op. cit.*
- ²³⁹ « Zoo dat hy ontslaging van den Hertog verzogt, die hem een vrye pas bezorgde om door Vrankryk naar zyn Vaderland te keeren, gelyk hy deed », Houbraken, *op. cit.*
- ²⁴⁰ À titre d'exemple : dans sa préface l'auteur du *Voyage de France* déclare s'être inspiré de l'*Itinerarium Galliae* de Justus Zinzerling alors que les propos de Lipsius (*Epistola de fructu peregrinandi et praesertim in Italia*, 1578) sont traduits et repris tels quels dans le *Weghwyser* de 1647.
- ²⁴¹ On y apprend par exemple que « L'Ordinaire de Flandre, Hollande & Zélande [part] tous les vendredis à midi du [...] bureau de Quinquempoix » (p. 6) ; il s'agit vraisemblablement du bureau se trouvant dans la maison le Chef Saint-Jean mentionnée à la page 19.
- ²⁴² Titres complets : *Weghwyser, vertoonende de besonderste vremde vermaecklijckheden die in 't reysen door Vrankryck en eenige aangrenzende landen te sien zij ; Fransche Mercurius of bondige beschrijving van geheel Vrankrijk, en desselfs lantschappen, steden, kastelen, en gedenkwaardigste plaatzen beneffens haare naukeurige af-teekeningen, in platte grondt en verschiedt verciert daar en boven met d'algemeene kaarten van geheel Vrankrijk, en ieder provintie in 't byzonder*. Le *Fransche Mercurius* était abondamment illustré et comportait quatorze parties : les trois premières étaient consacrées au pays dans son ensemble, à sa capitale et à l'Île de France, les autres au reste de la France répartie en onze régions.
- ²⁴³ Sliggers (1979), p. 39
- ²⁴⁴ « Niet als de Franse taal ontmoetende ».
- ²⁴⁵ Selon un poème du peintre écrit à Cologne en 1653 ; Sliggers (1979), p. 23.
- ²⁴⁶ « Gaet ghy nae Vrankrijk ? Sie daer lichtvaerdigheydt en ydelheydt, die, wel niet in alle, maer in 't meestendeel der Franschen d'overhandt heeft. » Frank-van Westrienen, *op. cit.*, p. 322.
- ²⁴⁷ Pour l'utilisation des inventaires après décès comme sources relatives au logement et aux conditions de vie voir Pardailhé (1988).
- ²⁴⁸ An, MC, CXXII, 1582, acte 18 (12 novembre 1613) : obligation par « Pierre Vandremer, logé au logis de Pierre Ycart, marchand hôtelier » demeurant près de la porte de Nesle ; l'acte est signé « Peeter van der Meer » et « Pierre Icar ».
- ²⁴⁹ An, MC, IX, 358 (20 septembre 1629).
- ²⁵⁰ An, MC, LII, 26 (26, 27, 29 et 31 octobre 1644) : inventaire après décès.
- ²⁵¹ ENSBA, Ms. 127 : Louis-François Dubois de Saint-Gelais : *Mémoires sur Philippe et Nicolas Vleughels* : s.d. [Rome, entre 1734 et 1737] : lettre de Nicolas Vleughels adressée à M. de Saint-Gelais.
- ²⁵² Selon son inventaire après décès : An, MC, XLIII, 80 (4 janvier 1656). Voir aussi De Piles (1715) (édition consultée : 1767), p. 373.
- ²⁵³ Registre paroissiaux de Saint-Sulpice cité par Herluison (1873), p. 454 (23 mars 1694).
- ²⁵⁴ N.B. Le fondeur Du Pré est à son tour logé dans la maison du maître menuisier Jean Barbier.
- ²⁵⁵ An, MC, XXXIII, 217 (17 février 1583) : promesse.
- ²⁵⁶ Ch. Sellier : « Les Seigneurs de Clignancourt », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1891, p. 99-124 (p. 113) ; pour les abbés commanditaires voir Louis-Paul Colliette, *Mémoires pour servir à l'histoire*

ecclésiastique, civile et militaire de la province du Vermandois, I, Cambrai, 1771, p. 486 ; pour les Ligier, voir aussi : *Dictionnaire de la noblesse* par La Chenaye-Desbois et Badier, X, c. 510 (3^e édition, Paris, 1866).

²⁵⁷ An, Y 9310 (19 mai 1608) : insinuation de sa réception.

²⁵⁸ Voir Sellier, *op. cit.* (1643) et An, MC, LXXIII, 358 (bail et constitution de rente 26 août 1640 ; 28 août 1640).

²⁵⁹ Jal (1872) : baptême (2 février 1653) de « Charlotte, fille d'Eustache de Tournon, peintre demeurant rue des Arcis [des Assis], au Griffon d'Or ; parrain : Philippe Vleughels, peintre demeurant rue du Vieux-Colombier, chez M. Brisard, abbé de Saint-Prix).

²⁶⁰ Registre paroissial de Saint-Jacques-de-la-Boucherie cité par par Jal (1872) : baptême (1^{er} septembre 1660) de Charles, fils de Philippe Vleughels ; parrain : Charles Brisard, abbé de « St-Pry » et Louise-Diane de Prunelay, épouse de Gilles-François Dantrel, seigneur de « Ferlingun ».

²⁶¹ Registre paroissial cité par Jal (1872) (1^{er} septembre 1660).

²⁶² An, MC, XVI, 416 (22 août 1656) : devis et marché.

²⁶³ An, CXII, 91 (2 avril 1661) : devis et marché.

²⁶⁴ Pour les logements d'artistes au Louvre, voir Guiffrey (1873).

²⁶⁵ Guiffrey (1873A).

²⁶⁶ Guiffrey (1873A), p. 69.

²⁶⁷ Pardailhé (1988).

²⁶⁸ Environ la moitié des actes proviennent des études I à XX ; les 16 autres étant issus des études XXIV, XXIX, XXXV, XXXVI, XLII, XLVI, LII, LIV, LXXIII, CV, et CXXII.

²⁶⁹ Voir C.H.Dagar, Claude-Joseph de Ferrière, *Le Nouveau Ferrière, ou Dictionnaire de droit et de pratique, civil* ..., I, Paris, 1804, p. 272 : bail (droit ancien) : les trois obligations du preneur de bail sont : de payer le loyer, de ne pas détériorer l'objet du bail et « d'entretenir le bail qui leur a été fait durant tout le temps porté par le contrat » ; pour le bail à loyer voir p. 275.

²⁷⁰ Voir C.H.Dagar, Claude-Joseph de Ferrière, *op. cit.* I, p. 272 : bail (droit ancien) : outre de payer le loyer et ne pas détériorer l'objet du bail) : Le troisième, est d'entretenir le bail qui leur a été fait durant tout le temps porté par le contrat ; de sorte que si le locataire abandonnait la maison [...], (il) ne (serait) pas moins (obligé) de payer le prix entier de (son) bail » ; p. 273 : Le locataire « n'est pas obligé de jouir lui-même de la chose ; mais il la peut, si bon lui semble, louer à un autre, même sans le consentement du bailleur ». Bail à loyer : p. 275 : peut se faire devant notaire mais aussi sous-seing privé ou même verbalement » ; cession de bail : p. 540. Peut se faire sans le consentement du bailleur, mais preneur de bail est dans ce cas responsable du paiement du loyer.

²⁷¹ Les informations des baux signés par les veuves d'artistes n'ont pas été prises en compte ici puisqu'elles ne concernent qu'indirectement les artistes. Il s'agit par exemple du bail signé par Catherine Jacquet, veuve de feu Jacob Ketel pour une maison rue Aubry-le-Boucher en 1609 : An, MC, XXXVI, 89 (18 mars 1609) : bail à Catherine Jacquet, veuve de feu Jacques Quetel, d'une maison sise rue Aubry-le-Boucher.

²⁷² Peu avant le terme de leur contrat, en octobre 1612, La Coutre et la veuve Leconte signent un nouveau bail, prolongeant la location d'encore cinq ans. Il dut quitter *Les Trois Pigeons* à la fin de ce terme puisqu'en mai 1620 la maison fait l'objet d'un bail pour trois ans entre Jacques Michel et le chapelier Jacques Fauconnet (XVIII, 170, 22 juin 1620). La Coutre reste néanmoins dans le quartier puisqu'en 1627 il signe de nouveau un bail pour une maison de la rueMouffetard.

²⁷³ Pardailhé, *op. cit.* p. 199 ; Daniel Roche, *op. cit.*, p. 199.

²⁷⁴ Pour les loyers parisiens voir Pierre Couperie, Emmanuel Le Roy Ladurie, « Le mouvement des loyers parisiens de la fin du Moyen Âge au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, XXV, 4 (1970), p. 1002-1023.

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 201. Les loyers relevés par l'équipe selon la composition des logements sont les suivantes : entre 25 et 45 livres pour une chambre unique ; entre 50 et 100 livres pour une chambre avec une pièce annexe : 120 à 130 livres pour deux ou trois pièces et plus de 150 livres pour des logements composés de plus de trois pièces ; plus de 200 livres pour des logements disposants de locaux à usage professionnels comme des boutiques, des caves et des greniers, au moins 300 livres pour des maisons simples et 1 000 livres au minimum pour les maisons composées de deux corps de logis.

²⁷⁶ La faible valeur de la maison louée en 1609 par Joseph Vissenaquen dans la rue Barbette est plus difficile à expliquer puisqu'avec ses deux corps d'hôtel, cave, grenier, cour et jardin son loyer de 360 livres semble dérisoire.

²⁷⁷ *Op. cit.*, p. 195.

²⁷⁸ An, MC, VI, 432 (11 octobre 1625) : quittance de Charlotte de Saint-Germain.

²⁷⁹ Voir Pardailhé (1988).

²⁸⁰ An, MC, XCII, 329 (10 mars 1705) : bail par Jean Thierry, sculpteur ordinaire du roi (au nom de Jacques Desjardins) à Jean Duparc de Querkadou.

²⁸¹ An, MC, XIII, 185 (17 novembre 1715) : vente de place par Jules Degoullon, sculpteur des bâtiments du roi ; LXX, 263 (18 juin 1720) : bail à François André.

²⁸² An, MC, LXXIII, 336, f^o 479 (2 novembre 1634) : vente par Nicolas Julien, maître menuisier d'Abbeville d'une maison sise à Abbeville, moyennant 1000 livres.

²⁸³ Bail à Sarah de Malus (5 juin 1658).

²⁸⁴ XXI, 70, f^o 303 (14 septembre 1606) : indemnité de Francken à Jehan Vandrevecken.

²⁸⁵ Voir notamment An, MC, CXXII, 305 (septembre 1579) : achat à Eglantine Du Coudray, veuve de Christophe de Thomas ; d'autres transaction concernant des terres de la Tuileries dans les années 1590.

²⁸⁶ An, Z1F 659 (06 mai 1587) : sentence de la Chambre du Trésor.

²⁸⁷ An, Y 139, f^o 314-315 (9 décembre 1600) : insinuation du contrat de mariage ; il doit s'agir de la maison qui fit l'objet d'un bail à moisson en 1604 : CXXII, 1553, acte 49 (22 novembre 1604) : bail à moisson par Francken pour sa fille au laboureur Guillaume Plocque.

²⁸⁸ An, MC, XCII, 93 (27 juillet 1637) : bail.

²⁸⁹ An, MC, IV, 54 (10 décembre 1625) : bail de trois ans pour 190 livres ; An, MC, XXI, 128 (11 mars 1636) : bail pour trois ans pour 156 livres ; en 1644 sa veuve vend « la quatorzième partie d'une maison sise à Paris, rue Saint-Jacques, où pend pour enseigne *Le Lion d'or*, consistant en un logis et une boutique.

²⁹⁰ An, MC, LXII, 147 (13 mars 1641) : bail à Jean Bouillet.

²⁹¹ Ces terres furent vendues par ses héritiers en 1624.

²⁹² Félibien (1666-88), III, p. 328.

²⁹³ An, MC, XV, 184 (23 avril 1665) : inventaire après décès de Barbe Griart.

²⁹⁴ An, MC, V, 104 (16 septembre 1648) : marché entre Gaspard Vaniel, maître peintre et sculpteur, et Jean Lasnier, conseiller du roi en ses conseils et général de la prévôté de l'Île-de-France demeurant place de Grève, pour dorer d'or bruni les bordures de deux grands tableaux.

²⁹⁵ An, MC, XXXVI, 180, f^o 176 (17 décembre 1646).

²⁹⁶ An, Y 264, f^o 202 r^o-v^o (1er décembre 1694) : insinuation du contrat de mariage de Jean van Beecq.

²⁹⁷ Artistes cités dans l'index et dans la partie Dictionnaire de sa thèse.

²⁹⁸ Ces artistes ne sont cités ni dans l'index, ni dans la partie Dictionnaire. Parmi ceux-là il y a une trentaine d'artistes présents à Paris avant 1600 ; leur présence est donc antérieure à la période étudiée par Toliopoulou.

²⁹⁹ Szanto (2007B). Une liste comportant l'ensemble des noms recensés par Szanto, flamands et « hollandais » est absent de cette publication, et l'auteur ne donne pas de précisions quant à ses recherches dans les sources qu'il dit avoir consultées (le fichier Laborde et les études notariales parisiennes). Enfin, il faut remarquer que Szanto ne semble pas faire la distinction entre la première génération d'immigrants et les générations suivantes, qu'il inclut également dans son corpus. De ce fait, la différence quantitative entre notre corpus et le sien est susceptible d'être encore plus importante.

³⁰⁰ Joos Aerts, Jacobus et Martin van den Bogaert, Nicolas Boullin, Philippe van Buyster, Joseph du Camp, Jan Cardon, Jacques Cerchove, Cornelis van Coudenberghh, Sebastiaen van den Eynde, Jean Faydherbe, Cornelis Floris, Paul Gey, Jan Ghermaens, Gabriel Grupello, Antoen van der Hofstadt, Willem Kerricx, Jan Baptist Lantscroon, Henri Lempereur, Gerar Locremans, Pieter van der Meulen, François et Gerard van Opstal, Peeter Schoutens, Sébastien Slodtz, Hiëronymus Stalpaert et Antoni Stevens. Jacob Coignet, Pierre Favel et Jan Tseraerts.

³⁰¹ An, Y 182, f^o 91 v^o (5 mai 1642).

³⁰² Ibidem.

³⁰³ An, MC, LII, 24 (19 septembre 1643) : bail à « Pierre van Wessell, vitrier et peintre sur verre demeurant à présent en cette ville de Paris » ; BnF, NAF 12195 (f^o 64467) baptême (25 novembre 1643) d'Isaac, fils de « Pierre Van Viessely », maître vitrier et peintre sur le verre ; An, MC, LXXXV, 155 : contrat de mariage (13 mai 1650) de Claude Dechelette, vitrier demeurant à Argenteuil, en présence, entre autres, du côté de la mariée, de « Pierre Van Wesselle, maître peintre et vitrier à Paris, y demeurant, « son maître ».

³⁰⁴ Cf. Leproux (1988), p. 116

³⁰⁵ An, MC, CV, 89 (3 avril 1602) : mise en service.

³⁰⁶ Il faut noter que le marché concerne des travaux de peinture (et non pas de peinture sur verre) dans une maison (An, MC, XXXV, 64 (12 septembre 1611).

³⁰⁷ Moyenne d'âge des 234 artistes pour lesquels on peu dater la naissance. Il s'agit de l'âge lors de la première mention de la présence à Paris. La première mention ne coïncidant pas forcément avec l'arrivée à Paris, cette moyenne est vraisemblablement plus élevée que la réalité.

³⁰⁸ Les deux derniers artistes (Gerbier d'Ouvilly, 53 ans, et Pierre de Brun, 64 ans) ne sont pas représentatifs, puisque leur âge est soumis à caution. Un acte parisien précise que le peintre anversoise Pierre de Brun avait 64 ans en 1614, mais son cas est encore problématique. On connaît en d'autres sources parisiennes mentionnant un certain Pierre le Brun (ou de Brun), mais il n'a pas encore été possible d'identifier le ou les individus désignés. Quant à Balthasar Gerbier d'Ouvilly son âge est lié aux critères de la base ECARTICO. Gerbier aurait séjourné à Paris dès 1610, après la mort de son père, pour recevoir des enseignements dans les arts et les sciences. S'étant

mis au service du duc de Buckingham, il était venu à Paris agrandir la collection de son maître dans les années 1620. Dans les années 1620, 1630 et 1640 il effectua différentes missions diplomatiques à Paris pour le compte de l'Angleterre. Son âge avancé s'explique par le fait qu'ECARTICO ne tient pas compte des séjours antérieurs aux années 1640.

³⁰⁹ Rolland (2012), p. 332.

³¹⁰ MC, XXI, 47*, f° 237 (20 février 1585) : promesse.

³¹¹ Duverger/Vlieghe (1971), p. 27.

³¹² An, MC, CXXII, 1463 (19 avril 1577) : testament.

³¹³ En tant que ville-frontière, Hulst est difficile à classer. Tombée aux mains du prince Maurice en 1591, elle fut sous domination espagnole de 1596 à 1645 (victoire de Frédéric-Henri). Le seul artiste de notre corpus natif de cette ville, Cornelis de Vos, a été classé dans les artistes natifs des Pays-Bas du sud, puisque sa famille s'était installée à Anvers lorsqu'il était jeune.

³¹⁴ Contrairement à certaines villes néerlandaises qui ont conservé leurs *poortersregisters* on ne dispose pas de registres de citoyenneté pour la ville de Paris ; de plus, les documents relatifs aux taxes levées sur les étrangers à partir de 1639 ne sont pas utiles puisque les listes fiscales du XVII^e siècle ne mentionnent pas l'origine géographique des étrangers ; enfin, l'obligation de police des logeurs (à partir du XV^e siècle) a donné lieu à la constitution de registres fait par les hôteliers et les loueurs de chambres mais ceux-ci n'ont pas été conservés pour la période qui nous concerne. De manière général on peut dire la conservation des documents relatifs à la police des étrangers ne se prêtent pas à une analyse approfondie de la présence d'étrangers dans la ville avant le XVIII^e, voire pour certains fonds le XIX^e siècle [voir Dubost (1993), p. 58 ; Roche (2011), p. 27].

³¹⁵ Voir chapitre 3.

³¹⁶ De la même manière les noms d'artistes modestes n'apparaissent pas dans les documents relatifs à l'application du droit d'aubaine puisque celui-ci ne concerne que les fortunes suffisamment importantes pour intéresser les rois.

³¹⁷ Schnapper (2004B).

³¹⁸ Schnapper (2004A) [plus particulièrement le chapitre intitulé *La Maîtrise : titulature et population* (p. 57-73)]. Avant Schnapper, seul Jacques Thuillier avait abordé cette question, cf. Schnapper, *op. cit.*, p. 62, note 3.

³¹⁹ Après un édit de 1673, il y eut l'arrêt du Conseil du 31 mai 1675, qui supprime les maîtrises des faubourgs et incorpore leurs membres aux métiers de la ville sans qu'ils soient tenus de refaire leur chef-d'œuvre ; les nouveaux maîtres jouiront des mêmes droits que les anciens. *N.B.* L'édit de Turgot daté de 1776 mis fin au phénomène des corporations.

³²⁰ *Op. cit.*, p. 64.

³²¹ *Op. cit.*, p. 69.

³²² Merle-Du Bourg (2004), p. 139 et notes 889 et 890.

³²³ Schnapper (2004B).

³²⁴ Pour les estimations démographiques voir Alfred Fierro qui cite les travaux de différents auteurs (Jean Jacquart, Filippo Pigafetta, Arthur de Boislisle, J. Bertillon et Louis Messance) estimant la population parisienne à 294 000 âmes en 1565, à 200 000 en 1590, à 300 000 vers 1600, à 415 000 en 1637, à 500 000 vers 1680, puis à

510 000 vers 1709-1719 (Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, 1996, p. 278) ; Schnapper, *op. cit.*, p. 68.

³²⁵ Avec toutes les précautions liées au caractère peu fiable de son étude, si le graphique de Schnapper est peu probant pour la première moitié du XVII^e siècle, elle montre en revanche une hausse constante pour toute la période suivante.

³²⁶ De nombreux auteurs ont tenté de reconstituer le nombre de peintres actifs dans les villes des Pays-Bas, notamment au XVII^e siècle. Comme Montias et Bok, certains ont ensuite procédé à une estimation du promillage, c'est-à-dire du nombre de peintres par 1000 habitants. La base de données ECARTICO a remplacé en grande partie les publications antérieures relatives à ces estimations des populations de peintres parce qu'elle est constituée de données plus complètes, plus actuelles et plus exactes. Cette analyse est donc basée sur les données d'ECARTICO

³²⁷ ECARTICO, acronyme de l'intitulé du programme de recherches Economic and Artistic Competition in the Amsterdam Art Market, c. 1630-1690 (qui a pour sous-titre *History Painting in Rembrandt's Time*) a pour objet d'étudier le réseau complexe de compétition artistique et économique dans le domaine de la peinture d'histoire à Amsterdam de 1630 à 1690 environ. Cette base de données est un outil de recherche important, non seulement pour le programme de recherche pour lequel il a été créé, mais aussi pour l'histoire de l'art amstellodamois (et néerlandais) en général. La base, qui a pour but de collecter, organiser et d'analyser des données relatives aux peintres, collectionneurs et marchands d'arts ainsi que d'autres personnes concernées par l'industrie culturelle d'Amsterdam et les Pays-Bas à l'époque moderne, concerne aujourd'hui quelque 27 000 personnes dont une grande moitié sont des peintres actifs dans les Pays-Bas avant 1720 environ. Elle se base sur des données issues principalement de dictionnaires biographiques recueillies par Pieter Groenendijk pendant les années 1990 et les premières années du siècle suivant, est constamment complétée depuis 2007.

³²⁸ Jan de Vries : « Art History », in : David Freedberg et Jan de Vries (dir.), *Art in history, history in art*, Santa Monica 1991, p. 249-282 (p. 272-273). La base de données de Montias est consultable en ligne sur le site de la Frick Collection : <http://research.frick.org/montias/home.php>.

³²⁹ Les chiffres d'Anvers montrent d'ailleurs une chute du nombre de peintres vers le milieu des années 1580, révélant les (faibles) répercussions de la chute d'Anvers en 1585. Origines des artistes également concordant avec données ECARTICO : prédominance de la Hollande et d'Anvers pendant 17^e siècle.

³³⁰ Or seuls 137 des peintres de notre corpus sont cités par sa liste de Schnapper sur un total de 2 770, ce qui revient à environ 5% seulement, donc la moitié. Ce calcul rapide montre bien qu'il faut rester prudent dans les analyses comparatives.

³³¹ Nous n'avons pas tenu compte des individus considérés comme des étrangers selon la situation politique de l'époque, comme les Savoyards.

³³² À Paris : Abraham Bloemaert, Joris Boba, Gillis van Cleef II, Wenzel Coebergher, Lucas Franchois I, Jan/Hans Francken, Jean Fransochoix, Peter Goetkind ?, Lucas de Heere ?, Jérôme Helbros, Jehan Jossens, Dirck van der Laen, Herman van der Mast, Frans Menton, Willem van Nijhoff, François Provoost ?, Jan van de Queborn, Reynier Roggen, Jaspas Sanders, Bartholomeus Spranger, Hendrick Staben, Joris van Straeten, Adriaen Verboek, Augustijn Verburcht, Jeronymus Vissenaken, Hendrik Vroom, Jan/Hans de Wael, Joos van Winghe ; à Fontainebleau : Ambrosius et Hiëronymus Francken, Aper Fransz van der Hoeven, Jan de Hoey, Nicolaes de Hoey ?, Cornelis Ketel, Hans de Mayer, Denijs van Utrecht et Josse de Voltigem.

³³³ « In't laer 1566. trock hy nae Parijs in Vranckrijck, en quam te Fonteyne Bleau, doe hy had vernomen, datter eenige jonghe Nederlanders, Ieroon Vrancks, Aper Fransz van der Hoeven, Hans de Maeyer, en Denijs van

Wtrecht, t'samen practiseerden, by dese werdt hy geern in gheselschap ghenomen, en leerden t'saem om strijdt, met grooter vrolijkheit en eendracht. »

³³⁴ « Maer also te Parijs van s'Conings wegghen een sterck ghebodt was ghedaen, dat alle vreemde, die daer geen twee laer hadden ghewoont, en van onder t'ghebiedt des Conings van Spaengien waren, mosten op lijfstraf vertrecken, om datter veel gevluichte uyt Nederlandt waren, t'zy om t'beeldtstormen, Religie, oft der ghelijcke, soo dat Ketel ongheraden vondt daer te blijven: des hy met eenen ontgaende de Parijsche moort, is gecomen in Hollandt, met meeninghe de reyse noch eens te vervatten na Vranckrijck oft Italien. »

³³⁵ A ce sujet, voir notamment les travaux de l'IHRIS de l'Université de Lille.

³³⁶ Par cet édit de tolérance envers les protestants, le roi leur accordant non seulement des droits de culte, mais aussi des droits civils et politiques dans certaines parties du royaume. En outre, on établit un certain nombre de refuges.

³³⁷ Voir Bok (1994) pour l'exemple d'Utrecht.

³³⁸ Montaignon, I, p. 383, 390 ; II, p. 4, 215). Thieme/Becker mentionnent encore un certain Noël Heude à Rouen en 1646 et un autre Nicolas Heude à Lombron en 1638.

³³⁹ Vitet (1861), p. 340, 344.

³⁴⁰ Félibien (1666-88), II, p. 189.

³⁴¹ Les cartons des *Mois* font partie du fonds du Musée national des châteaux de Versailles et du Trianon ; ils ont été déposés au musée des Arts Décoratifs ; les dessins préparatoires sont conservés au Louvre.

³⁴² Pierre Jacky, *Desportes : catalogue raisonné*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2010, II, p. 23-25.

³⁴³ Bonnaffé (1884) ; Wildenstein (1959) ; Schnapper (1994).

³⁴⁴ Scudéry (1646) I, p. 181-182 ; voir aussi Szanto (2002A).

³⁴⁵ En parlant des *Noces paysannes*.

³⁴⁶ Le décret royal dont parle Van Mander semble faire allusion à l'ordonnance de Charles IX datée du 24 décembre 1567.

³⁴⁷ Pour donner un exemple de séjour à datation estimée : Houbraken atteste que le peintre de natures mortes delftois Willem van Aelst travailla en France pendant quatre années et en Italie pendant sept années avant de rentrer aux Pays-Bas en 1656. De ce fait, on situe son séjour en France entre 1645 et 1649. Faré et Haak soulignent en outre l'influence parisienne visible dans l'œuvre de Van Aelst. Faré donne même une datation pour ce séjour, en affirmant (tout comme Richefort) que le peintre était présent dans la capitale en 1645 et 1649, mais sans citer de source.

³⁴⁸ Parmi les autres cas similaires on peut citer Laureys Franck, Dominicus Christiaens, Jacques Coignet, Henri de Champagne, Jaspas Vaniel et Julian de La Coutre.

³⁴⁹ 1635 à 1650, notamment par les registres paroissiaux de sa paroisse, Saint-Nicolas-des-Champs, mentionnant les baptêmes et les enterrements de ses enfants en 1635, 1636, 1637, 1639, 1640, 1641, 1642, 1644, 1645, 1646, 1649 et 1650

Dans les registres paroissiaux de Saint-Leu : baptême et enterrement de Pierre (BnF, NAF 12194, f° 64414, 30 juillet 1635 ; BnF, NAF 12075, f° 15120, 24 août 1635) ; baptême de Jean (BnF, NAF 12194, f° 64397, 24 juin 1636) ; baptême de Marguerite (BnF, NAF 12194, f° 64398, 12 juillet 1637) ; baptême de Jacques (BnF, NAF 12195, f° 64834, 13 avril 1639) ; registres de Saint-Nicolas-des-Champs : baptême et enterrement de Pierre (BnF, NAF

12195, f° 64835, 1^{er} mai 1640 ; BnF, NAF 12194, f° 64436, 23 mars 1641) ; baptême de Jeanne (BnF, NAF 12194, f° 64400, 22 février 1642) ; baptême de Jean (BnF, NAF 12194, f° 64401, 14 février 1644) ; baptême de Claire (BnF, NAF 12194, f° 64402, 6 avril 1645) ; baptême de Thomas (BnF, NAF 12113, f° 30958, 1^{er} février 1646) ; baptême de Marc (BnF, NAF 12194, f° 64403, 8 avril 1646) ; baptême de Charlotte (BnF, NAF 12194, f° 64404) ; enterrement de Charles (BnF, NAF 12194, f° 64372, 19 octobre 1650).

³⁵⁰ An, MC, XV, 184 (23 avril 1665) : inventaire après décès de Barbe Griart.

³⁵¹ An, MC, XLIX, 383 (25 juin 1686). Son nom ne paraît pourtant pas dans la liste de Vitet (1861), ni chez Dussieux (1851-52).

³⁵² Simons (1990A).

³⁵³ An, MC, XXXV, 214 (24 mars 1636) : contrat de mariage de François Pré ; La Coutre y assiste « à cause de défunte Marguerite de la Coutre, jadis la femme de François Pré » ; BnF, NAF 12038 (f° 128) : registre paroissial de Saint-Médard (30 mars 1636) : baptême de Julien, fils de « Jean Adrien », peintre ; La Coutre y assiste en tant que parrain.

³⁵⁴ Pour les artistes au « séjour o » seuls six sont morts en France, dont quatre à Paris : Matthias Goosses, Charles Helle, Adriaen Verboeck et Thomas Voltigem. Pour ces quatre artistes, les seuls documents dont on dispose concernent leur décès.

³⁵⁵ La réalité juridique était plus nuancée, puisque la jurisprudence donne une définition plus large du naturel français, en acceptant que tout individu né dans le royaume, même de parents étrangers, est français (arrêt du Parlement de Paris 1515), et même que tout individu né à l'étranger de père français peut être reconnu comme français.

³⁵⁶ Parmi les autres inconvénients liés au statut d'étranger on peut citer l'obligation de fournir une caution pour pouvoir plaider, l'impossibilité de déclarer faillite et la possibilité de subir la contrainte par corps. En plus de cela, en temps de guerre les ressortissants des pays ennemis pouvaient se voir confisquer leurs biens à l'issue du délai qu'il leur était imparti pour quitter le royaume après la déclaration de guerre.

³⁵⁷ Une autre catégorie concernée par les exemptions est constituée de certains groupes professionnels. Certains métiers considérés comme utiles à la France étaient attirés en France sous promesse d'exemption du droit d'aubaine. Il s'agit notamment des marchands venant assister aux foires, ou encore des tapissiers et des spécialistes venus assécher les marais, originaires des Pays-Bas. Enfin, la France prévoyait, pour des raisons économiques ou démographiques, l'exemption au droit d'aubaine pour certaines zones géographiques, notamment les régions frontalières et les villes portuaires comme Marseille.

³⁵⁸ Avant le traité d'Utrecht, lorsque les Pays-Bas étaient encore unis sous la couronne espagnole, ce fut le cas lors du Traité de Madrid (1526), de la Paix des Dames (1529), de la paix de Crépy (1544) et du Cateau-Cambrésis (1559). Après la séparation, la France accorde des privilèges à la nation aux Provinces-Unies en 1597, qui seront réitérés par de multiples traités (Traité de Compiègne, 1624 ; Traité de La Haye, 1630 ; Traité de Westphalie, 1648 ; Traité de Paris, 1662). La guerre de Hollande commencée en 1672 annule de fait ces privilèges, jusqu'au Traité de Nimègue (1678), qui les rétablit réciproquement. En 1689 éclate un nouveau conflit, annulant de nouveau l'exemption, qui sera rétablie finalement en 1697 par le traité de Ryswick. Pour ce qui est des Pays-Bas espagnols, la Paix de Vervins (1598) confirme les abolitions réciproques du droit d'aubaine stipulées dans les différents traités de paix cités plus haut. Le droit d'aubaine est de nouveau activé suite à la déclaration de guerre par Louis XIII à Philippe IV en 1635, puis aboli par la Paix d'Aix-la-Chapelle en 1668.

³⁵⁹ N.B. : Lorsque la monarchie décida de lever des taxes sur les étrangers, ce qui arriva à plusieurs reprises, elle n'épargnait pas les naturalisés mais leur paiement tenait lieu de naturalisation pour les personnes non naturalisées.

³⁶⁰ Z1f, 608, f° 126 (27 mai 1689).

³⁶¹ Hieskena et Rary n'ont été ajoutés que tardivement, après que le corpus de données pour les analyses statistiques ait été constitué.

³⁶² On peut aussi noter la naturalisation d'artistes d'autres métiers, comme les graveurs Gerard et Jan Edelinck (1675) ou l'ébéniste Jan Oppenoord (1679) [Guiffrey (1873), p. 254, 258].

³⁶³ Cf. Guiffrey (1873), p. 234-235.

³⁶⁴ Le peintre se remit de sa maladie ; il vécut encore une trentaine d'années et mourut à Florence.

³⁶⁵ Nous avons écarté cet artiste de notre corpus pour des raisons de lieux de naissance (une partie de sa famille était originaire de Sedan). Nous le citons ici parce qu'il faisait néanmoins partie de la communauté d'artistes néerlandais à Paris.

³⁶⁶ Joachim Duviert et Jean de Hoey se sont mariés à Troyes, Jacob Ketel se maria à Orléans ; Nicolaes van Helt, Jan Asselijn et Adraen van der Kabel se marièrent à Lyon.

³⁶⁷ Les baptêmes des enfants de Gerard van Opstal et d'Elisabeth van Mildert eurent lieu entre 1645 et 1651.

³⁶⁸ An, MC, XLII, 71, f° 52 (27 janvier 1627) : contrat de mariage de Catherine Desmartin et d'Elye Mollart, maître barbier chirurgien.

³⁶⁹ Théodore y est documenté en 1652 et 1672.

³⁷⁰ An, Y 130, f° 118 v° (9 juillet 1587) : insinuation du contrat de mariage de Jossens et de Madeleine Besongne.

³⁷¹ An, MC, LXXV, 152 (21 novembre 1670) : contrat de mariage de « *Gabriel Delyon* » et de Marie Jans.

³⁷² Vente de la Markiezenhof (19 avril 1647) ; 7 octobre 1633 : procuration de Philippe et Henri de Champagne à leur frère Evrard, pour vendre les biens qu'ils avaient hérités de leurs parents ; Archives de la Chambre pupillaire [Weeskamer] de Malines cité par Neeffs (3 juillet 1620) : mention concernant Gerard van den Dale, séjournant à Paris, qui avait donné son consentement pour autoriser la vente d'une maison provenant du patrimoine paternel.

³⁷³ Il s'agit de Jean Adrien, Adriaen Frans Boudewyns, Jean van Guerre, Joannes Hack, Ferdinand Hofman, Adriaen van der Kabel (qui se maria et était installé à Lyon), Pierre Moncornet, Remacles Quina, Jean Rosa, Adriaen Verboek et Daniel de Vos.

³⁷⁴ BnF, NAF 12080, f° 17147 (16 juin 1645) : baptême de Claire ; BnF, NAF 12040, f° 1027 (15 septembre 1648) : convoi funéraire de Claire.

³⁷⁵ An, MC, XVI, 62 (08 mai 1631) : procuration de *Pierre van Haecht*, marchand d'Anvers logé à l'enseigne des *Trois Palmes* rue de Tournon, faubourg Saint-Germain, à *Pierre van Ceulen*, procureur à Anvers, pour réclamer la somme de 57 francs au peintre anversois *Ghysbercht Leytens*, pour des étoffes qu'il lui avait vendues.

³⁷⁶ An, MC, XCIX, 100 (27 janvier 1616).

³⁷⁷ An, MC, VI, 455 (25 août 1637) : procuration par Marie Ferdinand (veuve de Ferdinandus van El), son fils, ses filles et ses gendres à *Hugues Cassiopyn* ; An, MC, VI, 456 (10 février 1638) : transport par la même à son gendre *Jean Cassiopyn* d'une somme à elle due par Antoine Goeteeris ; An, MC, VI, 456 (11 février 1638) : procuration

par Jean Cassiopyn à son frère Hugues pour recevoir d'Antoine Goetteeris, une somme à lui donnée par Marie Ferdinand.

³⁷⁸ An, MC, XIX, 405 (6 septembre 1633).

³⁷⁹ Les registres de baptême de l'église Saint-Jean de Gouda n'ayant pas été conservés pour cette période, il est impossible de vérifier les propos des deux amis du peintre. Mais en l'absence de documents prouvant le contraire, on suppose que les filles du peintre furent bel et bien baptisées à Gouda.

³⁸⁰ N. McPherson, L. Smith-Lovin, J.M. Cook, « Birds of a feather: Homophily in social networks » : in : *Annual Review of Sociology*, 27, 2001, p. 415-444.

³⁸¹ La première théorie sur ce phénomène a été formulée en 1950 par les psychologues Leon Festinger, Stanley Schachter et Kurt Back dans ce qu'on appelle les *Westgate studies* : Leon Festinger, Stanley Schachter, Kurt Back, « The Spatial Ecology of Group Formation », in : Leon Festinger, Stanley Schachter, Kurt Back (dir.) : *Social Pressure in Informal Groups*, Stanford, 1950 (chapitre 4).

³⁸² Pieter Goetkint/Pierre Bonenfant était marié à Catharina van Palermo, fille d'un peintre de Malines, mais on ne sait pas où ce mariage eut lieu ; nous n'avons donc pas pris en compte ce mariage.

³⁸³ An, Y 264, f° 202 r°-v° (1^{er} décembre 1694) : insinuation du contrat de mariage daté du 29 septembre 1694.

³⁸⁴ An, MC, XLII, 86, f° 445 (30 juillet 1634).

³⁸⁵ Montias (1989), Bok (1994).

³⁸⁶ Fleury (1969), p. xxxiv-xliv (apprentissage), xlv-xlvii (service) ; Fleury (2010), p. 17-19, 19-21. Voir aussi Richefort (1998), p. 20-24, 251-252 et Schnapper (2004A), p. 97-102.

³⁸⁷ Il s'agit des contrats concernant Philippe Daep (1611), Pierre Cans (1614), Jacques Rol (1619), Daniel Petit (1619), Louis Villain (1627), Jacob Schoor (1632), Pierre Desmartin (Pieter de Martyn) (1634), François Cans (1648) et Philippe Dupré (1676).

³⁸⁸ Seul le sculpteur Sébastien Slodtz ne logeait pas son apprenti Jean-Baptiste Philippe (contrat de 1704). Il était convenu que l'apprenti, âgé de 17 ans, logerait et serait nourri chez son père, mais qu'il se rendrait chez son maître de 6h à 19h l'été, au lever du jour en hiver pendant les 5 ans de son apprentissage.

³⁸⁹ La minute du contrat est suivie par une déclaration de 1614 par laquelle le peintre atteste que son apprenti l'a bien et dument servi pendant le temps de son apprentissage.

³⁹⁰ Il s'agit des contrats suivants : Jean Fransochoix chez Nicolas Leblond (1580), François van Driessche chez le peintre verrier Claude Porcher (1602), Hiëronymus Stalpaert chez le sculpteur Mathieu Jacquet (1606), Anton van der Hofstadt chez le sculpteur Germain Jacquet (1611), Pierre Horen chez Nicoloas Guiot (1616), lors Bossaert chez Jacques Baudemont (1617) et Joos Aerts chez Nicolas Lebrun (1619).

³⁹¹ Nous faisons allusion à l'analyse des réseaux sociaux ou *diktyologie* en tant qu'approche sociologique. Les bases théoriques de cette méthode appliquée aux réseaux sociaux ont été définie entre les années 1940 et les années 1960. Sa méthodologie a été développée dans les années 1960 et 1970, puis perfectionnée et affinée depuis les années 1980. Pour l'analyse des réseaux sociaux voir Alain Degenne, Michel Forsé, *Les réseaux sociaux : une approche structurale en sociologie*, Paris, 2004 (1^{re} édition de 1994).

³⁹² Nous espérons procéder à une telle analyse dans un avenir proche.

³⁹³ Voir l'accord entre la veuve de La Bruere et Barbier (An, MC, XX, 165 : 21 mai 1624).

³⁹⁴ Cf. An, MC, XVII, 261 et 263, 5 octobre 1642 et 9 avril 1643 ; CV 791, 8 janvier 1647, et Fleury (2010), p. 155.

³⁹⁵ Voir *M. Kilduff, W. Tsai, Social networks and organisations*. Londres, etc. 2003.

³⁹⁶ Berg (1941), p. 21.

³⁹⁷ Dussieux (1854), I, p. 354 sq.

³⁹⁸ Suzanne Rus, « Het album amicorum van Wybrand de Geest. Een uniek reisdocument », *De Vrije Fries* 94 (2014), p. 31-59.

³⁹⁹ Pierre Forest (1634-1712) était un peintre protestant, fils d'un marchand calviniste originaire du Perche. Il semble avoir eu des liens avec les Pays-Bas.

⁴⁰⁰ Parfois ce quotidien reprend un peu vie à travers les sources issues des archives, comme par exemple l'inventaire après décès de Jan Kaers, le peintre dont il sera question ici. Dans les dettes passives recensées on trouve entre autres des sommes dues pour le loyer, à la boulangère, à la nourrice et à l'apothicaire (An, MC, CV, 788, 16 septembre 1644).

⁴⁰¹ Voir aussi Auzas (1968) le qui parle d'un édit d'expulsion destiné aux étrangers entré en vigueur peu avant l'assassinat de Henri III (p. 8 ; note 22, p. 27), mais nous n'avons pas trouvé de trace de cet édit aux Archives nationales.

⁴⁰² An, MC, XXXIII, 238, n° 761 (18 octobre 1608).

⁴⁰³ Z² 3386 (13 juin 1628).

⁴⁰⁴ Dussieux (1854), I, p. 283. Déclaration du 26 décembre 1652, An, MC, XLV, 194 (cet acte n'est pas recensé dans la salle des inventaires virtuelle, consultée en ligne le 17 novembre 2016) ; An, S 241 n° 320 ; voir aussi Gaston Capon, « Philippe de Buyster, sculpteur du roi », in : *Le Vieux Montmartre*, 1922, p. 69-74 ; références citées par La Moreyre (2007) (consulté en ligne le 17 novembre 2016).

⁴⁰⁵ Source pour ces trois qualifications : Centre national de ressources textuelles et lexicales, consulté en ligne le 19 novembre 2016 (<http://www.cnrtl.fr>).

⁴⁰⁶ Hieronymus Francken (1578, 1600, 1606), Jan van den Queborne (1585), Ambroise Dubois (1602, et sur son épitaphe), Adriaen de Vrye et Dirck Gerritsen (1603), Jan de Hoey (1605), Ferdinandus van El (1607, de façon posthume en 1640), Cornelis van den Bemden (1615), Rodolfus Schoor (1616), Hans Govaerts (1619), Pieter de Martyn (à de nombreuses reprises à partir de 1621), Jan van Woelput (1627), Frans van den Driessche (1627, 1638, 1641), Pieter van Mol (1632), Francisco Pamfi (1633), Philip Jordaens (1633), Abraham de Wolf (1639), Dominicus Christiaensens (1640), Jean Michel Picart (1640, 1649), Jacob Coignet (1644), Jan Kaers (1644), Daniel van den Bogaert (1644), Gijsbert van Coudenbergh (1646, 1649) et Adam Frans van der Meulen (1674), ainsi que les sculpteurs Cornelis van Coudenbergh (1646), Philip van Buyster (1657) et Nicolas Boullin (1639).

⁴⁰⁷ Pour cette qualité, voir Laurence Croq, « Droit, société et politique : la confusion des concepts et des identités pendant la période pré-révolutionnaire à Paris », in : Claude Gauvard et Jean-Louis Robert [dir.], *Être Parisien*, Paris, 2016, p. 63-80.

⁴⁰⁸ Hieronymus Francken (1579), Jacob Ketel (1603), Pieter de Martyn (1621), Ferdinandus van El (1627), Philippe de Champagne (1636), Antoni Stevens (1636), Jan Kaers (1644, après son décès), Francisco Pamfi (1644), Philip Jordaens (1650) et Philippe van Buyster (1657).

⁴⁰⁹ Mander (1604), f° 243 r°.

⁴¹⁰ Pour une transcription de la lettre, voir Jouanny (1911).

⁴¹¹ Ginoux (1885A), p. 65.

-
- ⁴¹² Jacky, *op. cit.*, II, p. 23-25.
- ⁴¹³ Dussieux (1854), II, p. 98-99.
- ⁴¹⁴ Selon Fidière (1883), p. 83, Bernaerts aurait eu 70 ans au moment de sa mort ; or il naquit en 1620 et mourut donc à l'âge de 58 ans.
- ⁴¹⁵ Cf. Sliggers (1979).
- ⁴¹⁶ Sliggers (1979), p. 33.
- ⁴¹⁷ Cf. Buijs (2008), p. 352-437
- ⁴¹⁸ Berg (1941), p. 13.
- ⁴¹⁹ *Idem*, p. 22.
- ⁴²⁰ « In de conincks capel op 't palleijs de mis en de schoone musiek hooren, doch meest om de koninck, daar tegenwoordigh zijnde, wel te zien ».
- ⁴²¹ *Lettres inédites*, 1840, p. 224.
- ⁴²² « Rubens : l'art des langues et la diplomatie de la correspondance », conférence du colloque *Dynamique des langues dans des villes plurilinges (XVI^e- XVII^e siècles) : les cas de Palerme, Naples, Milan et Anvers* (Munich, 10-11 février 2012).
- ⁴²³ Gachet (1840), p. 255-258 (lettre LXXV).
- ⁴²⁴ *Subsidium peregrinantibus : or an assistance to a traveller in his convers with 1. Hollanders. 2. Germans. 3. Venetians. 4. Italians. 5. Spaniards. 6. French. etc. (A vade mecum for a princely traveller)*, Oxford 1665 ; on peut aussi citer Lucas de Heere qui est l'auteur d'une préface au *Dictionnaire français-Flamand* de Jean Taye, paru à Gand en 1582.
- ⁴²⁵ An, Y 182, f^o 123-v^o, 31 mai 1642.
- ⁴²⁶ An, MC, LIV, 308 (04 juin 1646) ; An, MC, LIV, 308 (26 juillet 1646).
- ⁴²⁷ An, MC, XXXVI, 180 (17 décembre 1646).
- ⁴²⁸ BnF, NAF 12194 (f^o 64398) : registre paroissial de Saint-Leu (12 juillet 1637).
- ⁴²⁹ An, MC, XII, 21 (25 novembre 1619).
- ⁴³⁰ Dussieux (1854), I, p. 354 sq.
- ⁴³¹ *Idem*, II, p. 55-56.
- ⁴³² Lors de sa conférence prononcée le 2 juillet 1667, le sculpteur aurait prié l'Académie « d'excuser son ignorance pour la langue française et de ne [y] penser pendant sa lecture », cf. Lichtenstein (2006).
- ⁴³³ Montaignon (1877).
- ⁴³⁴ Georges Josse, *Almanach spirituel de l'an 1647 pour la ville et faubourgs de Paris [...] à l'usage des personnes devotes*, Paris 1647, n. p., cité par Pillorget (1989), p. 268.
- ⁴³⁵ Des artisans luthériens sont attirés par Louis XIV et Louis XV pour compenser l'exode des ouvriers et artisans protestants partis avec leur savoir-faire. Ils s'établissent hors les murs au Faubourg St-Antoine.
- ⁴³⁶ Berg (1941).

⁴³⁷ Haag (1846-59).

⁴³⁸ Thibaut-Payen (1977), p. 166-167 ; voir aussi Ragon (1981).

⁴³⁹ Daesdock était arrivé à Paris en mai 1638, voir L.A. Van Langraad, *De Nederlandsche ambassade-kapel te Parijs : kerkhistorische studie*, 1, La Haye, 1893, p. 42.

⁴⁴⁰ Voir : L.A. Van Langraad, *op. cit.*

⁴⁴¹ L'acte de dépôt de son extrait de baptême affirme qu'il était « peintre académicien ». Son nom ne paraît pourtant pas dans la liste de Vitet (1861), ni chez Dussieux (1851-52). Voir chapitre 14.

⁴⁴² ENSBA, Ms. 127 ; Dussieux (1854), I, p. 354-362.

⁴⁴³ ENSBA, Ms 5 (6 février 1734) : « lecture de la Vie de Monsieur Vleughels le père, peintre, de l'Académie ».

⁴⁴⁴ Cuzin/Laclotte (2003).

⁴⁴⁵ Szanto (2007), p. 72.

⁴⁴⁶ Voir Pardailhé (1988), p. 39-40.

⁴⁴⁷ Depuis 1601 selon l'édition 2009 du Robert.

⁴⁴⁸ An, MC, VIII, 578, f^o 314 (13-04-1611) : contrat de service entre Philippe Daep et le marchand Jean Passart, en présence de son frère Adrien Daep, compagnon peintre demeurant à Saint-Germain-en-Laye.

⁴⁴⁹ An, MC, VI, 142 (3 octobre 1602) : déclaration par « Jacob Quetel, dit Calderon, peintre et ci-devant ingénieur du roi d'Espagne demeurant à Orléans, rue Sainte-Catherine, étant de présent en cette ville de Paris, logé rue Saint-Honoré, enseigne du Petit soleil ».

⁴⁵⁰ BnF, NAF 12106 (f^o 27924) : registre paroissial de Saint-Sulpice (8 avril 1649).

⁴⁵¹ Registre paroissial cité par Jal (18 juin 1662) : enterrement de Marie-Catherine, fille de Philippe Vleughels, qui demeure « rue des Saints-Pères, proche M. Huard, écrivain ».

⁴⁵² Registre paroissial de Saint-Jacques-de-la-Boucherie cité par Jal (2 février 1653) : baptême de Charlotte de Tournon ; le parrain est « Philippe Vleughels, peintre demeurant rue du Vieux-Colombier, chez M. Brisard, abbé de Saint-Prix ».

⁴⁵³ Daté du 4 janvier 1656. Lieu de conservation inconnu ; publié par Quinchon-Adam (2001), p. 314 et note 75 (même page ; lieu de conservation non renseigné).

⁴⁵⁴ An, MC, LXXIII, 193 (23 août 1624).

⁴⁵⁵ An, MC, XXIX, 14, f^o 823 [main moderne : 379] (3 décembre 1601) : bail à « Pierre Desmartins, maître peintre demeurant au faubourg Saint-Germain-des-Prés-lès-Paris, grand rue dudit lieu, paroisse Saint-Sulpice [...] d'une maison bâtie de neuf, assise en ladite grand rue », au coin de la rue des Mauvais garçons, moyennant un loyer de 80 écus sols.

⁴⁵⁶ An, Z² 3387 (29 mars 1629).

⁴⁵⁷ Haag (1846-59).

⁴⁵⁸ An, MC, XXXVI, 89 (18 mars 1609) : bail ; An, MC, XXVI, 52 (08 juin 1627) : constitution.

⁴⁵⁹ Pardailhé (1988), *op. cit.* p. 38.

⁴⁶⁰ En juin 1623, lorsqu'il habite dans la rue Jean-Painmollet il aurait signé un bail pour une maison située dans la rue Saint-Honoré « du côté de la Coutellerie » (selon la transcription qu'en fit Fleury) ou bien « du côté de la rue de la Coutellerie » (selon l'inventaire virtuel des Archives nationales). Il s'agit vraisemblablement d'une erreur du clerc ou bien du transcritteur, puisque nous n'avons pas pu identifier de coutellerie vers la rue Saint-Honoré sur les anciens plans et les almanachs de Paris. En revanche, à proximité des autres domiciles du peintre se trouve une rue de la Coutellerie, située dans le prolongement de la rue de la Tisseranderie. Il semble donc que le nom de la rue où était située la maison (la rue Saint-Honoré) soit erronée. Il s'agit peut-être de la rue Saint-Bon, qui ne se trouve pas très loin du quartier où était installé Kaers.

⁴⁶¹ On a aussi relevé une concentration de sculpteurs dans la partie nord de la ville. On ne pense pas pouvoir expliquer cette présence par la proximité des carrières de Montmartre et de Belleville, puisqu'il s'agit de carrières de gypse. Les sculpteurs s'étaient peut-être installés aux abords de la ville et dans des parties qui venaient d'être construites pour des raisons d'espace et de coût.

⁴⁶² Les orfèvres étaient principalement concentrés à deux endroits : sur le Pont-au-Change et la Rive droite, vers la chapelle (et la confrérie) de Saint-Eloi, et vers Notre-Dame autour de confrérie Saint-Anne, cf. Grodecki, *op. cit.*, II, p. 40.

⁴⁶³ On trouve de nombreuses références à cette famille dans le fichier Laborde.

⁴⁶⁴ N.B. : Un paroissien de Saint-Sulpice habitait forcément le faubourg alors qu'un habitant du faubourg pouvait être protestant et ne pas faire partie de la paroisse Saint-Sulpice.

⁴⁶⁵ Jean Leboeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris* (nouvelle édition par Hippolyte Cocheris), t. III, Paris, 1867, p. 144.

⁴⁶⁶ Pour les limites des paroisses, voir Marie-Françoise Limon, *Les notaires au Châtelet de Paris sous le règne de Louis XIV*, Toulouse, 1992, p. 131.

⁴⁶⁷ Félix Pascal, *Histoire topographique, politique, physique et statistique du département de Seine-et-Marne*, Corbeil, 1836 (2 t.), II, p. 392.

⁴⁶⁸ N.B. Van Opstal avait aussi exécuté des ouvrages pour Fontainebleau.

⁴⁶⁹ Voir par exemple Pardailhé, *op. cit.* p. 36.

⁴⁷⁰ Selon Szanto (2002A) la foire est « un des rares lieux permettant aux artistes étrangers - lesquels, même excellents, ne parvenaient que difficilement à être reçus à la maîtrise parisienne – de vendre leurs tableaux à Paris » (p. 155-156).

⁴⁷¹ Lespinasse (1886-1897), I, p. 84, 96.

⁴⁷² Les jurandes avaient des attributions judiciaires et réglementaires très larges et ne furent supprimées qu'en 1776.

⁴⁷³ La charge de juré était conférée par élection à un ou plusieurs membres d'une corporation, choisis pour la représenter et défendre ses intérêts. Ils devaient aussi veiller à l'application du règlement intérieur.

⁴⁷⁴ Guiffrey (1915B), p. 5.

⁴⁷⁵ Les articles II, III et IX concernent la qualité des sculptures en bois et leur décor ; les articles X à XIII celle des sculptures en pierre ; l'article XIV et XV celle des peintures murales et des peintures sur toile.

⁴⁷⁶ *Ordonnances et règlements* (1672), p. 14-17.

⁴⁷⁷ Voir aussi Richefort (1998), p. 210.

⁴⁷⁸ Isambert (1821-1833), 13, p. 63-64 (n° 72).

⁴⁷⁹ Cf. Thillay (2002), p. 388, 389.

⁴⁸⁰ Lespinasse (1886-1897), I, p. 110-112.

⁴⁸¹ Guy-Michel Leproux, « Histoire de Paris », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 146 | 2015, mis en ligne le 2 octobre 2015, consulté le 10 mai 2017. URL : <http://ashp.revues.org/1734>.

⁴⁸² Lespinasse (1886-1897), II, p. 197-198.

⁴⁸³ Richefort, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁸⁴ Schnapper (2004A), p. 119-120.

⁴⁸⁵ Richefort, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁸⁶ Vitet (1861), p. 208-210.

⁴⁸⁷ Schnapper, *op. cit.* p. 129 ; 132.

⁴⁸⁸ Schnapper, *op. cit.*, p. 134, note 2 ; texte reproduit dans Schnapper, *op. cit.*, p. 303-308 ; Vitet (1861), p. 221-227 ; An, MC XII, 99.

⁴⁸⁹ Schnapper, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁹⁰ Richefort, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹¹ Parmi ces maîtres deux ont été compté aussi bien comme artiste de cour que comme maître : il s'agit de Vaniel et Van den Bemde, qui étaient tous deux maîtres suivant la cour.

⁴⁹² Cette date coïncide avec la fête de Saint-Luc, patron des peintres et sculpteurs, le 18 octobre.

⁴⁹³ Wildenstein (1926).

⁴⁹⁴ Souvent, les réceptions des nouveaux maîtres peintres étaient enregistrées aux alentours de la fête de saint Luc, patron des peintres et sculpteurs, le 18 octobre. Pour Paris, cette pratique n'est pas avérée par les sources.

⁴⁹⁵ Selon Wildenstein, la seconde désigne « clairement » les sculpteurs, alors que le premier peut s'appliquer aux deux.

⁴⁹⁶ Wildenstein, *op. cit.*

⁴⁹⁷ An, Y 5252 ; Guiffrey (1915), p. 54.

⁴⁹⁸ Il s'agit des années 1558 à 1560, 1569, 1570, 1572 ; 1574 à 1576, 1578, 1579, 1582, 1584 ; 1588 à 1592, 1622, 1625 ; 1631 à 1633 et 1638 à 1641.

⁴⁹⁹ Guiffrey (1876), p. 93-123.

⁵⁰⁰ En province, l'emploi du terme « maître peintre » semble parfois avoir été utilisé comme un synonyme de « peintre », témoignant d'une sorte d'inflation sémantique (cf. Schnapper, *op. cit.*, p. 61).

⁵⁰¹ Seuls trois documents ne comportent pas le qualificatif de maître : un bail du 27 août 1630 ne comporte que le nom du peintre, tout comme l'acte de mariage de Melchior Firens daté du 11 janvier 1632 alors que l'acte de baptême du fils de Francisco Pamfi daté du 3 octobre 1640 indique seulement que le parrain exerçait le même métier que le père de l'enfant.

⁵⁰² Statuts édités par Schnapper, *op. cit.*, p. 310, 313. Le terme de *bachelier* désigne les élus, voir CNRTL : « Se disait [...] parmi les artisans et dans les corps de métiers, d'un maître élu pour assister les jurés ».

⁵⁰³ Cf. Schnapper, *op. cit.*, p. 81-82.

⁵⁰⁴ A titre indicatif : en 1696, le droit de maîtrise passé de 190 à 200 livres : Toliopoulou (1991), p. 71.

⁵⁰⁵ Schnapper, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁰⁶ Dirck van der Laen : insinuation du 19 octobre 1587, Y 9306, Wildenstein, *op. cit.*, p. 223 ; Gilles van Cleve : insinuation du 15 octobre 1592, Y 9306 bis, *op. cit.*, p. 220 ; Jan van den Queborn : insinuation du 12 août 1593, Y 9306 bis, *op. cit.*, p. 190 ; Hiéronymus Francken : insinuation du 19 octobre 1593, Y 9306 bis, *op. cit.* p. 91 ; Jean-Jacques Doué : insinuations du 31 janvier 1607 et du 14 février 1607, Y 9309, *op. cit.*, p. 73 ; Joseph Vissenaken : insinuation du 19 mai 1608, Y 9310, *op. cit.*, p. 225 ; Gomart van den Driessche : insinuation du 7 octobre 1608, Y 9311, *op. cit.*, p. 220 ; Philippe Dupré : insinuation du 9 juillet 1614, Y 9313, *op. cit.*, p. 80-81 ; Steven Wouwerman : insinuation du 08 juillet 1675, Y 9317, *op. cit.*, p. 227 ; Pieter Rijsbraeck : sentence du 30 janvier 1682, Y 9372, réception enregistrée le 21 juillet 1683, Y 9321, *op. cit.*, p. 197, p. 200 ; Justus van de Velde : insinuation du 20 février 1690, Y 9322, *op. cit.*, p. 221 ; André van Heck de Saint-Hilaire : insinuation du 28 septembre 1690, Y 9322, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁰⁷ Schnapper, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁰⁹ Parmi les autres réceptions de fils de maîtres néerlandais à Paris on peut citer celle de Jean-Jacques de Hoey (fils de Jan de Hoey) en 1607 celle de Steven Wouwerman, fils de Pieter Wouwerman (en 1675).

⁵¹⁰ Loyseau (1610), p. 102.

⁵¹¹ Loyseau (1665), p. 101.

⁵¹² Cf. Schnapper, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹³ An, XCVII, 24. On ignore à quelle occasion ces lettres lui furent octroyées.

⁵¹⁴ Pour les lettres de maîtrise émises par Marie de Médicis, voir Philippe Delorme : *Marie de Médicis*, Paris 1998, p. 93.

⁵¹⁵ Voir Franklin (1889), p. 239-242 ; Martin Saint-Léon (1922), p. 288 ; Schnapper *op. cit.*, p. 25.

⁵¹⁶ Rombouts/Van Lerijs (1872), I, p. 209.

⁵¹⁷ Théoriquement, il aurait pu effectuer une partie de son apprentissage pendant un séjour antérieur à Fontainebleau, mais cela semble peu probable.

⁵¹⁸ Savary (1723), II, c. 167.

⁵¹⁹ Pour une étude approfondie sur la question complexe du statut de compagnon à Paris à la fin de l'Ancien Régime, voir les publications de Kaplan (2001) et Thillay (2002).

⁵²⁰ Dictionnaire de l'Académie Française, Paris 1694 I, 218-219.

⁵²¹ Furetière (1690), I, p. 593.

⁵²² Furetière, *op. cit.*, III p. 563.

⁵²³ Grodecki qualifie Floris comme peintre, à l'inverse de son collègue Jérôme Helbros, qu'elle ne qualifie que de serviteur.

⁵²⁴ Furetière, *op. cit.* (édition consultée : dictionnaire de Furetière en ligne : <http://furetiere.eu/index.php/1055787863> consulté le 19 juin 2017. On peut noter que le terme est absent des vedettes du *Dictionnaire des termes propres à l'architecture* de Félibien (Paris, 1676).

⁵²⁵ *Op. cit.*, c. 738.

⁵²⁶ Schnapper, *op. cit.*, p. 106-107.

⁵²⁷ Fleury (1969), Fleury (2010).

⁵²⁸ An, Z² 3389 (3 février 1635) : registres de la police de Saint-Germain-des-Prés : rapport de saisie.

⁵²⁹ 8 juillet 1624 : cf. aussi Guiffrey, p. 110-111.

⁵³⁰ Grodecki (1985-86), II, n^{os} 562, 563, 571, 573, 584, 591 à 194, 655, 660, 684 (sculpteurs) ; 719, 721, 738, 739, 741, 758, 765, 779, 785, 786, 789, 804, 807, 829 et 854 (peintres et marchands. *N.B.* : Les actes 786 et 854 concernent des artistes de notre corpus.

⁵³¹ Fleury (1969) p. xxxiv-xliv (apprentissage) ; xlv-xlvii (service).

⁵³² Fleury (2010), p. 17-19 (apprentissage), 19-21 (service et association). A ces trois publications de minutes parisiennes on peut ajouter les études d'Isabelle Richefort et d'Antoine Schnapper qui se sont fondés principalement sur les actes issus du Minutier central pour documenter la population de peintres parisiens sans toutefois fournir de liste des documents consultés.

⁵³³ Savary (1726-35), I, c. 471 : « Se dit de plusieurs actes qui se passent devant notaires, ou qui s'expédient par les commis des douanes, ou les maîtres et gardes et jurés des corps et communautés ».

⁵³⁴ Bien que les sources le qualifient de peintre et de sculpteur, Evesham semble surtout avoir été actif comme sculpteur.

⁵³⁵ Cet apprentissage de marchand devait durer dix ans ; Ambrosius semble aussi avoir eu des activités de peintre et ce pour cette raison que nous l'avons incorporé dans notre corpus.

⁵³⁶ Richefort (1998), p. 29.

⁵³⁷ Mariette (1850-60), III, p. 22 ; Walpole (1895), p. 607.

⁵³⁸ Cf. Nexon (1982), p. 193. Cotes concernées : BnF, Fr 17397-17404. Kersseboom envoya quatre copies de tableaux, ainsi que trois peintures originales : un *Saint Jérôme*, une petite « *Histoire du Pasteur Fide* » et un tableau qu'il avait commandé à son compatriote Van der Kabel en 1661.

⁵³⁹ Pierre Patel (1604-1676) avait aussi collaboré à l'hôtel Lambert, où était aussi Jan Asselijn ; Patelle était le maître du fils de Pieter de Martyn ; François Belin était peintre du roi (mort en 1661), Jean Cotelle (1617-1676) un paysagiste, élève de Vouet.

⁵⁴⁰ Haersma-Buma (2001).

⁵⁴¹ Szanto (2002A).

⁵⁴² Pillorget, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁴³ Szanto, *op. cit.*, p. 152)

⁵⁴⁴ Cf. aussi Vermeylen (2005), p. 130, note 12.

⁵⁴⁵ Rooses (1904), p. 378.

⁵⁴⁶ Cf. van der Stighelen (1991).

⁵⁴⁷ Pour les activités de De Brun et Govaerts à Rouen, voir Mazauric (1999), p. 168. Le 14 janvier 1613 Govaert était venu exposer des « peintures et tableaux exquis [...] et des miroirs de Venise [...] sans qu'il y puisse être troublé ni empêché par les peintres et autres artisans de cette ville de Rouen ». Le 24 janvier 1632 Pierre Le Brun « marchand et valet de chambre du roi » demandait l'autorisation pour ouvrir une blaque.

⁵⁴⁸ Pour le phénomène des loteries aux Pays-Bas voir Bok (2008).

⁵⁴⁹ Voir Bok (2008).

⁵⁵⁰ Richefort, *op. cit.*, p. 215.

⁵⁵¹ *Idem*, p. 110.

⁵⁵² Cf. Szanto. Ces idées seront développées en conclusion dans le dernier chapitre.

⁵⁵³ Schnapper, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁵⁴ An, O¹ 2387, f^o 103/167 r^o-v^o : Etats des gages des officiers du roi, 1656 : « pour ses gages la somme de cinq cents livres dont il sera payé entièrement ci 500 livres » ; tous les officiers n'ont d'ailleurs pas cette chance ; certains artistes et artisans ne reçoivent que la moitié de leur pension.

⁵⁵⁵ An, KK 203, f^o 27 (1642) : Trésorerie générale de la Maison d'Anne d'Autriche : on lui alloue une pension de 10 livres.

⁵⁵⁶ An, KK 152 (1609) : trésorerie de la maison du roi de l'année 1609, 2nd volume.

⁵⁵⁷ An, MC, XXXIII, 219 (8 juillet 1585) : marché entre « Jaspar Sanders, peintre de la reine mère du roi demeurant au faubourg Saint-Victor(-les-Paris) » et « maître André Thevet, cosmographe ordinaire du roi.

⁵⁵⁸ An, MC, VI, 456 (10 février 1638) : transport par Marie Ferdinand, veuve de « Ferdinand Elle », à « Jean Cassiopun, peintre du roi, son gendre ». En 1639, il est qualifié de peintre *ordinaire* du roi (An, MC, VI, 459, 6 septembre 1639 : contrat de mariage de Jacques Barbot) et un document de 1640 le dit « peintre ordinaire du roi et de sa maison de ville de Paris (An, MC, XLVI, 19, 2 décembre 1640 : contrat de mariage de Pierre Pineau et Suzanne Elle).

⁵⁵⁹ An, MC, X, 141 (24 mars 1668) ; Herluison et Piot (12 juillet 1673) ; NAF 12090, f^o 21410 (11 janvier 1679).

⁵⁶⁰ BnF, NAF 12198, f^o 65884 (26 septembre 1689) : remboursement ; MC, XLI, 320 (22 mars 1702) : quittance.

⁵⁶¹ An, MC, VI, 459 (6 septembre 1639).

⁵⁶² Avant le premier contrat d'apprentissage, daté de 1616, les documents suivants le qualifient déjà de maître : BnF, NAF 12185, f^o 60526, 2 août 1611 (baptême de sa filleule Catherine) ; BnF, NAF 12185, f^o 60544, 23 février 1612 (baptême de Jehan Dupuys, filleul de sa femme) ; An, MC, XXIX, 166, 13 janvier 1614 (bail) ; BnF, NAF 12185, f^o 60517, 13 novembre 1615 (baptême de son filleul Adrien).

⁵⁶³ An, O¹ 2387, f^o 101/163r^o-v^o : *Etats des gages des officiers du roi*, 1656.

⁵⁶⁴ Schnapper, *op. cit.*, p. 32, « parle de contamination fréquente ».

⁵⁶⁵ Schnapper, *op. cit.*, p. 35 ; pour la définition du brevet voir : Joseph de Ferrière, *Dictionnaire de droit et de pratique*, I, Paris 1771, p. 215.

⁵⁶⁶ Schautings habitait la paroisse Saint-Hippolyte et il est probable qu'il était actif à la Manufacture des Gobelins.

⁵⁶⁷ Schnapper, *op. cit.*, p. 35 ; l'auteur va même jusqu'à mettre en doute l'existence de tels brevets.

-
- ⁵⁶⁸ Schnapper, *op. cit.*, p. 37, 39 ; voir aussi Jacqueline Boucher, « L'évolution de la maison du Roi : des derniers Valois aux premiers Bourbons », *XVII^e Siècle*, n° 137, 1982, p. 359-379 (p. 362) et J.-Fr. Solnon, *La Cour de France*, 1987 (édition 1996), p. 49-50.
- ⁵⁶⁹ Schnapper, *op. cit.*, p. 37.
- ⁵⁷⁰ An, Y 130, f° 118 v° (9 juillet 1587).
- ⁵⁷¹ An, MC, CXXII, 1463 (19 avril 1577).
- ⁵⁷² Il est intéressant de noter que les héritiers d'Ambrosius Bosschaert avaient été chargés par le roi de l'entretien de ses peintures.
- ⁵⁷³ Richefort, *op. cit.*, p. 213.
- ⁵⁷⁴ BnF, NAF 12080 f° 17072 (26 septembre 1642) : registre paroissial de Saint-Merri.
- ⁵⁷⁵ BnF, FR. 25992 à 26262 (*Quittances et pièces diverses...*) (9 avril 1692) : quittance d'« *Albert Flamen*, peintre et dessinateur ordinaire de Monsieur, frère du roi, de la somme de cent livres pour ses gages du quartier de janvier, février et mars de la présente année ».
- ⁵⁷⁶ An, Y 131, f° 200 v° (28 mars 1589).
- ⁵⁷⁷ Mariette (1850-60), I, p. 99.
- ⁵⁷⁸ Cité par Jal (1867), p. 569 : baptisé à Saint-Sulpice le 19 juin 1646.
- ⁵⁷⁹ BnF, NAF 12102, f° 26435 (25 mars 1647) ; MC, VIII, 663 (16 mai 1648).
- ⁵⁸⁰ An, Y 144, f° 174 v° (4 juillet 1605).
- ⁵⁸¹ Guiffrey (1873A), p. 10. Le prévôt de l'Hôtel jugeait les causes civiles et criminelles ; sa juridiction s'étendait sur le Louvre et sur toute la Maison du roi.
- ⁵⁸² Guiffrey, *op. cit.*, p. 19-20.
- ⁵⁸³ An, *Ordonnances*, Henri IV, 6^e vol., X^a 8646, fol. 242 ; Lespinasse (1886-97), p. 106-107.
- ⁵⁸⁴ Guiffrey, *op. cit.*, p. 21.
- ⁵⁸⁵ Herluison (1873), p. 457.
- ⁵⁸⁶ Emma Delpuech, « Les marchands et artisans suivant la Cour », in : *Revue historique de droit français et étranger*, 52, n° 3, juillet-septembre 1974, p. 379-413 ; Schnapper, *op. cit.*, p. 45.
- ⁵⁸⁷ An, collection Rondonneau AD IIa n° 10, pièce 7 ; Lespinasse, *op. cit.* I, p. 102-105.
- ⁵⁸⁸ Lespinasse, *op. cit.* I, p. 102-106, 109-110, 115-116 ; A. Franklin, p. 246-248 ; Schnapper, *op. cit.*, p. 45.
- ⁵⁸⁹ Stéphane Castelluccio, *Le Prince et le marchand : le commerce de luxe chez les marchands merciers*, Paris, 2014, p. 38.
- ⁵⁹⁰ MC, VI, 416 (26 février 1615) : obligation.
- ⁵⁹¹ MC, XXXVI, 180 (17 décembre 1646).
- ⁵⁹² MC, XV, 184 (23 avril 1665).
- ⁵⁹³ Félibien, *Entretiens*, III, p. 400.

⁵⁹⁴ On compte un total de 206 membres de l'Académie de 1648 à 1699 (voir la liste de Vitet et les procès-verbaux de l'Académie de Dussieux, *op. cit.*).

⁵⁹⁵ Pour les *Statuts et règlements*, voir Vitet, p. 211 sq.

⁵⁹⁶ Schnapper, p. 130.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 136 ; Vitet, p. 229.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 145 et appendice IV.

⁵⁹⁹ Article XVIII.

⁶⁰⁰ Articles XXIV et XXV.

⁶⁰¹ Articles IX, XVII et XXIII des statuts de 1654 (statuts de 1654 sur les « conférences ») (p. 146).

⁶⁰² Lacroix (1856), p. 13.

⁶⁰³ Montaignon/Testelin (1853), p. 23-24.

⁶⁰⁴ Il y était domicilié au tout début de l'année 1648 lors du décès de sa fille Susanne.

⁶⁰⁵ Les autres anciens étaient Charles Le Brun, Eustache Le Sueur, Charles Errard, Sébastien Bourdon, Laurent de La Hyre, Jacques Sarrazin, Michel Corneille, François Perrier, Charles et Henri Beaubrun, Simon Guillain et Gerard van Opstal.

⁶⁰⁶ Philippe de Champaigne était parrain de son fils Philippe en 1633, Philippe van Buyster était parrain de sa fille Marie en 1635. Quant à Gerard van Opstal, il assista à un baptême en compagnie de l'épouse d'Egmont en 1643 alors qu'Egmont lui-même assista à un baptême en compagnie de l'épouse de Van Opstal en 1644.

⁶⁰⁷ Les derniers noms ne sont pas compris dans notre corpus. Louis Ferdinand et Hans van der Bruggen parce qu'ils naquirent à Paris ; Gerard Goswin parce qu'il est natif de Liège.

⁶⁰⁸ Il quittera l'Académie en janvier 1655, pour retourner dans la maîtrise, mais sera réintégré à sa demande le 26 mai 1663, ce qui lui permit de travailler pour les Bâtiments du Roi sous Louis XIV.

⁶⁰⁹ Picart était employé par le roi partir des années 1660, comme le montrent les sources qui le qualifient dès 1666 de peintre (ordinaire) du roi.

⁶¹⁰ Schnapper, *op. cit.* p. 146.

⁶¹¹ Cette œuvre se trouve aujourd'hui au Louvre : inv. 1439.

⁶¹² Vitet (1861), p. 254-256.

⁶¹³ Schnapper, *op. cit.* p. 143.

⁶¹⁴ *Idem*, p. 144.

⁶¹⁵ An, MC, LXIX, 87 (26 octobre 1676) ; MC, LXIX, 88 (16 février 1677) ; MC, CX, 219 (23 avril 1687 et 12 mai 1687).

⁶¹⁶ Les Français sont principalement natifs de Paris, mais on trouve aussi quelques autres lieux de naissance situés dans la France moderne (Cambrai, Nancy...).

⁶¹⁷ A côté du Bernin et du Génois Giovanni Bellori, qui n'eurent pas de rôle réel dans l'Académie, on trouve le Napolitain Viviani Codazzo et les Romains Francesco-Maria Borzone et Jean-Baptiste de Tuby. François Baudesson, quant à lui, était né à Rome mais il était le fils d'un peintre de fleurs de Troyes. La liste de Vitet comporte aussi un Anglais, un certain Antoine Mathieu père, natif de Londres (1632 -1674).

⁶¹⁸ Les deux conférences furent relues à plusieurs reprises (dès 1680 pour la *Vénus*) ; voir Christian Michel, « Anatomie d'un chef-d'œuvre : *Laocoon* en France au XVIII^e siècle », in : *Revue germanique internationale*, 19, 2003.

⁶¹⁹ Plaidoyer pour Gérard van Opstal, recteur de l'Académie de peinture et de sculpture, sur la question : si les arts libéraux sont sujets à la prescription d'une année portée par la coutume (Paris 1668).

⁶²⁰ Voir Jouin (1883) et André Fontaine (ed.), Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture : d'après les manuscrits des archives de l'Ecole des Beaux-arts : « La Querelle du dessin et de la couleur, Discours de Le Brun, de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne », Paris 1903 (p. 12) (<http://rgi.revues.org/942>).

⁶²¹ Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris 1673.

⁶²² André Félibien, « Préface », in : Félibien, e.a. : *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, 1668, s.n.

<http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f33.image.langFR>

⁶²³ L'emplacement de la plaque correspond à la localisation de la maison *La Chasse* telle qu'elle fut donnée par Nicolas Vleughels puisqu'elle est située à l'angle de la rue du Four et de la rue du Sépulcre (aujourd'hui rue du Dragon).

⁶²⁴ La rue Tarane reliait la rue Saint-Benoît à la rue des Saints-Pères ; elle fut intégrée au boulevard Saint-Germain lors du percement de celui-ci dans les années 1870.

⁶²⁵ Il y est domicilié lorsqu'il fit baptiser son fils Pierre à Saint-Sulpice le 22 octobre (BnF, NAF 12 194, f° 64 430 : registre paroissial de Saint-Sulpice, 22 janvier 1644).

⁶²⁶ Son fils Nicolas et sa fille Françoise (oncle et tante de Nicolas Vleughels) avaient été baptisés à Saint-Sulpice le 19 novembre 1631 et le 2 janvier 1636 (registres paroissiaux cités par Jal et Herluison). Le mariage des parents de Nicolas, Philippe et Catherine, eut également lieu à Saint-Sulpice, le 8 juillet 1656.

⁶²⁷ Voir par exemple le marché de maçonnerie par Jean Pertuis, maçon, rue du Four, enseigne de La Chasse : An, MC, LXXIII, 381, f° 554 (24 octobre 1645).

⁶²⁸ Szanto (2002A), p. 155-156. Schnapper avait déjà remarqué que « les règlements de la maîtrise n'étaient pas appliqués avec rigueur » [Schnapper (2004A), p. 138].

⁶²⁹ Nous espérons que le *Dictionnaire* fera l'objet d'une publication ultérieure.

⁶³⁰ A ce propos, voir Pérez/Verna (2009) au sujet de la circulation des savoirs techniques en Europe : contrairement aux adeptes du diffusionisme elles insistent sur le fait que « La circulation des techniques est allée de pair avec des adaptations et des traductions constantes, en fonction des choix faits par les acteurs ; la fréquence des diversions, retards, dilutions et échecs empêche ainsi les historiens de proposer un modèle de diffusion homogène. Les territoires ne sont pas des entités abstraites, mais des constructions humaines ; les caractéristiques locales interfèrent toujours avec les processus de diffusion. Cela nous renvoie à une problématique plus générale : les techniques sont des réponses à des besoins et des attentes spécifiques ; elles n'appartiennent pas au monde de l'universel, mais à celui de la diversité, de la contingence et de l'hétérogénéité » (citation extraite du résumé de la communication).

⁶³¹ Pour une description de ce phénomène, voir par exemple Montias (1996), chapitre IV : « Du côté de l'offre » (p. 91-124).

⁶³² Comme nous avons vu dans le chapitre 7, il est encore très difficile d'estimer la population totale de peintres parisiens.

⁶³³ Jean (2011), p. 134-163 ; Morera (2005) ; Morera (2010).

⁶³⁴ Villeret (2015), p. 261, 262, 263. Voir aussi Bondonio (1923).

⁶³⁵ Van der Meulen serait naturalisé avec sa femme en 1672. Non seulement Van der Meulen était un peintre qualifié et spécialisé, mais en plus, ses origines lui permettaient de communiquer sans souci avec les tisserands flamands.

⁶³⁶ Reppel (2008), citation issue du résumé de sa publication.

⁶³⁷ Szanto (2002A), p. 177.

⁶³⁸ Picart à Musson, le 2 septembre 1656. « Ic (versta) dat de Elementen niet mider en konnen ghemaet wesen dan tie pont het stuc, soo bidde ic Ul die te laten maken ende dat die lanschappen beter syn als de ander en de figuren wat beter ghestelt ende dat die vrouwende borsten wat klynder syn en soo niet hangende ». Denucé (1949), p. 163.

⁶³⁹ « Mar ic bidde Ul. den schilder dise maet wel te belasten dat hy gheen grove tronien wt enmaet ghelyc sy ghewent syn ». Denucé, *op. cit.*, p. 229.

⁶⁴⁰ Picart à Musson le 22 juillet 1660. « Ic bidde Ul. hem te willen bevelen dat hy de tronien soo bourachtich nit en maect dan delicat ». Picart à Musson (sans date) : « Mar dat hy op de tronien let dat sy nit soo plomp en syn ». Denucé, *op. cit.*, p. 260, 261.

⁶⁴¹ Picart à Musson, le 2 mars 1657 : « Ic sal Ul adverteren dat die enkel doecken die Ul. my hebt gheset op dertin guldens nerlans gelt die kan ic hier maken voer thien gulden fras gel tende beter als di Ul. ghesonden hebt, de welke komen met de wissel ende de vracht op twintich guldens » ; « ic sal de figuren moeten doen herschilderen ». Denucé, *op. cit.*, p.171-172.

⁶⁴² Rosenberg (2007).

⁶⁴³ Nous avons recensé des centaines d'artistes disséminés dans toutes les régions de France. Les données récoltées feront l'objet d'études et d'analyses ultérieures.

⁶⁴⁴ Ce projet sur la répartition des artistes néerlandais à Rome a été initié par l'Institut néerlandais de Rome (*Koninklijk Nederlands Instituut te Rome : KNIR*). La base de données est consultable en ligne à www.hadrianus.it (consulté le 20 juin 2017).

⁶⁴⁵ Scholten/Woodall/Meijers (2013). Rappelons aussi les publications suivantes : LKJ (2003), Paris (2005), Munich (2005), Lille (2008). Concernant les artistes néerlandais à Naples, voir Osnabrugge (2015) ; pour l'Angleterre, voir Sander Karst, « Off to a new Cockaigne : Dutch migrant artists in London, 1660-1715 », *Simiolus*, 37, 2013, p. 25-60.