

Introduction

LA PEINTURE TOULOUSAINE ET SES HISTORIENS

■ Toulouse est présentée depuis le XIX^e siècle comme un des foyers artistiques provinciaux des plus féconds, en raison de plusieurs facteurs tels qu'une commande régulière de la part de la municipalité et de l'Église, une présence constante de maîtres, en particulier d'un peintre de l'Hôtel de ville et un nombre important d'œuvres conservées comme les célèbres effigies capitulaires de Jean Chalette, les grands tableaux religieux de Nicolas Tournier, les portraits d'Antoine Rivalz et les dessins de Raymond Lafage qui témoignent d'un « âge d'or » dont parlait Robert Mesuret¹. Ce sont naturellement ces œuvres et ces artistes qui ont été retenus dans les grandes synthèses et expositions sur la peinture en France sous l'Ancien Régime², même si leur place reste quelque peu en marge dans le panorama de la peinture française dont les principaux représentants sont habituellement Nicolas Poussin, Eustache Le Sueur et Charles Le Brun. Cette vision résulte à la fois d'une longue tradition nationaliste de l'art et d'une approche monographique qui a conduit les historiens de l'art à s'intéresser en premier lieu aux artistes les plus renommés, ceux qui ont travaillé pour le roi, qui ont servi de modèle et d'exemple, admirés à la fois pour leur statut et leur talent.

Le dynamisme artistique toulousain est attesté par de nombreuses publications sur lesquelles je me suis appuyée pour cette approche historiographique. En même temps que des investigations essentiellement menées au XIX^e et au XX^e siècle dans les archives sur les artistes et les œuvres (éléments de biographie, marchés) par des érudits locaux, Ernest Roschach, Jean Contrasty, Pierre Lespinasse, Jean Lestrade, Guy Désazars de Montgailhard, Jules Chalande et Clément Tournier, des travaux sur la peinture ont proposé différents discours visant à définir une identité toulousaine qui a fluctué selon les auteurs et les époques. Certains historiens tels Philippe de Chennevières l'ont appréhendée comme une composante d'un art national, d'autres à l'instar de Robert Mesuret comme une entité régionale non assujettie à la suprématie artistique parisienne. Ils ont tantôt essayé de démontrer que la peinture toulousaine était la quintessence du génie gascon, puis occitan, tantôt ils l'ont définie en la classant sous une étiquette stylistique, la qualifiant de caravagesque. Il s'agit donc d'examiner comment ces différentes interprétations de l'école toulousaine ont été élaborées en essayant d'en dégager les fondements historiques et méthodologiques.

CHENNEVIÈRES ET LA PEINTURE FRANÇAISE

Simultanément au développement des sociétés savantes et littéraires et de la curiosité antiquaire, un discours sur l'art régional consistant à soutenir une volonté patriotique et à former une école nationale de peinture tend à émerger durant la première moitié du XIX^e siècle en particulier sous la plume d'Arcisse de Caumont³. Mais il faut attendre le milieu du siècle pour qu'une des premières grandes études sur la peinture en province soit publiée par Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899), qui, toute sa vie durant, a été préoccupé par la préservation du patrimoine de la France. Entré en 1846 dans l'administration du Musée du Louvre, il a ensuite été pendant plus de vingt ans, de 1852 à 1873, inspecteur des musées de province avant d'être nommé directeur des Beaux-Arts en remplacement de Charles Blanc. En tant qu'inspecteur, il a été amené à sillonner la France et à constater que certaines œuvres étaient très abîmées et menaçaient de disparaître si rien n'était fait pour les sauvegarder. Il a soutenu le travail des érudits locaux, des fouilleurs d'archives qui exhumaient des documents sur son histoire. Il l'a rappelé avec force en avril 1877, lors d'un *Discours* adressé aux délégués des sociétés des Beaux-Arts des départements, dans lequel il a fait un véritable plaidoyer pour l'art en province. Après un hommage à l'action de Caumont en faveur de la décentralisation des Beaux-Arts et de la fédération des sociétés savantes de provinces, il a énuméré ses propres initiatives, comme la fondation, dès 1851, avec Anatole de Montaiglon des *Archives de l'art français*, dont la vocation était de publier les pièces d'archives de ce qu'il nomme « l'art national », à savoir les monuments et les œuvres d'art de province, ou encore son projet ambitieux d'avoir envisagé un *Inventaire des richesses de l'art français*. Se considérant lui-même comme un « provincial égaré à Paris⁴ », il était convaincu que la province était le creuset des génies qui avaient produit les « vraies richesses » de l'art français dont Paris s'enorgueillissait⁵.

La lecture de ses travaux permet de suivre son cheminement intellectuel et d'apprécier en particulier son attachement à la province, qu'il n'a cessé d'exprimer. Entre 1847 et 1862, Chennevières a publié ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne France* (4 vol.). Cette vaste entreprise pionnière de mettre en lumière des peintres et des œuvres oubliés avait été saluée dès la parution du premier tome⁶, qui commence par une phrase teintée de regrets : « La province est morte, voici le moment bon pour écrire son histoire⁷. » Cette formule semble refléter l'esprit du temps partagé par d'autres, comme l'historien et critique d'art Paul Mantz (1821-1895), avec lequel il était lié, qui a écrit dans son premier article portant sur « L'École de Toulouse » que la Révolution avait « tué le provincialisme » et que les petites écoles avaient été « absorbées dans la grande unité de la patrie⁸ ».

Chennevières espérait fortement une renaissance ou « régénération » de la province avec l'avènement de la II^e République. Ainsi, dans le deuxième tome des *Peintres provinciaux* paru en 1849, il écrivait que : « La révolution de 1848 fut suivie d'un violent et bruyant réveil de la province, et je fus de ceux qui espérèrent ardemment de ce réveil le spectacle magnifique de la décentralisation

intellectuelle. » Mais déçu, il poursuivait : « Nous nous trompions, hélas ! Un an plus tard les provinces de France étaient rendormies dans un misérable énervement dont la chute complète de l'ancien monde social est peut-être seule capable de les guérir⁹. » La pensée de Chennevières s'inscrit dans l'idéologie du mouvement politique légitimiste dont le programme reposait sur une vision essentialiste de la nation et accordait une place très importante au peuple¹⁰. La société moderne était vigoureusement critiquée. Elle était perçue comme destructrice des liens personnels de la communauté et l'attachement aux provinces était alors considéré comme le meilleur rempart politique contre cette destruction des relations entre individus.

Afin de redonner de l'élan à la vie artistique des provinces, il fallait selon lui relancer la formation des artistes, ainsi qu'il l'exprime clairement : « Le remède à la misère artistique est simple [...], je ne demanderai rien de plus qu'une organisation vigoureuse et élevée à donner aux écoles de dessin déjà instituées dans la plupart des villes qui possèdent un musée. » En s'attachant à montrer les richesses du passé, il soutenait son combat en faveur de la restructuration des écoles d'art. Nostalgique d'une vision de la France forgée par ses provinces vivantes, il écrivait encore quelques lignes plus loin : « Je voudrais voir reconstituer, sur les bases les plus libérales et les plus vigoureuses, les Académies provinciales de peinture et de sculpture¹¹. » Chennevières était persuadé que le centralisme colbertien avait contribué à assécher les provinces de leurs génies.

Tout au long de sa carrière, Chennevières a été animé par le désir d'écrire une histoire de la peinture française, dont l'aboutissement s'est concrétisé par un *Essai* paru en 1894. Nicolas Poussin, considéré comme le plus grand peintre français depuis le milieu du xvii^e siècle, y tient la première place. L'écriture de cette histoire passait également par la redécouverte de maîtres tombés dans l'oubli dont il collectionnait les dessins¹². Lorsqu'il définit la peinture française, Chennevières s'attache à trois concepts qui nourrissaient ses opinions, à savoir l'idée de génie, la question des origines et des influences, et la notion d'école.

C'est en tant qu'ardent défenseur des particularismes locaux que Chennevières s'est intéressé aux artistes provinciaux. Les quatre tomes des *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux...* présentent les grandes figures locales, des artistes, des collectionneurs et des écrits sur l'art. Cette approche a l'avantage de faire ressortir les centres urbains qui ont eu une activité artistique importante, surtout au xvii^e siècle, comme Caen, Aix-en-Provence, Dijon, Bourges ou encore Toulouse qui est largement traitée, tout d'abord dans le deuxième tome à travers la figure du dessinateur Raymond Lafage et le *Traité sur la peinture* de Dupuy du Grez et ensuite et surtout dans le quatrième, qui est entièrement consacré au peintre et poète Hilaire Pader. Chennevières considère que chaque foyer, chaque centre urbain, a développé un art propre. Il reprend les thèses obsolètes aujourd'hui qui voulaient que les productions artistiques soient le reflet des différents climats, des différentes races et des différents tempéraments :

« le génie d'un grand peuple a cent faces diverses. Il y avait eu en Italie plus d'écoles illustres que de duchés et de républiques. Ainsi, en France : autant de températures, autant de tempéraments. Les races diffèrent dans les provinces, l'esprit y différait de même. Rouen, Blois ou Nancy, ne sont point sur la route de Rome. Ce sont pays riches de verdoyance, mais pauvres de lumière et de chaleur. Les rayons d'été n'y entrent dans les cathédrales gothiques qu'à travers les rosaces et les vitraux peints. Il n'y croît ni olivier ni oranger. Comment serait-il possible que nos peintres du Nord eussent manié même pinceau que ceux de Toulouse ou d'Aix, qui voyaient les montagnes et les mers bleues de l'Espagne et de l'Italie¹³ ».

Ainsi, Nicolas Poussin et Jean Jouvenet, tous deux originaires de Normandie, incarnent pour lui le génie normand. Quand Chennevières regarde un tableau de Jouvenet, il y respire « l'air normand ». Les modèles de Jouvenet étaient « des Normands » et il « n'a jamais fait circuler dans les veines de ses saints et de ses apôtres que du sang normand¹⁴ ». Dans le cas de Toulouse, il décèle du génie gascon dans le *Triomphe de Joseph* d'Hilaire Pader, dont une gravure figure en frontispice du quatrième tome de ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux...* (fig. 1). Il pense que cette peinture « est un tableau fort étrange et grotesque en somme, – le triomphe de la peinture gasconne, – et même à Toulouse, je ne lui vois guère de pendant. Là il s'est livré à son caprice et à son imagination bizarre et soi-disant poétique, plus encore qu'à sa science, quoique de la science aussi il y en ait peut-être jusqu'à la vanité¹⁵ ». Et il termine sur Pader en écrivant « qu'il n'était pas homme de jugement très solide : il en a tout à fait manqué dans cette œuvre ; il est ici Gascon, tout Gascon¹⁶ ». Mais son discours atteint ses limites puisqu'il se cantonne ensuite à rechercher dans ce tableau des influences qu'il trouve chez des peintres toulousains (Jean Chalette

Fig. 1.
Hilaire Pader,
Le Triomphe de Joseph. Gravure au trait de Frédéric Legrip, publiée en frontispice du tome IV des *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'Ancienne France* de Philippe de Chennevières, 1862.



et Nicolas Tournier), parisiens (Claude Vignon, Simon Vouet et Laurent de La Hyre) et italiens (l'école de Véronèse).

La conception gasconne de l'art de Pader était purement subjective chez Chennevières. Elle n'était pas partagée par Mantz qui écrivait à propos du *Triomphe de Joseph* que « cette composition prouve que Pader a vécu à Paris et qu'il a connu les grandes façons des peintres de Louis XIV. Les leçons de Chalette sont ici bien oubliées : c'est la manière emphatique, mais sans noblesse, de l'école de Versailles » et il concluait en disant que Pader était « érudit, banal et vide, académicien en un mot¹⁷ ». Il déplorait que le peintre ait été reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1659, reportant ainsi sur Pader sa propre vision de l'Académie alors perçue comme une institution figée qui contrôlait de façon occulte l'École des beaux-arts, dont Mantz a été un fervent partisan de la réforme de 1863¹⁸.

À la fin du siècle, dans son *Essai sur la Peinture française* et dans l'un des vingt-deux articles qu'il a publiés sur sa collection de dessins dans la revue *L'Artiste*, Chennevières est revenu sur l'école toulousaine qu'il fait reposer sur la dynastie des Rivalz¹⁹ et sur la notion de génie gascon, dont le plus parfait représentant est Raymond Lafage qui incarne l'image de l'artiste bohème :

« tout flamme et tout ivresse, et en perpétuelle débauche de ce sac à vin de Raymond La Fage, noiraud, courtaud, maigriot, toujours assoiffé, toujours affamé de sardines et de morue et avec tout cela d'une imagination tellement bouillonnante et toujours prête à tout, et maniant au bout de sa plume les formes les plus nobles et les plus fières et les plus expressives, et d'une science anatomique tellement instinctive et consommée, que son apparition à Rome effara, non sans apparence de raison, les plus raffinés, voire les plus grands des Italiens, et réveilla, pour un temps, des deux côtés des Alpes, chez nos plus délicats connaisseurs, aussi bien que dans l'entourage du Bernin, l'écho du nom sacré de Michel-Ange²⁰ ».

Mais l'approche de Chennevières ne s'est pas limitée à chercher un caractère régional et gascon de la peinture. Son discours vise également à la définir en termes d'influences subies, non pas de Paris, du fait de son éloignement, mais de l'Espagne. Ainsi, tout en vivant « de son art propre²¹ », Toulouse a reçu les « violences de lumière et d'ombre du soleil espagnol²² ». Cette manière de penser la production toulousaine rompt avec la tradition qui faisait de Rome et de Paris les modèles absolus. La recherche d'influence sous-tend une idée de retard et d'infériorité artistique de la province qui se retrouve très tôt et de manière constante dans l'historiographie. Pour être accompli, un peintre se devait d'aller à Paris pour y trouver « tous les secours qui manquent en province à l'esprit et aux talents²³ » et s'y faire connaître. C'est du moins de la sorte qu'est présenté le séjour d'Antoine Rivalz à Paris dans la notice nécrologique du peintre parue en 1736 dans le *Mercure de France*²⁴ et reprise par Dezallier d'Argenville dans son dictionnaire. Pour Mantz en revanche, l'école toulousaine est l'héritière de l'art italien :

« Il faut d'abord détromper les esprits légers qui, sur la foi de quelques témoins mal informés, voudraient croire qu'à Toulouse l'accent provincial aurait été tellement vif et persistant que l'école y serait toujours défendue contre l'invasion italienne. Loin de là, le midi de la France a imité et suivi l'Italie, soit aux beaux jours de la Renaissance, soit au siècle moins heureux des Carrache et des derniers Florentins²⁵. »

Ce réflexe d'appréhender la peinture toulousaine en la comparant aux grands modèles est poussé à son paroxysme sous la plume de l'historien Paul Lacroix (1806-1884) qui considérait en se fiant à la description du *Déluge* de Pader (1656-1657), mais sans l'avoir vu, que le tableau était « une imitation et peut-être un plagiat » de la toile du même sujet de Poussin (1660-1664) alors que la seconde œuvre est postérieure à la première²⁶.

Si les avis divergent sur les influences, Chennevières et Mantz se retrouvent en revanche sur ce qui fait l'autre spécificité de la peinture toulousaine à savoir « une école de portraitiste²⁷ » en raison de la présence constante d'un peintre de l'Hôtel de ville de la fin du XIII^e siècle jusqu'à la Révolution²⁸. Ils associent donc la notion d'école en premier lieu à un genre avant d'y rechercher le rayonnement d'un maître et le rattachement à un lieu, deux critères considérés comme fondamentaux aujourd'hui pour définir cette notion²⁹.

Mantz parle tout de même de la présence de maîtres ayant formé des élèves. Les deux artistes qu'il retient pour cela sont Jean Chalette et Ambroise Frédeau. Le premier parce qu'il a formé François Colombe du Lys, Hilaire Pader et Nicolas de Troy. Le second parce qu'il a été le maître de Jean-Pierre Rivalz, qui lui-même est devenu par la suite celui des deux plus grands artistes toulousains, à savoir son fils Antoine et Raymond Lafage. Mais au-delà d'une énumération chronologique de peintres et sculpteurs (de Bachelier à Gamelin), Mantz tente, non sans embarras, de trouver une unité stylistique et une cohérence interne à l'école toulousaine qu'il tire logiquement du genre du portrait.

L'entité qu'il tentait de créer était toutefois à l'inverse de ce que pensait le critique et conservateur de musée Louis Clément de Ris (1820-1882) qui, lors d'une inspection du musée de Toulouse, constatait que les tableaux des peintres toulousains offraient une diversité stylistique, l'obligeant justement à ne pas employer le mot « école ». Il avait un jugement sévère envers la peinture toulousaine et ne trouvait pas entre les différents artistes toulousains « ce lien serré, ce caractère général, cet accent commun qui fait reconnaître les enfants d'une même famille³⁰ ». C'est pourtant dans les années qui ont suivi, en 1864, peu de temps après ce commentaire, que Charles-Auguste George en charge du musée de Toulouse, choqué par les propos de Clément de Ris, a constitué une section consacrée à l'« école de Toulouse » dans le *Catalogue raisonné des tableaux du musée de Toulouse*³¹.

Les travaux de Chennevières ont beaucoup apporté à la connaissance de l'art en province, même si dans le cas de Pader son approche a produit une vision des plus négatives. Sa curiosité envers ce dernier a été piquée par la lettre que Poussin

avait écrite au peintre toulousain pour le remercier de lui avoir envoyé un de ses ouvrages. Puis il s'est appuyé sur les écrits de Pader, riches de renseignements sur Poussin en particulier. Il les cite et les commente abondamment, faisant de longues digressions sur la littérature artistique du xvii^e siècle en France. Les jugements de valeur et les clichés qui jalonnent les dix chapitres de l'étude qu'il consacre au peintre l'ont sans doute discrédité au point que ses ouvrages ont par la suite été quelque peu délaissés, y compris à Toulouse :

« Le pauvre Pader était de Toulouse, et ne sut point préférer l'enseignement muet des bas-reliefs, et des statues, et de la colonne Trajane, et des Noces Aldobrandines, à la loquacité du Josepin et au tapage du Bernin ; il crut tout bonnement que l'art était dans les ateliers et il s'y tint renfermé, interrogeant, sur le secret de la peinture et de la beauté, des charlatans qui n'avaient plus que des recettes de vieille femme. – Pour savoir profiter de l'Italie à la façon de Poussin et de Le Brun, il fallait l'œil sain, l'esprit vigoureux et libre, la mémoire dirigeant bien, l'imagination sobre et réglée en sa richesse, "et du jugement partout". – Or, Pader n'avait de tout cela que l'antipode ; c'était un Poussin retourné : œil sans instinct du beau, esprit débile et enchaîné par les entraves de la science fausse et routinière qu'il s'était forgées d'après les livres de Lomazzo ; une indigestion de douteux chefs-d'œuvre encore mal compris, une imagination gasconne ne se souciant point d'être réglée, – et du jugement de nulle part³². »

L'art de Pader était assimilé à celui du peintre italien Giovan Paolo Lomazzo et donc déprécié par Chennevières, puisqu'à cette époque Lomazzo était considéré comme le théoricien de l'art maniériste alors lui-même compris comme l'expression artistique décadente d'une période sombre entre le classicisme de la Haute-Renaissance de Léonard, Raphaël et Miche-Ange et le renouveau des Carrache. Le désintérêt pour Pader a été amplifié par le ton donné dès la première phrase de l'étude de Chennevières : « Pader n'a pas à se plaindre de notre siècle. Ses livres, qui ne valaient rien, ont sauvé de l'oubli ses peintures, qui valaient mieux », alors qu'il avouait plus loin ne jamais avoir vu un seul de ses tableaux³³. L'avis de Chennevières n'était toutefois pas partagé par Paul Lacroix, pour qui la *Peinture parlante*, un des écrits de Pader, « mérite d'être lu [...] car ce poème didactique est aussi rare que curieux³⁴ ».

ROBERT MESURET : DU GÉNIE GASCON AU GÉNIE « D'OC »

Ces différents discours exprimés au cours du xix^e siècle ont marqué durablement la manière d'aborder la peinture toulousaine, notamment ce qui touche à la question des influences. Ils se retrouvent au siècle suivant sous la plume de Robert Mesuret (1908-1972), conservateur du musée Paul Dupuy pendant plus de vingt ans, auteur d'une centaine d'études sur l'art du sud-ouest de la France, qui opère un changement sensible du qualificatif du terme de génie. Ce dernier n'est plus gascon mais occitan ou d'Oc. Le mouvement occitan s'est développé dans les années 1940 autour de la figure du philosophe carcassonnais René

Nelli (1906-1982)³⁵, auteur de la préface de *Toulouse, métropole artistique de l'Occitanie*, ouvrage posthume de Mesuret dans lequel il est fait état du nombre important des ateliers d'artistes sur un territoire où se parlait l'occitan. Mesuret avait aussi commencé une *Histoire de l'Art occitan* qui est restée inachevée. Il revendiquait haut et fort une autonomie de la peinture toulousaine par rapport à Paris où selon lui :

« les Toulousains ne se plaisaient guère [...], où les moqueries maladroites de leurs compagnons devaient leur rappeler que le français n'était encore pour eux qu'un langage officiel. Plus proche du toscan était le parler des ateliers toulousains, cette langue occitane, dont le style romain épousait la vivacité passionnée, les modulations chantantes, les harmonies imitatives, les finales sonores³⁶ ».

À travers ses nombreux écrits, il a construit et pérennisé une idée d'art baroque occitan (*Barocchus occitanicus*)³⁷ et de génie occitan, dont Raymond Lafage est la figure la plus représentative : « n'incarne-t-il pas ce baroque occitan imprégné d'italianisme, mais parfumé de l'ail et de l'oignon, dont ce rustre faisait sa nourriture accoutumée ? », dressant ainsi un portrait très caricatural de l'artiste au tempérament latin, grossier et passionné, encore dernièrement repris par Louis-Antoine Prat dans son ouvrage sur le dessin français du xvii^e siècle³⁸.

Pour légitimer l'autonomie d'une peinture occitane par rapport à Paris, Mesuret a privilégié, comme Chennevières, les liens artistiques qu'il voyait entre le Languedoc et la péninsule ibérique. Tout en étant conscient que rien ne permettait d'affirmer que les Toulousains avaient réellement franchi les Pyrénées, il prétextait la proximité géographique pour justifier des comparaisons stylistiques³⁹. Ainsi, dès la première grande exposition consacrée à l'*Âge d'or de la peinture toulousaine* qui a été présentée tout d'abord en 1946 au musée des Augustins de Toulouse, puis l'année suivante à Paris à l'Orangerie des Tuileries, le parallèle instauré par Mesuret entre peinture toulousaine et espagnole était repris par René Huyghe dans la préface du catalogue parisien intitulée « Le xvii^e siècle et l'école de Toulouse⁴⁰ ». Huyghe utilise la notion d'école provinciale en soulignant toutefois que les Toulousains avaient fait plus souvent le voyage de Rome que celui de Paris. Cette vision des rapports entre l'Espagne et la capitale du Languedoc, en dépit de la fragilité des arguments, s'est perpétuée dans la majeure partie des publications de Mesuret, qui a élaboré d'une manière systématique des comparaisons stylistiques. Les exemples sont nombreux notamment dans le catalogue de l'exposition sur les *Miniaturistes du Capitole* (1956). Mesuret y écrivait : « C'est surtout parmi les peintres qui ont travaillé dans la péninsule ibérique – espagnols, italiens ou flamands –, que doivent être recherchées les parentés de Chalette comme celles de ses rivaux ou de ses successeurs⁴¹. » Peu auparavant, dans son article sur « La peinture toulousaine et l'Espagne : du siècle d'or à l'âge d'or⁴² », l'auteur s'est évertué à montrer des similitudes stylistiques entre des œuvres toulousaines et espagnoles, déclarant que le cycle de la *Vie de saint Bruno*, peint par François Fayet à partir de 1682 dans l'église des Chartreux de Toulouse (*in situ*), avait comme précédent, non pas les tableaux

de Le Sueur peints pour la Chartreuse de Paris, qu'il ne cite même pas alors que ce sont des gravures tirées de ceux-ci qui ont servi de modèle, mais les peintures exécutées de 1626 à 1632 à la Chartreuse de Paular, près de Ségovie, par Vicente Carducho⁴³ ! Mesuret a étendu ces parallèles entre le Languedoc et l'Espagne au sujet des traités théoriques de Pader et Pacheco⁴⁴.

Cette conception de la peinture a également été partagée par Paul Guinard, grand spécialiste de la peinture espagnole, alors Professeur à l'université de Toulouse. Dans son article sur « La peinture en Languedoc du XVII^e siècle au XIX^e siècle : acquisitions et orientations⁴⁵ », ce dernier a tenté de préciser l'aire géographique à laquelle pouvait se rattacher la peinture toulousaine⁴⁶. Dans le sillage de Mesuret, il voyait des réminiscences hispaniques chez ses « meilleurs représentants : Chalette, Tournier, Rivalz », tout en s'interrogeant sur la réalité des échanges artistiques hispano-languedociens au XVII^e siècle⁴⁷. Ce n'est que quelques années plus tard que la question de la réalité des échanges avec l'Espagne en raison du contexte politique de l'époque et de l'absence de source a été remise en doute par Alain Mousseigne, dans le catalogue de l'exposition sur Jean Chalette et Ambroise Frédeau⁴⁸.

À la suite de Mesuret, Jean Penent, qui lui a succédé à la tête du Musée Paul Dupuy, a soutenu l'idée d'une peinture propre à Toulouse et au Languedoc, mais cette fois-ci tournée vers l'Italie et non plus vers l'Espagne. Dans le catalogue de l'exposition *Le Temps du caravagisme. La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650*, il affirme que la production locale se distingue « dans le concert général de la peinture en France, par sa parfaite autonomie vis-à-vis de la capitale politique [Paris], ses liens privilégiés avec la capitale religieuse [Rome] et, plus largement, l'Italie⁴⁹ ». Dans le catalogue de l'exposition monographique consacrée à Antoine Rivalz en 2005, il privilégie une approche formelle visant à montrer le caractère italien de la manière du peintre conforté par son séjour de plusieurs années à Rome et qui est annoncé dans le sous-titre « le Romain de Toulouse⁵⁰ ».

UNE PEINTURE CARAVAGESQUE

Parallèlement à ces discours sous-tendus par des idéologies visant à affirmer une identité locale, la peinture toulousaine a été définie d'un point de vue stylistique comme étant une peinture caravagesque. Dans sa notice sur le « Caravagisme » du *Dictionnaire des courants picturaux* de Larousse, Paul Guinard fait du caravagisme un phénomène essentiellement provincial. Il écrit :

« Les Toulousains fondèrent un foyer régional qui interpréta librement, avec une austérité de conception toute française, la “manfrediana methodus” et les expériences toscanes ; celles-ci sont particulièrement sensibles dans les œuvres de Chalette et se retrouvent aussi dans les œuvres de Guy François, en Auvergne. Le représentant le plus personnel de l'école toulousaine fut N. Tournier, savant constructeur de volumes dans un profond clair-obscur relevé par des blancs lumineux qui “obscurcissent ceux de Zurbarán” (Longhi). Cette tradition se prolongea jusqu'à Rivalz, à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles⁵¹. »

Les fondements de ce postulat d'une peinture provinciale caravagesque encore fortement ancré de nos jours dans les travaux sur la peinture à Toulouse ont été posés lors de la grande exposition sur *Les Peintres de la réalité* qui s'est tenue au musée de l'Orangerie en 1934. Dans le catalogue, Charles Sterling (1901-1991), co-organisateur de l'exposition avec Paul Jamot (1863-1939), conservateur en chef des Peintures du Louvre, écrivait que les deux plus importants foyers du caravagisme en France se trouvaient l'un en Lorraine, l'autre dans le Midi et qu'ils avaient chacun « les caractères d'une école » à savoir « une longue tradition ininterrompue, des maîtres, des petits-maîtres, des théoriciens locaux⁵² ». Le but de l'exposition était à la fois de montrer dans une optique identitaire la richesse et la diversité de l'art français en présentant des tableaux de peintres alors moins connus que Poussin, comme les frères Le Nain ou Georges de La Tour, et de prouver qu'il y avait eu en France, comme en Flandres, en Italie ou en Espagne, une importante école caravagesque⁵³. Le thème choisi de la réalité permettait d'englober une grande partie, sinon la quasi-totalité de la production picturale du XVII^e siècle. Il offrait aussi dans la période troublée de l'entre-deux-guerres une image idéalisée de la France « stable, digne, ferme dans sa foi⁵⁴ ».

Sur les cent quarante-six numéros que compte le catalogue, neuf illustrent l'école toulousaine à savoir deux miniatures de Jean Chalette, un tableau de Guy François, trois de Nicolas Tournier (alors prénommé Robert), un de Jean-Pierre Rivalz et deux de son fils Antoine⁵⁵. La présence de ce dernier à l'exposition a contribué à enraciner l'idée de la « persistance de l'influence caravagesque dans le midi de la France vers 1700⁵⁶ ». Mais au-delà d'avoir enfermé la production toulousaine dans une catégorie de peinture, cette manifestation a permis de découvrir Nicolas Tournier qui, avec Georges de la Tour, ont alors été considérés, comme les meilleurs représentants en France du caravagisme⁵⁷. C'est en effet à partir de ce moment précis que Tournier est devenu digne d'intérêt et qu'un certain nombre de tableaux lui ont été attribués. Dans un compte-rendu de l'exposition, l'éminent connaisseur italien de la peinture Roberto Longhi (1890-1970) a proposé un début de reconstitution de l'œuvre romain du peintre⁵⁸. Les renseignements sur Tournier au moment de l'exposition étaient alors très minces. On pensait qu'il était né en 1604 (au lieu de 1590) et mort vers 1670 (au lieu de 1639). L'unique source disponible était le *Traité de peinture* (1699) de l'avocat et théoricien de l'art Bernard Dupuy du Grez qui le disait élève de Valentin à Rome et qui décrivait quelques-unes de ses œuvres peintes à Toulouse. Quoi qu'il en soit, Longhi lui a attribué un groupe de six tableaux. Pour étayer sa démonstration, il s'est appuyé sur des œuvres d'attribution certaine, comme la *Déposition de Croix* (fig. 2) dont il a comparé le personnage de Nicodème avec un des hommes barbus à droite du Christ du *Sinite Parvulos* de la galerie Corsini, alors donné à Valentin. Depuis, son œuvre peint n'a cessé de croître⁵⁹, puisque des sept tableaux toulousains mentionnés par Dupuy du Grez le corpus a atteint quarante-trois œuvres lors de la première et unique exposition rétrospective de Nicolas Tournier, organisée à Toulouse en 2001⁶⁰. Encore faut-il préciser



Fig. 2. Nicolas Tournier, *Le Christ descendu de la Croix*, dit aussi *Déposition de Croix*. 238 × 183 cm. Toulouse, musée des Augustins. Inv. 2004 1 285.

que c'est le nombre de tableaux romains du peintre qui a augmenté alors que l'estimation de sa production languedocienne a très peu évolué.

Le catalogue fournit un état des connaissances sur le peintre, qui s'appuie sur quelques données biographiques trouvées depuis 1935 qui sont essentiellement son baptême à Montbéliard (12 juillet 1590), son séjour à Rome attesté par des mentions dans les *Stati delle anime* (1619 à 1626)⁶¹, le baptême de sa filleule, Marguerite, fille du peintre de Narbonne Jean Marchant (1627), la commande d'un tableau pour les Minimes de Toulouse (1628) et son testament (30 décembre 1638). Les peintures dites de la période romaine sont des attributions car, hormis les données dans les registres des *Stati delle anime*, on ne possède aucun document sur l'activité de Tournier, ni commande ni témoignage, ni même encore de trace d'une éventuelle adhésion à l'Académie de Saint-Luc⁶².

C'est principalement l'appréciation du peintre, de sa formation et de son art à Rome qui a par la suite changé. Après avoir été considéré comme l'élève de Valentin, il est devenu un suiveur de Bartolomeo Manfredi notamment à partir du moment où lui ont été attribués *La Réunion de buveurs* du Mans (cf. *cahier couleur, ill. 1*) et les deux *Buveurs* de Modène. L'attribution à Tournier de ces tableaux demeure vivement discutée : celle des deux derniers a été contestée par une partie de la critique, car ceux-ci étaient donnés à Manfredi dans l'inventaire des collections des Este de 1624 ; celle du premier, qui est une copie d'un original du peintre de Crémone (Trafalgar Galleries de Londres), n'est plus retenue aujourd'hui⁶³. Depuis les travaux de Gianni Papi sur Manfredi et Jusepe de Ribera, Tournier est perçu comme un émule du second⁶⁴.

L'exemple de l'étude de la peinture de Tournier est révélateur d'une approche essentiellement fondée sur le *connoisseurship* développée depuis l'exposition des *Peintres de la réalité*, puisqu'un peu plus d'un tiers des attributions du catalogue a changé entre 1934 et 2006, soit 53 œuvres sur 146⁶⁵. C'est également la méthode de l'attribution que Jean Penent a privilégiée dans son livre le *Temps du caravagisme*, où les figures principales de l'école toulousaine durant la première moitié du XVII^e siècle ne sont plus Tournier et Chalette mais les deux frères vellaves Guy et Jean François⁶⁶.

DEUX NOUVEAUX AXES DE RECHERCHE EXPLORÉS :

UNE APPROCHE SOCIALE ET UNE RÉFLEXION

SUR L'ARTICULATION ENTRE LES ŒUVRES ET LES DISCOURS

■ Ce regard historiographique a permis de situer les principales approches et méthodes mises en œuvre pour définir la production picturale toulousaine depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Il a un triple avantage. Premièrement, il précise les contours d'un corpus d'œuvres, tableaux et dessins assez bien documentés grâce aux travaux d'érudits et essentiellement conservés dans les musées de la ville, ainsi que dans les églises de la région. Deuxièmement, il fait émerger des noms d'artistes qui ont été sauvés de l'oubli par des sources locales, des textes imprimés et des documents d'archives. Troisièmement, il révèle une construction de l'histoire de l'art descriptive et parfois contradictoire, véhiculant

autant de faits historiques que d'avis purement subjectifs et d'arguments fragiles, qui a nourri des générations d'historiens de l'art et moi-même.

Jamais une école de peinture de province n'a fait l'objet d'autant de publications, mais aucune de ces dernières n'a encore porté sur sa construction ni sur la production d'écrits artistiques qui pourtant a été exceptionnelle au regard de ce qui s'est fait dans d'autres villes. Ce sont en tout une vingtaine de textes de diverse longueur, de nature hétérogène, émanant de différentes personnalités, et en rapport plus ou moins étroit avec des artistes et des œuvres peintes à Toulouse au xvii^e et au début du xviii^e siècle, qui sont rassemblés pour la première fois dans une étude. Parmi ces écrits, une douzaine a été produite à Toulouse. Les autres villes n'ont pas été aussi prolifiques, on ne peut répertorier au mieux qu'un ouvrage par province tel que la *Lettre à un de ses amis touchant la peinture* d'Antoine Le Blond de La Tour à Bordeaux (1669), le *Traité de mignature* attribué à Claudine Boutet à Lyon (1672), *La Réforme de la peinture* de Jacques Restout à Caen (1681) et le *Traité de la peinture* de Nicolas Catherinot à Bourges (1687). Les autres textes de ce corpus, ont été publiés à Paris montrant ainsi l'intérêt croissant des amateurs pour la peinture toulousaine, à commencer par les œuvres de Lafage et de Rivalz, tout au long du xviii^e siècle.

Toutes ces sources imprimées sont désormais accessibles en ligne, ce qui n'était pas le cas il y a encore quatre ou cinq ans. Quelques-uns des écrits toulousains sont souvent cités, comme les traités de Pader et de Dupuy du Grez, mais ils n'ont jamais été analysés de manière approfondie. Le *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique* (1699) du second a cependant fait l'objet d'une récente réédition (2011) qui contribue à le faire mieux connaître. Ils ont pour objet l'art et la définition de la peinture ou sont centrés sur la théologie et la signification des images peintes et sculptées. Ils se présentent sous la forme de grandes dissertations ou de poèmes. La redécouverte de textes comme ceux de Molinier et la relecture de la description de Malapeire, ainsi que celle des *Vies* de Malliot m'ont amené à m'interroger sur les facteurs qui ont favorisé la production d'une telle quantité de discours, ainsi que sur la nécessité qui s'est fait sentir d'écrire sur la peinture et les artistes.

La littérature toulousaine est contemporaine de discours qui se développent à Paris, dont les fins ont été étudiées, et ont fait l'objet de travaux ces dernières années, qu'il s'agisse de dissertations de théologiens sur l'usage des images ou de textes théoriques sur la peinture⁶⁷. L'éclosion de ces derniers écrits est symptomatique d'une mutation du statut social de certains peintres qui ont commencé à revendiquer le caractère libéral et intellectuel de leur métier. Les modalités de cette évolution, qui apparaissent à la fin des années 1640 à Paris, sont multiples et complexes. Elles sont en partie liées au nouvel intérêt que les amateurs, qui commençaient à collectionner des tableaux, notamment ceux de Nicolas Poussin, assignaient à la peinture, entraînant à la fois une approche érudite de l'image, qui est devenue un objet de délectation et de consommation, et une nouvelle perception du peintre. À ce changement s'adjoint une autre cause déterminante pour l'élévation du statut du peintre qui est la création, en 1648, de

l'Académie royale de peinture et de sculpture. La jeune institution innovait par rapport aux modes d'apprentissage traditionnels dispensés dans les ateliers, en proposant un autre type d'éducation artistique, dans lequel apparaissait l'idée de progression pédagogique, à la fois pratique et théorique, portant principalement sur l'étude du dessin d'après le modèle vivant et sur l'élaboration et la transmission de connaissances dans les domaines de la perspective et de l'anatomie, par le biais de conférences sur la peinture et la sculpture⁶⁸.

Comme à Paris, les textes sur l'art à Toulouse ont pris plusieurs formes telles que la littérature de dévotion visant à légitimer les images, la glorification d'un décor et la description de tableaux selon des critères artistiques; certains portent sur le sens et la fonction des images religieuses, d'autres reflètent le point de vue d'un peintre sur son métier, d'autres encore s'attachent à la vie des peintres et ont contribué à la construction du mythe de l'artiste. Ces écrits posent la question du statut du peintre, de la notion d'école, de l'éducation du regard pour distinguer une bonne peinture d'une mauvaise, de la réception d'une œuvre, d'un artiste et du développement de l'art en dehors d'une cour princière, autant de thèmes qui étaient présents de façon plus ou moins développée, parfois en filigrane seulement dans ma thèse de doctorat dont ce livre reprend de larges extraits⁶⁹. Mes recherches menées depuis sur l'historiographie et les écrits artistiques m'ont amenée à approfondir ces problématiques qui sont abordées ici⁷⁰.

L'objectif de ce livre est donc d'examiner en quoi les discours permettent d'aborder l'histoire de la peinture sous un angle nouveau. Qu'est-ce que l'examen des propos de dévots peut apporter à la connaissance de la peinture en province? En quoi les discours sur l'art nous éclairent sur la pratique des peintres? Quel regard portait-on sur la peinture? La présentation chronologique de ces textes, en les traitant comme des études de cas successives, permet de distinguer deux approches qui sont d'une part la question des attentes des commanditaires envers les œuvres et comment ces dernières étaient perçues, et d'autre part celle de la manière dont s'est construite la notion d'école de peinture.

Mais étudier la production picturale dans une ville telle que Toulouse nécessite aussi de reprendre la thématique déjà formulée par Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg des relations réelles et symboliques entre les grands centres artistiques, comme Paris et Rome, et des villes situées en périphérie de ces derniers⁷¹. Pour répondre en partie à cette question, il a été nécessaire de revenir sur le contexte toulousain et sur les facteurs qui ont rendu possible la production d'œuvres et l'émergence d'écrits sur l'art. Avant d'examiner les textes sur la peinture et de mieux saisir leurs enjeux, il convient de rappeler quelles étaient les conditions historiques et matérielles de la production selon une problématique développée notamment par Michael Baxandall. Comment les peintres travaillaient-ils à Toulouse? Quel était leur statut? Apporter des éléments de réponse à ces interrogations permettra aussi de connaître le statut de leurs œuvres. On possède pour cela des documents, pour certains jamais exploités. Relire les sources est apparu comme une condition nécessaire au renouvellement des connaissances de la peinture à Toulouse.

La première partie se compose de trois chapitres qui sont consacrés au métier du peintre à Toulouse. Les deux premiers s'intéressent plus particulièrement à son statut, celui défini par le règlement de la corporation, ainsi que celui du peintre de l'Hôtel de ville que l'on peut cerner à partir des délibérations municipales. Je tente dans un troisième chapitre de situer la place des peintres dans la société toulousaine, en m'interrogeant sur leur importance numérique dans la ville, sur leur origine et en essayant de restituer les liens entretenus non seulement avec les autres membres de la communauté mais également avec les élites.

Définir le cadre matériel et social des peintres est une étape essentielle pour aborder dans une seconde partie des questions qui se rapportent à la réception des œuvres et des artistes en essayant, quand les sources le permettent, de croiser les attentes des contemporains (clients et peintres) envers la peinture et la production picturale elle-même. Le quatrième chapitre s'attache à l'utilisation des images par la confrérie des Pénitents noirs entre 1615 et 1639, en s'appuyant sur le point de vue du théologien et prédicateur Étienne de Molinier qui se servait des peintures pour fixer dans l'esprit des fidèles les « matières à méditer », comme l'avait fait peu auparavant le jésuite Louis Richeome dans son *Pèlerin de Lorette*⁷². Ces textes s'appuient surtout sur les sujets des œuvres qui se trouvaient dans la chapelle de la confrérie des pénitents, mais ne sont pas directement liés aux tableaux de Nicolas Tournier, dont trois sont encore conservés. Ils permettent toutefois d'enrichir leur contextualisation et ainsi de mieux cerner, en contrepoint à la fonction religieuse attendue, les solutions plastiques apportées par le peintre, contemporain de Molinier.

Le cinquième chapitre a pour objectif d'analyser les raisons qui ont poussé un peintre, Hilaire Pader, à traduire le *Trattato dell'Arte de la Pittura* (1584) de Lomazzo et à écrire sur sa production en particulier. Ses écrits, peu étudiés jusqu'à présent (sans doute à cause de l'image négative dont Chennevières l'a affublée), aident pourtant à comprendre les tensions qui existaient à Toulouse au milieu du siècle entre les volontés des clients et la manière dont le peintre concevait son métier.

Le sixième chapitre étudie une *Description* d'un grand décor religieux en s'attachant aux motivations qui ont amené un riche parlementaire, Gabriel Vendages de Malapeire, à écrire sur sa chapelle et son décor qu'il a financés. Son texte, qui concilie une approche à la fois dévote et artistique de la peinture, expose clairement ses exigences envers les œuvres et permet ainsi de connaître jusqu'où pouvaient aller les directives des commanditaires données aux peintres.

Certains tableaux ornant les édifices de la ville ont fait l'objet d'une analyse soumise à des critères artistiques à l'extrême fin du siècle par Bernard Dupuy du Grez dans son *Traité sur la peinture* offrant ainsi au public une première histoire de l'art toulousain. Comment est-elle formulée? Quels sont les artistes dont parle le théoricien? Ce sont notamment à ces interrogations que je m'efforce de répondre dans le septième chapitre.

Le suivant traite de la construction de la renommée du plus grand représentant de la peinture toulousaine à travers l'historiographie, à savoir Antoine

Rivalz. Il s'appuie essentiellement sur trois textes, la notice nécrologique du peintre parue dans le *Mercur de France* en 1735, sa biographie publiée par Dézallier d'Argenville et la *Description* des peintures de l'Hôtel de ville rédigée en 1770 par son fils Pierre, dit aussi le Chevalier Rivalz. Ces textes sont mis en relation avec le contexte tout à fait particulier des Salons de l'Académie de peinture et de sculpture où les tableaux d'Antoine Rivalz ont occupé une place primordiale.

Le dernier chapitre s'arrête sur un ensemble de *Vies* manuscrites inédites de Joseph Malliot et sur les motivations qui ont poussées cet antiquaire à fixer de manière durable les représentants de l'école toulousaine à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles dont les fondements se trouvent dans le *Traité* de Dupuy du Grez. En raison de l'importance de cette source pour l'historiographie toulousaine, j'ai décidé de la publier avec des annotations en annexe.

J'ai essayé dans la mesure du possible de faire une lecture critique de ces textes en tentant d'évaluer quelle idée de la peinture et de l'art se dégage de ces discours et d'en déterminer les enjeux que l'historiographie avait négligés. S'ils ont chacun leur spécificité, ils participent à l'écriture d'une histoire plus générale de la peinture à Toulouse.

Notes

1. Titre donné à l'exposition sur la peinture toulousaine présentée à Toulouse et à Paris. Voir cat. expo. Toulouse, 1946-1947 et Paris, 1947.
2. MÉROT, 1994 ; ROSENBERG, 2001. À titre d'exemple, un tableau de Chalette et deux de Tournier étaient présents dans l'exposition *Grand Siècle* (Rennes, Montpellier, Montréal 1993), un tableau d'Antoine Rivalz dans les expositions *Le Classicisme français* (Dublin 1985), *Visage du Grand Siècle* (Nantes et Toulouse 1997), *Figures de la passion* (Paris 2001-2002) et les *Passions de l'âme* (Meaux-Toulouse-Caen, 2006). Cinq dessins (un de Chalette, un de Pader et trois de Lafage) ont été montrés dans l'exposition sur les *Dessins français du XVII^e siècle* (Paris 1993).
3. PARSIS-BARUBÉ, 2011.
4. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1877, p. 7.
5. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, vol. 2, p. 15 : « Il est cependant bien temps de rompre enfin ce funeste sortilège qu'a jeté Paris sur l'esprit des provinces, cette triste conspiration de l'abrutissement par le sommeil et l'insouciance. Paris prétend que Paris seul est riche ; Paris prétend que Paris seul sait comprendre, encourager et faire naître les belles choses. Que la province montre à Paris qu'elle seule produit les vraies richesses, que, donnant jour à tous les génies dont Paris s'enorgueillit, elle sait aussi bien que Paris les développer, les nourrir et s'en faire parure. »
6. BOURQUELOT, 1847.
7. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, I, p. III.
8. MANTZ, 1849, p. 56. Sur Mantz voir la notice de Frédéric Elsig dans le *Dictionnaire des historiens de l'art actifs en France (1789-1920)*, sur le site de l'INHA.
9. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, vol. 2, p. 11.
10. Voir de CHANGY, 2004.
11. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, vol. 2, p. 25-26.
12. Cat. expo. Alençon, 1857 ; CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1895 et en dernier lieu PRAT, 2007.

13. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, vol. 1, p. vi.
14. *Ibid.*, p. x; SCHNAPPER, 1972, p. 31.
15. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, vol. 4, p. 234.
16. *Ibid.*, p. 235-236.
17. MANTZ, 1849, p. 54.
18. Sur les enjeux de la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863, voir BONNET, 2006, p. 10, 217-218.
19. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1895, p. 22.
20. *Ibid.*, p. 24.
21. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, vol. 4, p. 230.
22. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1894, p. 56.
23. DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1752, p. 296.
24. *Mercur de France*, 1736, p. 1417.
25. MANTZ, 1849, p. 53.
26. LACROIX, 1858, p. 144.
27. MANTZ, 1849, p. 55.
28. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, vol. 4, p. 222-228; CHENNEVIÈRES, 1894, p. 55. C'est aussi sous l'angle de la commande municipale, qu'É. Jolibois a écrit un article sur l'*Histoire des Beaux-arts à Toulouse* (1879).
29. Voir PELTRE, 2007.
30. CLÉMENT DE RIS, 1859-1861, t. II, p. 304. Il n'appréciait guère l'esthétique des tableaux de Chalette qu'il voyait comme un entrepreneur et non un artiste et préférait les peintures de Tournier et de Michel aux « pâles fadeurs et à la fécondité stérile des trois Rivalz ». Il estimait en revanche la *Mise au tombeau* de Tournier qu'il considérait comme de l'art, mais le seul véritable artiste toulousain qui trouvait grâce à ses yeux était Despax (p. 304-308).
31. GEORGE, 1864, p. xiv. Les artistes retenus par George pour représenter l'école de Toulouse étaient : pour le xvi^e siècle : Jacques Boulvène, Jean Chalette, Ambroise Frédeau; pour le xvii^e siècle : Nicolas de Troy, Colombe du Lys, Nicolas Tournier, Antoine Durand, Hilaire Pader, Guy François, Jean-Pierre Rivalz, André Lèbre, François Fayet, Jean de Troy, François de Troy, Jean Michel, Antoine Rivalz, Ambroise Crozat, Pierre Subleyras; pour le xviii^e siècle : Jean-Baptiste Despax, Jean-Pierre [Pierre] dit le Chevalier Rivalz, François Derôme, Jacques Gamelin, Lambert-François-Thérèse Cammas, Jean-François Lassave, Pierre-Henri Valencienne, François Valentin Gazard, Jean-François Fauré, François Bertrand et Joseph Roques.
32. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862, IV, p. 6.
33. *Ibid.*, p. 1. Chap. VIII, p. 161 : « Me voici arrivé à l'endroit le plus embarrassant de mon travail. J'aurai consacré presque un gros volume à un peintre de très mince génie, et je le confesse à deux genoux au lecteur, je n'ai pas vu de mes yeux une seule de ses peintures », même si dans l'appendice, p. 234, il dit qu'il a fini par venir à Toulouse et par voir les trois tableaux conservés à la cathédrale Saint-Étienne.
34. LACROIX, 1858, p. 145.
35. En 1943, un numéro spécial des *Cahiers du Sud* est consacré à la question du génie d'Oc; voir aussi NELLI, 1963.
36. Cat expo. Toulouse, 1953, préface, p. 5-6.
37. MESURET, 1954 b, p. 146.
38. Cat expo. Toulouse, 1953, p. 33; PRAT, 2013, p. 192.
39. MESURET, 1954 b, p. 144.
40. Les notices du catalogue, très succinctes, ont été extraites de la thèse de Robert Mesuret soutenue à l'École du Louvre en 1946. L'exposition parisienne présentait une version réduite de celle de Toulouse. Voir cat. expo. Toulouse, 1946-1947 (91 numéros); cat. expo. Paris, 1947 (49 numéros).
41. Cat. expo. Toulouse, 1956, p. 13, 14.
42. MESURET, 1954 b, p. 143 à 146.

43. *Ibid.*, p. 145.
44. MESURET, 1960 a, p. 3-15.
45. GUINARD, 1968, p. 223-239.
46. *Ibid.*, p. 224.
47. *Ibid.*, p. 230-231.
48. Cat. expo. Toulouse, 1974-1975, p. 74 et 76.
49. PENENT, 2001, p. 16.
50. Cat. expo. Toulouse, 2004-2005.
51. GUINARD, 1989, p. 82-83.
52. Cat. expo. Paris, 1934, p. XLIII.
53. *Ibid.*, p. XXXIII.
54. Cat. expo. Paris, 2006-2007, p. 31.
55. Cat. expo. Paris, 1934. Les artistes sont classés par ordre alphabétique : Chalette, n° 16 et 17 ; Guy François, n° 33 ; Jean-Pierre Rivalz, n° 98 ; Antoine Rivalz, n° 98 et 99 et Nicolas Tournier, n° 109-111.
56. Cat. expo. Paris, 1934, p. 143.
57. *Ibid.*, p. XXXIV.
58. LONGHI, 1935.
59. En 1957, Robert Mesuret a dressé le catalogue de l'œuvre peint de Tournier, comportant alors 64 numéros. De nouvelles attributions ont été proposées en 1974, lors de l'exposition sur *Valentin et les Caravagesques français*.
60. Cat. expo. Toulouse, 2001 b. Voir les comptes rendus de l'exposition : Pascal Bertrand dans la *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 2001, p. 11 de la *Chronique des Arts* ; Helen Langdon dans le *Burlington Magazine*, CXLIII, n° 1181, août 2001, p. 510-512 ; John Gash dans *Apollo*, CLV, n° 480, février 2002, p. 49-51 et Jean-Pierre Cuzin dans *Antologia di Belle Arti. Il Settecento*, 2002, p. 140-151. Quelques tableaux ont refait surface depuis l'exposition.
61. La date d'arrivée à Rome de Tournier est parfois avancée sans justificatif à 1615, voire même 1612. Cat. expo. Toulouse, 2001 b, p. 20 ; CUZIN, 2002, p. 140 ; HÉMERY, 2015, p. 7. Un des arguments avancés est de dire que Tournier était trop âgé en 1619 (il avait vingt-neuf ans) pour arriver à Rome et se livrer à l'exécution de telles copies. Si l'on suit ce raisonnement, que dire de Poussin qui est lui aussi arrivé dans la Ville éternelle à trente ans, au printemps 1623 !
62. Son nom apparaît toutefois dans l'inventaire en latin de Camillo Massimo (1640), neveu de Vincenzo Giustiniani, dans lequel il est mentionné un tableau de *Sainte Marie-Madeleine*, de la main de Nicolas Tournier [Nicolai Tornier Galli]. Le tableau est dit légué à Francesco Bongiovanni par Vincenzo Giustiniani. Le tableau est mentionné sous le nom de Tornielo dans l'inventaire en italien avec deux autres tableaux, un *Saint Pierre* et une *Sainte Cécile*. Voir DANESI SQUARZINA, 2003, « Documenti », p. 178-179, 181, 183-184, 188.
63. Sur les *Buveurs*, voir cat. expo. Toulouse, 2001 b, p. 82-84, n° 2-3 ; sur le tableau du Mans, voir cat. expo. Toulouse, 2001 b, p. 80-82, n° 1. Gianni Papi réfute l'attribution de cette copie à Tournier et la date de 1620, voir cat. expo. Rome-Paris, 2014-2015, p. 172, n° 15.
64. Voir PAPI, 2003 a et b ; HÉMERY, 2015.
65. Cat. expo. Paris, 2006-2007, p. 29.
66. PENENT, 2001, p. 49. Cette étude sur Guy et Jean François prolongent un premier travail sur ces peintres paru en 1995.
67. Voir en particulier le numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, 31/32 sur la *Naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720* (Christian MICHEL et Maryvonne SAISON [dir.], 1997) ; et le numéro de la revue *XVII^e siècle*, 230, sur *l'Église et les peintres dans la France du XVII^e siècle. Le discours sur la peinture, entre théologie et esthétique*, Anne LE PAS DE SÉCHEVAL (dir.), janvier-mars 2006.

68. Voir en dernier lieu MICHEL, 2012.
69. TROUVÉ, 2004. Mon propos était alors centré sur les enjeux des rapports entre la peinture à Toulouse et l'art italien.
70. TROUVÉ, 2008 et 2009.
71. CASTELNUOVO et GINZBURG, 1981.
72. RICHEOME, 1604, p. 123.