

LES ÉCRITS DE MOLINIER, PADER ET VENDAGES DE MALAPEIRE ET LA PEINTURE À TOULOUSE AU XVIIIÈ SIÈCLE

Stéphanie Trouvé

P.U.F. | *Dix-septième siècle*

2006/1 - n° 230
pages 101 à 115

ISSN 0012-4273

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-1-page-101.htm>

Pour citer cet article :

Trouvé Stéphanie, « Les écrits de Molinier, Pader et Vendages de Malapeire et la peinture à Toulouse au XVIIIe siècle », *Dix-septième siècle*, 2006/1 n° 230, p. 101-115. DOI : 10.3917/dss.061.0101

Distribution électronique Cairn.info pour P.U.F..

© P.U.F.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Les écrits de Molinier, Pader et Vendages de Malapeire et la peinture à Toulouse au XVIIe siècle

P.U.F. | *Dix-septième siècle*

2006/1 - n° 230

pages 101 à 115

ISSN 0012-4273

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-1-page-101.htm>

Pour citer cet article :

"Les écrits de Molinier, Pader et Vendages de Malapeire et la peinture à Toulouse au XVIIe siècle", *Dix-septième siècle*, 2006/1 n° 230, p. 101-115.

Distribution électronique Cairn.info pour P.U.F..

© P.U.F.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Les écrits de Molinier, Pader et Vendages de Malapeire et la peinture à Toulouse au XVII^e siècle

Je voudrais m'intéresser aux conceptions de la peinture à Toulouse qui jusqu'à présent ont été peu prises en considération. Les textes sur lesquels s'appuie cette étude émanent de trois personnages, dont un seulement, Étienne de Molinier, appartient à l'institution ecclésiastique ; le second texte est l'œuvre de Gabriel Vendages de Malapeire, parlementaire qui, poussé par sa grande dévotion à la Vierge, fit ériger l'une des plus belles chapelles de la ville et en rédigea une description ; le troisième des textes retenus illustre la position d'un peintre, Hilaire Pader, face aux discours des clercs et des dévots. Il s'agira tout d'abord de s'arrêter sur la conception théologique qui privilégie le sens spirituel des images, leur valeur symbolique, puis de décrypter les modalités selon lesquelles s'opère le déplacement d'une idée de convenance requise dans les édifices religieux vers un type de discours qui tend à montrer un autre regard porté sur la peinture, une approche de l'image fondée sur des jugements esthétiques. Il conviendra enfin de s'interroger sur les éventuelles incidences à la fois des attentes envers les œuvres et de la réception de ces dernières sur le travail des peintres.

« UN ART QUI SEMBLE DÉRIVÉ PLUTÔT DE DIEU QUE DES HOMMES »

La peinture en tant que métaphore de la création divine a fait l'objet d'un discours d'Étienne de Molinier (vers 1580-1647)¹, élaboré pour être lu dans le cadre

1. Étienne de Molinier, docteur en droit et en théologie, a fait ses études chez les frères prêcheurs. Il a effectué plusieurs séjours à Paris dont un en 1618, où il a rencontré François de Sales. Prédicateur, il est l'auteur de plusieurs ouvrages, des travaux historiques sur les confréries de pénitents (il était membre des Pénitents Noirs) et des études théologiques. Molinier faisait aussi partie de la société poétique des Jeux Floraux : il en était devenu maître ès jeux en 1625, après avoir remporté un prix en 1604 (le Souci) et un autre en 1607 (la Violette). Sur Molinier, voir Jean Contrasty, « Le prêtre toulousain Étienne de XVII^e siècle, n° 230, 58^e année, n° 1-2006

d'un cycle de quatre conférences académiques sur la morale, sans que l'on puisse déterminer avec précision le type d'académie dans lequel il a été tenu². Le texte, qui n'est pas très long, est publié dans un recueil posthume, paru, quatre ans après la mort de Molinier, en 1651³. Il est placé à la suite de trois discours sur la Morale⁴, car Molinier le rattache, selon la philosophie thomiste, à la « récréation » nécessaire à l'âme et au repos intellectuel⁵ :

Entre les vertus morales, le philosophe dans ces éthiques en met une qu'il appelle eutrapélie, ou la vertu de récréation, & joyeuseté discrète, & modérée, qui est la pointe, & l'assaisonnement de la conversation civile, & se peut comparer aux salades qui ont leur place es festins parmi les mets plus succulents, comme étant agréables au goût, & non du tout inutiles à l'estomac, pourvu que l'huile en adoucisse l'amertume, que le sucre en tempère l'aigreur, & que le sel, & le vinaigre en corrige la crudité. Nous avons dressé cette académie pour l'étude de la morale, néanmoins nous ne sommes pas stoïciens, mais y admettons comme des salades, & comme des entremets ces matières de récréation que la morale même nous permet, & met entre les vertus, & ainsi nous cueillons en un même jardin les fruits pour l'usage, & pour l'utilité, les fleurs pour l'odeur, & pour la délectation.⁶

Après avoir comparé le plaisir procuré par la récréation à celui que donne l'assaisonnement d'une salade, Molinier donne à son propos une vocation morale, puisqu'il dit : « La perfection de l'homme consiste à être peintre, & à bien exercer cet art, non hors de soi sur quelque matière extérieure, mais dans soi-même sur le fond de son âme propre ». Le but de son discours consiste à mettre en parallèle la création divine et la création artistique, un des lieux communs de la pensée religieuse et de la théorie de l'art, pour montrer que l'homme n'est pas « absolument » l'image de Dieu, « mais qu'il est fait à l'image de Dieu »⁷.

Molinier, précurseur des orateurs du Siècle de Louis XIV, 1580-1647 », *Revue historique de Toulouse*, 36, n° 177, 1949 ; Philippe Wolff (sous la dir. de), *Les Toulousains dans l'histoire*, Toulouse, Privat, 1984, p. 373 ; François de Gélis, *Histoire critique des Jeux Floraux, depuis leur origine jusqu'à leur transformation en académie (1323-1694)*, Toulouse, 1912, réimpr. anast. Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 303-304. La citation donnée en titre de cette partie est tirée de Molinier, *Les œuvres mêlées de feu Me. E. De Molinier, prêtre, docteur en théologie, recueillies après son décès d'entre les mains de ses amis*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1651, p. 214.

2. On sait seulement qu'il a existé à Toulouse deux académies à caractère littéraire et philosophique dans la première moitié du siècle : l'académie des Philarètes (amis de la vertu) dans les années 1620 et les Conférences académiques dans les années 1640.

3. *Les œuvres mêlées de feu Me. E. De Molinier...*, *op. cit.*, p. 208-215.

4. Les trois premières conférences s'intitulent : « Que l'homme pour agir raisonnablement doit en toutes ses actions agir pour une fin » ; « Des deux puissances de l'âme raisonnable, Entendement & volonté » ; « Que les passions bien réglées sont convenables aux Sages ».

5. Voir Alain Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994 (2000), p. 299.

6. *Les œuvres mêlées de feu Me. E. De Molinier...*, *op. cit.*, p. 208. J'ai modernisé l'orthographe de toutes les citations.

7. *Les œuvres mêlées de feu Me. E. De Molinier...*, *op. cit.*, p. 215. Sur l'idée du Dieu artiste, voir Ernst Kris, Otto Kurz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique*, Paris-Marseille, Rivages, 1987, p. 67-93 (1^{re} éd., Vienne, 1934 ; rééd., Yale University Press, 1979) ; Frédéric Cousinié, *Le peintre chrétien. Théorie de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Esthétique », 2000, p. 62-70.

Pour parvenir à cette conclusion, le théologien utilise les divers *topoi* sur les origines de la peinture. Il établit ainsi un système d'équivalences entre la peinture et l'éloquence, entre le peintre et le poète en faisant correspondre la langue au pinceau, les paroles à la couleur, la grâce du discours aux « ensombremments »⁸, parallèle qui prend toute sa justification dans la bouche d'un prédicateur. Il rappelle entre autres le mythe d'Apelle, rapporté par Pline, qui avait dessiné trois lignes « que Protogène jugea si parfaites que l'émulation les pouvait suivre, non l'imitation atteindre »⁹, et il reprend encore la légende qui situe l'origine de la peinture en Égypte, où elle se confondait avec les hiéroglyphes¹⁰. Il attribue le fondement du caractère divin de la peinture non pas à l'ombre, mais à la lumière, symbole de la divinité, déclarant que « la Peinture est fille de l'esprit illustré des plus hautes, & sublimes connaissances et j'oserai dire quelque chose de plus hardi, que la Peinture est née devant le monde, & devant le temps dans les lumières, & connaissances de l'entendement divin »¹¹. À la théorie de la lumière, Molinier, citant saint Jean, ajoute également l'idée que la peinture ne produit que des images du divin, légitimant ainsi leur usage.

LA NÉCESSITÉ DE DÉCORER LES ÉGLISES

Cette conception théologique de la peinture se doublait chez le prédicateur d'une volonté d'inciter les fidèles à doter les églises d'un décor décent, conforme à la dignité du lieu. Ainsi, lors de ses prêches dans la chapelle des Pénitents noirs, Molinier demandait-il aux membres de la confrérie, vouée à l'adoration de la Croix, de se donner corps et âme à l'instrument de la Passion, de l'honorer, de le glorifier, déclarant que

la magnificence des temples, & ce qu'on emploie pour leur ornement, & décoration, est une œuvre fort sainte. Nous en avons & la raison, & l'autorité. La raison nous montre qu'il est bienséant, que la magnificence réponde à la majesté de celui qui l'habite ; la maison d'un roi doit être royale, & la maison de Dieu doit être pompeuse, auguste, & majestueuse.¹²

De même, dans le *Lys du Val de Garaison*, un ouvrage destiné à prouver l'authenticité des apparitions de la Vierge, vers 1500, à Anglès de Sagazan, une jeune ber-

8. *Les œuvres mêlées de feu Me. E. De Molinier...*, op. cit., p. 209.

9. *Ibid.*, p. 210.

10. *Ibid.*, p. 210-211.

11. *Ibid.*, p. 211-212.

12. Étienne de Molinier, *Le Mystère de la Croix et de la Rédemption du monde, Expliqué en dix sermons prêchez dans la Chapelle des Pénitents Noirs de Tolose*, Toulouse, Raymond Colomiez, Imprimeur ordinaire du Roy, & de l'Université, 1628, « Sermon pour la feste de l'invention de la S. Croix, prononcé dans la tribune des Pénitents noirs de Toulouse, l'an 1616, le jour de la fête, devant le bâtiment, & décoration de la nouvelle Église », p. 257-258. Sur l'importance du décor chez les pénitents, voir mon article, « Nicolas Tournier et le décor de la chapelle de la confrérie des Pénitents noirs de Toulouse », dans *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Actes du Colloque de l'Université de Toulouse II - Le Mirail, 7-9 juin 2001, Toulouse, Framespa, « Méridiennes », 2003, p. 173-187.

gère du plateau de Lannemezan, au pied des Pyrénées, Molinier insistait à nouveau sur la nécessité de décorer dignement et magnifiquement les lieux de culte :

Après que les architectes ont jeté les fondements, élevé les murailles, départi les quartiers, dressé les salles, haussé les tours, bâti le couvert d'un magnifique bâtiment, et que l'ouvrage paraît sur pieds accompli de toutes ses parties, les peintres viennent ensuite des maçons, les vives couleurs succèdent aux pierres et à la chaux, et le pinceau prend la place de la truelle pour illustrer ce qu'elle [la Vierge] a édifié, et ajouter à la masse de la structure les croûtes, les peintures et les embellissements à l'imitation de Dieu, lequel après la création et distinction du monde, parfit et couronna son œuvre par l'ornement et la décoration. Je veux suivre le même ordre en la construction et agencement de ce petit édifice que ma plume inspirée de la faveur de la sainte Vierge bâtit à son honneur pour y apprendre au milieu sur le cœur de ses dévots, comme sur un autel vivant son image sacrée.¹³

C'est animé de cet esprit que le parlementaire Gabriel Vendages de Malapeire (1624-1702) a entrepris, au cours de la seconde moitié du siècle, la décoration d'une chapelle à Toulouse¹⁴. Sa grande dévotion à la Vierge l'a conduit à produire des écrits à la gloire de Marie, à laquelle il vouait un culte passionné au point de composer chaque jour à la fin de sa vie un sonnet en son honneur et d'avoir placé des images la représentant dans toutes les pièces de son hôtel. Il dépensa également une grande partie de sa fortune à l'édification d'une chapelle dédiée à Notre-Dame-du-Mont-Carmel dans le couvent des Grands Carmes (construite à partir de 1671 ; détruite en 1806)¹⁵. Dans un panegyrique prononcé lors de l'ouverture de la chapelle

13. Étienne de Molinier, *Le Lys du Val de Garaison*, Toulouse, Raymond Colomiez, 1630 ; 2^e éd., Auch, Arnaud de Saint-Bonnet, 1649 ; et autres éd. en 1700 et 1847. J'ai utilisé l'édition de 1646, p. 173-174.

14. Fils de parlementaire, conseiller du roi et présidial au sénéchal de Toulouse, Gabriel Vendages de Malapeire a été l'une des grandes figures des cercles académiques toulousains. Poète, membre de la Société des Jeux Floraux, il appartenait aussi à la compagnie littéraire des Lanternistes et il avait fondé, avec l'avocat Adrien Martel, la Société des Belles-Lettres (1688-1699), qui comprenait une quarantaine de membres, dont le médecin et philosophe François Bayle et l'auteur dramatique Jean de Palaprat. Lorsqu'il était mainteneur des Jeux Floraux (1694-1702), il avait instauré un prix spécial pour récompenser chaque année l'auteur du plus beau sonnet à la gloire de la Vierge. Sur Malapeire, voir Désazars de Montgailhard, « Vendages de Malapeire et la chapelle de Notre-Dame-du-Mont-Carmel (1671-1692) », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 15, 1894-1896, p. 123-160 ; Sabine Coron-Lesur, « La chapelle de Notre-Dame-du-Mont-Carmel au couvent des Grands Carmes de Toulouse », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, nouvelle série, 8^e année, 1972, Paris, p. 127-169.

15. Il estimait le coût de son entreprise une fois achevée à 100 000 F : « Si vous êtes du nombre de ceux qui veulent savoir tout ou de ceux qui n'estiment les choses que par leur juste prix, & parce qu'elles ont coûté précisément, vous ne serez pas fâché de savoir, que les démolitions, les fondations, la maçonnerie, la charpente, le dôme & tout ce qui fut employé pour mettre la chapelle en l'état quelle fut lors qu'on en fit l'ouverture en 1678, allait à plus de vingt & sept mille livres, & que tous les ornements qui ont été faits depuis, jusqu'à cette année 1691, soit de peinture, soient de sculpture, de pierre, de plâtre, de fer, d'or ou de marbre va à près de trente six mille livres, & qu'ainsi le tout montera cent mille francs quand la chapelle sera entièrement parfaite. Dieu nous fasse la grâce à vous & à moi, de la voir un jour en cet état, pour y bénir, révéler & aimer sa très Sainte & très Immaculée Mère » (Gabriel Vendages de Malapeire, *Description de la chapelle de Notre Dame du Mont Carmel par Mr. Malapeire*, Toulouse, Nicolas Henault, Imprimeur & Marchand libraire vis-à-vis de la Trésorerie, 1692, p. 45).

en 1678, Malapeire parlait de la « passion » qui l'avait entraîné à s'ériger en « architecte & maçon »¹⁶ :

Il ne suffisait pas que je fisse hommage à cette grande reine du ciel & de la terre, à cette maîtresse absolue de tous les trésors de son fils, d'une partie de peu de bien qu'elle m'a donné. Il était juste de consacrer à la mère de la sagesse éternelle le peu de savoir qu'elle peut m'avoir accordé. Ce n'était pas assez de lui avoir bâti une maison, il fallait encore lui faire une couronne quoi qu'assurément & l'une & l'autre soient très peu dignes de la grandeur de sa Majesté, & que je sois encore très indigne de lui offrir ni l'une ni l'autre [...]. Mais comme malgré la médiocrité de ma fortune, je n'ai pas laissé de lui dresser une chapelle, qui ne cédera pas peut être un jour à aucune de celle que nous voyons dans notre ville.¹⁷

En 1692, l'édifice et sa décoration étaient bien avancés, mais pas encore tout à fait achevés, et Malapeire en faisait paraître une *Description*, rédigée pour « contenter la curiosité de plusieurs personnes », pour « éviter de redire si souvent les mêmes choses à tous ceux qui me demandent quelques éclaircissements sur ce sujet » et pour « apprendre à ceux, qui en auront soin après ma mort, les moyens d'achever cet ouvrage, & d'y mettre la dernière main, en cas je n'ai pas le temps de le conduire à sa perfection ; puisque rien ne contribue tant à la régularité d'un bâtiment, que de suivre toujours exactement la même idée & le même dessein qu'on s'en est formé dans le commencement ». Il ajoutait que

cette description pourra augmenter la beauté de cet édifice : parce que je suis sûr, que quand on sera informé de tout ce détail, la chapelle en paraîtra plus agréable ; & ceux qui ne l'ont jamais vue seront peut-être attirés par cette lecture à la visiter : trop heureux si elle pouvait contribuer encore à augmenter l'affection & le respect qu'on doit à celle pour l'amour de qui elle a été construite.¹⁸

Ce texte est important car il s'agit d'une des premières descriptions de tableaux publiées à Toulouse, rédigée par l'« inventeur » de la chapelle qui la voulait explicative et narrative¹⁹. Après avoir justifié son projet, Malapeire procède à une description des ornements (peintures et sculptures) partie par partie (dôme, autel, retable...) en s'attachant tout particulièrement à expliciter les scènes figurées dans le respect de l'histoire légendaire des Carmes.

Malapeire attendait avant tout des peintres qu'ils représentent fidèlement les textes. Pour cela, il a donné des directives très précises sur les sujets à peindre.

16. Gabriel Vendages de Malapeire, *Le Panegyrique de Notre-Dame du Mont Carmel pour l'ouverture de sa chapelle, le huitième May 1678*, Toulouse, Arnaud Guérin, 1678, non paginé.

17. *Ibid.*

18. G. Vendages de Malapeire, *Description...*, *op. cit.*, p. 3-4.

19. Molinier avait déjà utilisé ce procédé dans le *Lys du Val de Garaison*, *op. cit.*, p. 272-278, pour décrire « des miracles faits par l'invocation de Notre-Dame de Garaison et premièrement de ceux qui sont peints dans la chapelle ». Ce texte reste avant tout descriptif. Hilaire Pader a également rédigé une description de son tableau, le *Déluge* (disparu), publiée en 1658 à la suite de son *Traité de Peinture* (voir plus loin).

À propos de la *Visitation* de Houasse (Toulouse, église des Minimes), il avouait avoir écrit au peintre, afin que ce dernier ne commette pas d'erreur dans la représentation du sujet, notamment dans le fait de représenter saint Joseph dans une scène où il ne devait pas figurer. Selon lui,

cette faute n'est pas la seule que les peintres font en de semblables tableaux, où ils font paraître sensiblement la grossesse de Notre-Dame contre la vérité de l'histoire évangélique, qui nous apprend qu'elle courut d'abord, après la conception du Verbe, à la maison de sa cousine ; mais comme l'Église a renvoyé cette fête, qui devait tomber toujours environ celle de Pâques, au jour qu'elle quitta la maison de Zacharie, après trois mois de séjour & la Circoncision de saint Jean, c'est ce qui a donné lieu à la bévue ordinaire de tous les peintres.²⁰

De même, au sujet de la *Purification de la Vierge* (Toulouse, musée des Augustins), que Malapeire préfère appeler la *Présentation de Jésus au Temple*, il

priaient le peintre, qui est Monsieur Blanchard fort connu à Paris & par ses ouvrages, & par ceux de ses devanciers, de distinguer ce que presque tous les peintres ont accoutumé de confondre mal à propos. Car il est certain que Siméon, qui reçut notre Seigneur entre ses bras, n'était pas le prêtre qui officiait dans cette cérémonie, mais seulement un vieux bourgeois de Jérusalem, que le hasard ou plutôt le Saint-Esprit, comme dit l'Évangile, avait conduit à cette heure dans le temple, pour jouir de la vue & des embrassements du Sauveur qui lui avait été promis.²¹

L'ÉMERGENCE D'UN DISCOURS SUR LA PEINTURE FONDÉ SUR DES CRITÈRES ARTISTIQUES

Toutefois, même si le souci de la *convenienza* en matière de décoration et d'iconographie prime dans le discours du dévot, il est possible d'y déceler également une prise de conscience du statut d'œuvre d'art de certains tableaux, acquise, en partie sans doute, à travers les relations épistolaires qu'il entretenait avec les artistes parisiens. Un des éléments significatifs de cet autre regard porté sur la peinture est qu'il prend soin de donner le nom du peintre en apportant parfois des précisions sur son statut. Si, pour l'appel aux peintres parisiens, il n'avait dans le fond pas besoin de justifier leur talent, la seule mention de « peintre de l'Académie » ou de « peintre du roi » étant suffisante, pour les Toulousains, en revanche, la nécessité de légitimer la raison de leur engagement se fait davantage sentir. Ainsi précise-t-il qu'André Lebré a une « manière grande & de bon goût » au point que « beaucoup d'étrangers en passant, ont cru avec raison qu'il avait travaillé à Rome », alors que le peintre n'avait jamais quitté Toulouse²². À propos de François Fayet, originaire de Reims, il note

20. G. Vendages de Malapeire, *Description...*, *op. cit.*, p. 23.

21. *Ibid.*, p. 24. Les épisodes de la Purification et de la Présentation au Temple sont confondus car ils sont fêtés le même jour, avec la Chandeleur (2 février).

22. *Ibid.*, p. 19.

que ce dernier était « vraiment peintre » et qu'il avait « quitté son pays pour venir s'établir à Toulouse, et qu'il a beaucoup de feu & d'invention »²³.

Ses commentaires sur l'esthétique des tableaux restent néanmoins timides, utilisant un vocabulaire restreint. Ils consistent à dire de manière laconique que la peinture était « fort douce & fort fine » à propos du tableau de Jean de Troy ou à louer l'« éclat » du Jésus et le « morceau d'architecture qui est de fort bon goût, & suivant toutes les règles de l'optique » dans la *Présentation de Jésus au Temple* de Blanchard²⁴. Le plus souvent, Malapeire remet son jugement à l'autorité des peintres et des « connaisseurs ». Au sujet de la manière de peindre de La Fosse par exemple, il se fait l'écho de ce que pensent des « connaisseurs habiles de Paris [qui] en écrivent à plusieurs personnes fort spirituelles de cette ville », que le peintre a « beaucoup des peintures de Rubein [Rubens] ; mais la petite Vierge qui monte au temple est une figure admirable ; & on en voit peu dans tous les tableaux antiques & modernes qui méritent de lui être comparés »²⁵. L'*Annonciation* de Paillet (Toulouse, musée des Augustins) est admirée « des plus habiles peintres »²⁶. Selon Malapeire, le plus beau de tous les tableaux est celui de Houasse parce qu'il a été peint d'après un dessin de Le Brun. Il y apprécie essentiellement l'aspect « dégagé » des figures, qui sont « chacune un chef-d'œuvre en son espèce : elles tiennent fort de celles qui sont dans le tableau que Monsieur Le Brun fit pour le roi de la famille d'Alexandre »²⁷. Malapeire connaissait donc la réputation de Gabriel Blanchard, considéré comme un coloriste, et il avait recours à des poncifs pour évoquer la manière de Le Brun.

À la lecture de la *Description*, on s'aperçoit que Malapeire a intégré d'autres critères qui permettaient d'élever certains tableaux au rang d'œuvres d'art, tels que la valeur vénale d'une peinture ou le fait que celle-ci soit exposée indépendamment du lieu pour lequel elle a été conçue. Malapeire estimait que la *Visitation* peinte par Houasse d'après Le Brun valait, au moment où il écrivait, six fois plus cher depuis la mort de ce dernier peintre (1690)²⁸. Il avait également conscience que le tableau de La Fosse, la *Présentation de la Vierge* (Toulouse, musée des Augustins), était un chef-d'œuvre, parce que le peintre, avant de l'envoyer à Toulouse, l'avait exposé « pendant quinze jours dans la salle de l'Académie, où il fut vu & admiré de tout Paris : & on n'ose pas dire ce que diverses personnes en écrivirent en cette ville, & le regret qu'on eut en ce pays là, de voir qu'un si beau tableau était destiné pour une Province, où l'on croyait que le mérite n'en serait pas assez connu, ni assez estimé »²⁹.

23. *Ibid.*, p. 21-22.

24. *Ibid.*, p. 24.

25. *Ibid.*, p. 21.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p. 22. Il s'agit du tableau des *Reines de Perses aux pieds d'Alexandre* aujourd'hui à Versailles.

28. *Ibid.*, p. 23.

29. *Ibid.*, p. 21. L'exposition de tableaux de grands décors avant leur installation semble assez rare.

On connaît le cas de tableaux destinés aux décors des appartements de Versailles exposés au salon de 1673 (Vignon, Corneille, Champagne, Paillet et Loir) ; voir, à ce propos : Christian Michel, « Réflexions sur le mode opératoire de l'histoire de l'art. Le cas des grands appartements de Versailles », *Revue de l'Art*, 138, 4, 2002, p. 75.

Mais l'élément le plus déterminant attestant la volonté d'ériger sa chapelle en œuvre d'art est sans doute le souhait d'illustrer sa *Description* de gravures des peintures :

Après avoir travaillé pour l'embellissement de la chapelle, il sera bon de penser à sa gloire, & pour cet effet, il faut faire dessiner ces 22 tableaux, & envoyer à Paris graver ces dessins, aussi bien que le plan, & l'élevation du bâtiment, & faire de ces 24 estampes un cahier qu'on pourra attacher à cette description.³⁰

Or ce type d'association du texte et de l'image pour glorifier un lieu était à ma connaissance encore peu fréquent en France au XVII^e siècle. Il renvoie notamment à la description du palais Barberini à Rome par le comte Teti (1642), publiée avec des gravures des peintures et des antiques qui ornaient le palais, mais il s'agit dans ce cas de la glorification d'une famille. Pour la France, on ne connaît que l'exemple des *Devises pour les tapisseries du Roi-Soleil* (rédigées par la Petite Académie et accompagnées des gravures de Claude Audran et de Sébastien Leclerc ; 1671), mais c'est encore un décor profane, qui a pour but la gloire du roi. Le seul autre cas d'association d'un texte et d'images servant la diffusion d'un décor religieux concerne la *Gloire du Val de Grâce* décrite par l'abbé de Monville et publiée avec des gravures dans la *Vie de Pierre Mignard*, mais elle n'a paru qu'en 1730 et a pour objet l'éloge d'un peintre³¹.

IMPACT ET LIMITES DU DISCOURS DES DÉVOTS SUR LE TRAVAIL DES PEINTRES

Si les écrits de Molinier et de Malapeire permettent de cerner leur conception de la peinture, une question demeure : dans quelle mesure ces attentes ont-elles orienté le travail des artistes autrement que par l'iconographie ? Avant d'apporter des éléments de réponse, il convient de revenir sur les idées partagées par le peintre toulousain Hilaire Pader (1617-1677) telles que la conception divine de l'art : à l'instar de Lomazzo, dont il avait traduit le premier livre du *Trattato*, Pader considérait la peinture comme la « *Servante du Très-Haut* »³². Le désir d'émouvoir le spectateur et la fidélité à l'histoire apparaissent aussi comme des préoccupations de Pader exprimées lors de la commande de tableaux pour la chapelle des Pénitents noirs³³.

30. G. Vendages de Malapeire, *Description...*, *op. cit.*, p. 44.

31. Girolamo Teti, *Ædes Barberinæ*, Rome, 1642, 2^e éd., 1647, dédiée à Mazarin ; sur les Tapisseries du roi, voir Marc Fumaroli, « Devises pour les tapisseries du Roi-Soleil », dans *L'École du Silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 423-446 ; sur la description et la gravure de la Gloire du Val-de-Grâce, voir Jean-Claude Boyer et Sylvain Laveissière, « Hommage à Pierre Mignard. La Gloire du Val-de-Grâce, grisaille de Michel II Corneille d'après la coupole de Mignard », dans *Pierre Mignard le Romain*, Actes du Colloque organisé par Jean-Claude Boyer, Musée du Louvre, 29 septembre 1995, Paris, La Documentation française, 1997, p. 161-193.

32. Hilaire Pader, *Le Songe énigmatique sur la peinture universelle*, Toulouse, A. Colomiez, 1658 ; reprint, Genève, Minkoff, 1973, p. 14.

33. Cette question est délicate à traiter dans la mesure où, dans le cas de Toulouse, on ne possède que le témoignage d'un seul peintre sur son métier, celui d'Hilaire Pader. De ce fait, toute généralisation conduirait inévitablement à donner une vision erronée.

Le 28 janvier 1656, la compagnie des Pénitents noirs avait passé commande à Pader, afin de compléter le cycle de la Croix composé alors d'un tableau de Nicolas Tournier et de deux de Vouet accrochés dans la nef de la chapelle. L'acte précisait les « articles et conventions faites du consentement des confrères de la vénérable confrérie Sainte-Croix de Messieurs les Pénitents noirs [...], d'une part, et le sieur Hilaire Pader, peintre, d'autre, sur ce que ledit Pader entreprend de faire deux tableaux pour être posés en l'église desdits sieurs Pénitents »³⁴. Les termes du contrat étaient les termes employés habituellement pour fixer les dimensions des toiles, qui devaient être identiques à celles accrochées sur le « côté gauche » en entrant dans l'église, les matériaux (toiles, couleurs « et autres choses nécessaires ») qui étaient à la charge du peintre, les délais d'exécution (un des tableaux devait être accroché au mois de mai suivant, pour la fête de la Sainte-Croix), les conditions de paiement, le prix (1 100 livres pour les deux tableaux). Il était également bien précisé que, « si le premier tableau [le *Déluge*] fait & posé qu'il soit n'agréait pas à ladite compagnie, en ce cas le traité du second [le *Triomphe*] demeurera de nul effet », mais les sujets des tableaux n'étaient pas indiqués³⁵. À la livraison des deux toiles, il avait aussi été convenu que Pader recevrait en gratification « l'étoffe d'un habit d'un drap honnête »³⁶.

À l'occasion de la commande, Pader avait conjointement rédigé le *concetto* de chaque tableau, dont le *Plan ou dessein* du *Déluge*, qu'il publia dans son *Traité*³⁷. Ces deux projets visent à exposer de façon lucide les grandes lignes de la composition générale des œuvres, la disposition des figures, les expressions à représenter, le coloris dominant. Dans le premier, qui concernait le *Déluge*, Pader explique tout d'abord que le tableau devait être divisé en trois parties afin de conférer à l'ensemble son harmonie, sa « musique visuelle ». Il emploie les termes de « basse » qu'il associe à la ligne d'horizon, de « dessus » à la ligne de terre et de « haute-contre » à la ligne du milieu du tableau. Le recours au vocabulaire musical, qui se rapporte aux sonorités vocales, la voix la plus grave correspondant à la partie supérieure, la plus aiguë à la partie inférieure, pour parler de composition générale, rappelle la manière dont Poussin, dans sa lettre du 24 novembre 1647 à Chantelou, mettait en parallèle les différentes expressions des passions et les modes de la théorie musicale de l'Anti-

34. Le contrat a été publié par Jean Lestrade, « *Le Triomphe de Joseph et Le Déluge* par Hilaire Pader », *Revue des Pyrénées*, 9, 1897, p. 315-316. Pour les deux autres tableaux de Pader représentant *Samson vainqueur des Philistins* et le *Sacrifice d'Abraham*, ni même celui du *Passage de la mer Rouge*, parfois donné au peintre, aucun contrat n'a été retrouvé. Pader n'a rien écrit à leur sujet.

35. Les études de Frédéric Cousinié sur les marchés de retables parisiens montrent les mêmes attentes des commanditaires couchées par écrit lors de la signature de l'acte, les exigences sur le traitement du sujet pouvant être précisées oralement et par un dessin qui accompagnait généralement le contrat (F. Cousinié, *op. cit.*, p. 128).

36. J. Lestrade, *op. cit.*, p. 315-316. La clôture de l'acte spécifiant que le peintre a bien été payé indiquait que le 12 avril 1657, les deux tableaux étaient accrochés dans la chapelle. *Le Triomphe de Joseph* se trouve à la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse.

37. Pour le *Plan du Déluge*, je renvoie le lecteur à l'édition de 1658 (1973), *op. cit.* La *Description* du tableau du *Triomphe de Joseph* a été publiée dans son intégralité par Lestrade, *op. cit.* J'en reprends ici de larges extraits en raison de son importance pour mon propos.

quité grecque (dorien, phrygien, lydien, hypolydien, ionien)³⁸. Pader expose ensuite son projet en trois points : la place de l'Arche suivant les règles de Lomazzo, de Michel-Ange et des autres grands peintres ; la disposition des montagnes et des figures en action ; la grandeur des figures sur la ligne de terre, en raison de leur proximité avec le spectateur. Il souhaite que le destinataire soit en empathie avec la scène, qu'il ressente des émotions grâce à l'expression des passions :

Enfin une effroyable & surprenante horreur régnera sur tout l'Ouvrage, qui en délectant l'œil des curieux portera une terreur secrète dans leurs esprits, lorsque cet exemple de la Divine Justice leur fera voir des corps morts flottants sur la face de l'eau ; des chevaux, des éléphants, & d'autres animaux ; & dans cette épouvantable confusion, les cris, les pleurs, l'horreur, la tristesse, le désespoir & la mort.³⁹

Ainsi, sur la question précise des affects, l'effet voulu par le peintre sur les curieux/spectateurs s'accordait-il parfaitement avec celui provoqué sur les fidèles/auditeurs par les sermons de Molinier lorsque, en parlant de la Croix, ce dernier faisait allusion au Déluge en invoquant « ce bois contemptible & méprisé, qui a sauvé le Monde du Déluge, sinon la Croix, scandale aux Juifs, folie aux Gentils, mépris du monde, jouet des hommes, butte des moqueries, & néanmoins source de tout notre bien, Arche du Monde, & qui l'a retiré des eaux du naufrage au port de salut, & des vagues de la mort au port de l'immortalité »⁴⁰.

Dans le « Projet du 2^e tableau pour Messieurs les Pénitents noirs, représentant le Triomphe de Joseph après qu'il eut expliqué les songes au Roi d'Égypte », Pader déclarait que son tableau serait divisé en deux parties :

Où sur la seconde & presque au milieu, comme à l'endroit le plus honorable, cet Illustre Interprète des songes du Monarque du Nil, paraîtra sur le haut d'un char fait à l'antique, superbement vêtu, orné de l'anneau & du grand collier d'or que le Roy lui fit donner, son visage beau & gai marquera la trentième année. Il tiendra les rennes de quatre grands chevaux blancs qui traîneront le char sur lequel il sera assis. Devant lui marcheront les joueurs de clairons, buccins & autres instruments conformes au sujet. Ils seront précédés du peuple qui faisant haie recourbera la ligne sur l'extrémité du

38. Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1984, p. 140-142 ; Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's « Conférence sur l'expression générale et particulière »*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1994, p. 191, n. 17 ; et en dernier lieu l'étude de Frederick Hammond, « Poussin et les modes : le point de vue d'un musicien », dans Actes du Colloque *Poussin et Rome* (Académie de France à Rome, 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 75-91.

39. H. Pader, *Plan ou dessein idéal, pour le tableau du Déluge, qui doit estre représenté dans la Chapelle de Messieurs les Pénitents Noirs de Tolose*, Toulouse, A. Colomiez, 1658 ; reprint Genève, Minkoff, 1973.

40. *Le Mystère de la Croix et de la Rédemption du monde, Expliqué en dix sermons preschez dans la Chapelle des Penitents Noirs de Tolose. Par E. Molinier Tolos. Prestre & Docteur. Avec quelques autres œuvres du mesme Auteur*, Toulouse, Raymond Colomiez, 1628, *Sermon pour la fête de l'invention de la S. Croix. Prononcé dans la tribune des Pénitents Noirs de Toulouse, l'an 1616*, p. 246. Sur l'idée de la « peinture » oratoire, voir, en dernier lieu : Jean-Philippe Groperrin, « “Une autre peinture”. Prédication et représentation dans *Le Carême du Louvre* », *Littératures classiques*, 46, 2002, p. 89-124.

tableau du côté de l'autel & ces lignes aboutiront à un magnifique palais qui paraîtra dans le lointain.

À l'autre extrémité dudit tableau & du côté de la porte de l'église la vue sera bornée par un arc de triomphe duquel sortiront les Grands du royaume qui accompagneront Joseph.

Le sujet de cette représentation étant diamétralement opposé à celui du Déluge m'obligera d'employer une manière bien différente pour rendre le tout conforme à la vérité & que rien ne choque le bon sens.

J'ai dit que dans le Déluge une surprenante horreur règnera sur tout le tableau ; ici tout au rebours, la joie s'offrira aux yeux des regardants par tous les endroits de l'ouvrage. Dans le précédent, l'air chargé de nuages sombres n'aura rien de brillant, que l'épouvantable feu des éclairs. Le ciel dans celui-ci paraissant pur & net, semblera avoir pris son manteau d'azur pour honorer le Triomphe de cet illustre Hébreu.

Là, les pleurs, les gémissements, la frayeur, le désespoir, les corps nus exposés aux injures de l'orage & la pâleur de la mort paraîtront sur les visages effarés de ces misérables. Ici les ris, la joie, la pompe, la magnificence, la santé, les visages colorés & tout ce qu'on peut imaginer de gai.

Là le désordre & la nudité ; ici, l'arrangement, la beauté & le luxe des habits. Si bien que si la représentation du déluge semblera une nuit, celle du triomphe de Joseph sera comme un beau jour qui paraîtra d'autant plus éclatant que l'autre sera mélancolique.

Le premier ne plaira qu'aux savants en peinture, où le deuxième aura cet avantage qu'il donnera de l'agrément aux uns & aux autres par la vivacité des couleurs qui tiendront frais son coloris.

Et parce qu'outre le fond du dessein & la beauté d'un riche coloris, il y a une autre partie que les excellents peintres de la Grèce & de l'Italie ont appelé « les grâces de la Peinture » (qui est un pur don que le Ciel fait aux hommes qui naissent peintre) & qui fait le plus riche ornement des tableaux, je m'efforcerais de l'introduire au bout du tableau qui sera du côté de la sacristie, représentant sur la ligne de terre quelque belle Égyptienne qui, tenant son petit entre ses bras, lui montrera du doigt le héros de l'Égypte.

Quoi que j'ai dit sur l'un & sur l'autre de ces deux tableaux je ne resterai pas d'y ajouter ce que je jugerai à propos pour rendre le travail plus accompli, désirant que la même liberté me soit donnée pour retrancher ce qui pourrait embarrasser l'ouvrage.⁴¹

Et Pader ajoutait, pour finir : « Poi che del dir al fatto / Chi è gran tratto ».

À la lecture du projet, on constate sans surprise que le souci majeur du peintre était similaire à celui des destinataires de la peinture – à savoir, de rendre son tableau conforme au sujet : Joseph à qui le pharaon vient de donner le commandement de l'Égypte pour lui avoir expliqué son songe et l'avoir prévenu de sept années de famine qui menaçaient le pays (Genèse, 41, 25-44). Cette notion de convenance pour le peintre passait par l'anatomie, l'âge et la richesse du costume appropriés au rang de Joseph, par la représentation des personnages nécessaires à une scène de triomphe, musiciens, gens du peuple et grands du royaume, par les expressions adaptées au moment, la joie, la gaieté et la magnificence. Au-delà de la représenta-

41. J. Lestrade, *op. cit.*, p. 319.

tion fidèle du sujet demandé, Pader voulait aussi traduire visuellement l'idée de grâce, ce don inné qui caractérisait l'art de Raphaël et de Guido Reni entre autres, à travers la figure d'une femme à gauche du tableau, tenant son enfant dans ses bras et montrant du doigt le héros⁴².

La nouveauté dans la relation instaurée entre les dévots et le peintre – on se gardera d'y voir une contradiction avec les points précédents – apparaît en revanche à travers le statut social dont se réclamait Pader, dans une société où le peintre était encore attaché à la corporation ou maîtrise. Fort de sa production littéraire, de ses relations prestigieuses et de son titre d'Académicien, Hilaire Pader se considérait comme un peintre libéral, qui connaissait la « science » de la peinture, statut qu'il distinguait lui-même de celui du peintre « pratique », condamné à n'être qu'un manipulateur de couleurs :

Je sais bien *Messeigneurs*, qu'il est des portraits au beau et des portraits au laid. Mais je soutiens au même temps que comme le peintre mécanique, en agissant pratiquement, trouve quelque fois, et par rencontre ce beau, le savant y donne pour l'ordinaire étant éclairé des pures lumières de la science qui le font marcher d'un pas assuré, sur les fondements inébranlables, des éléments, causes, raisons et principes de son art. Si bien qu'il ne donne aucun coup de pinceau qu'il ne sache le pourquoi de tous les tenants et aboutissants requis sur une telle occurrence : au lieu que le peintre qui n'agit que par la seule pratique se trouvant enveloppé dans les ténèbres de la matière, rencontre à tâtons. Il est d'ailleurs très vrai qu'on voit des tableaux de ces derniers peintres dont les traits sont plus hardis que ceux des premiers. Et voici une nouvelle matière de discourir et très curieuse, sur quoi je dis que les traits les plus résolus ne sont pas toujours les meilleurs en l'art de la peinture, ils sont sensés d'un homme pratique, mais non d'un savant qui pour l'ordinaire est retenu par des circonspections, filles de sa connaissance. Je dis pour une plus claire intelligence, que si le peintre ignorant et le peintre savant ont tous deux le naturel léonin, ils laissent tous deux des marques de leur courage dans leurs tableaux (étant manifeste que chaque ouvrier laisse un caractère de son naturel en son ouvrage), avec cette différence pourtant que le peintre docte et hardi, ayant acquis la pratique, donnera un essor judicieux à son pinceau, dont les traits ne seront pas moins raisonnables que résolus. Au lieu que l'autre, se précipitant sans conduite, donnera des coups, qui pour être les enfants de sa témérité n'en seront pas moins blâmables.⁴³

42. Sur la notion de grâce à la Renaissance, voir, en dernier lieu : Daniel Arasse, « L'Atelier de la grâce », dans le catalogue de l'exposition *Raphaël, Grâce et Beauté* (Paris, Musée du Luxembourg, 10 octobre 2001 - 27 janvier 2002), Paris, Skira, Le Seuil, p. 57-68.

43. *Introduction au tome I des Portraits et armes des Présidents et conseillers au Parlement depuis l'an 1444 d'Hilaire Pader*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, inv. n° 92.2.1, fol. 14. Après avoir fait son apprentissage chez le peintre de la municipalité Jean Chalette, Pader s'est rendu à Rome en 1635, où il a travaillé dans l'atelier de Niccolò Tornoli, peintre du cardinal Maurice de Savoie. À son retour à Toulouse, en 1641, il fonde une académie privée de dessin d'après le modèle vivant avec un autre peintre, Jean André, d'origine hollandaise, et un sculpteur local, Guillaume Fontan. Pader a ensuite travaillé à la cour de Maurice de Savoie, auquel il a dédié son premier livre, le *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Jean-Pol Lomazzo, peintre milanois. Ouvrage nécessaire aux Peintres, Sculpteurs, Graveurs et à tous ceux qui prétendent à la perfection du dessin, traduit d'Italien en Français par Hilaire Pader Toloisain, peintre de l'Altesse du serenissime Prince Maurice de Savoye*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1649. Puis il a

Au nom de cette haute idée de son métier, Pader revendiquait une liberté d'action, celle de pouvoir ajouter ou enlever selon son jugement ce qui lui semblait nécessaire dans ses ouvrages. Dans les deux projets des tableaux pour les Pénitents, il affirmait :

C'est pourquoi si je l'entreprends [le *Déluge*], je veux joindre & ôter ce qui me semblera à propos, pour rendre plus achevé mon travail ; & je m'assure que me donnant & pleine liberté, cette pièce sera plus judicieusement exécutée que pas une des autres : & que sans aller à Paris Messieurs les Confrères de la Croix trouveront de quoi se satisfaire en leur serviteur.⁴⁴

Une fois achevé, le tableau du *Déluge* suscita, sans toutefois être refusé, des critiques de la part de ses destinataires, qui trouvaient la composition trop « vide au milieu et trop chargée aux extrémités » et les figures du premier plan trop grandes. De par sa position de peintre savant, capable d'apprécier la peinture, de la juger et d'en parler, Pader s'est donc permis de répondre aux membres de la confrérie afin de les rendre « plus connaissant, d'un Art si difficile, & dont les grâces ne se laissent qu'à peine voir aux plus intelligents »⁴⁵. Sa réponse prit la forme d'une description explicative organisée donnant les clés nécessaires à la compréhension de son tableau et justifiant les choix de l'artiste. Pader y traite successivement de la composition, de la proportion artificielle, de proportion naturelle en général, de la proportion naturelle en particulier, des passions de l'âme, du mouvement, du coloris, de la lumière et de la grandeur, n'hésitant pas à renvoyer son lecteur, pour les termes spécifiques, au métier de peintre, au glossaire placé au début de la *Peinture parlante*, ainsi qu'à sa traduction du livre sur la proportion de Lomazzo. Pader y exprime également la dif-

travaillé à la cour d'Honoré II de Monaco, auquel il a dédié, ainsi qu'à l'évêque de Vence Antoine Godeau, la première édition de la *Peinture parlante* (1653), dont la seconde édition, parue en 1657, forme la première partie de son *Traité de la peinture*, paru en 1658 (Toulouse, A. Colomiez, reprint, Genève, Minkoff, 1973), la seconde partie s'intitulant *Le Songe énigmatique sur la peinture universelle*. Dans cette édition se trouve également la lettre que Poussin avait écrite de Rome en 1654 à Pader, pour le remercier de lui avoir envoyé un exemplaire de sa *Peinture parlante*. De même, Pader y a ajouté le *Plan ou dessein idéal, pour le tableau du Déluge [...], op. cit.*, et la lettre adressée *À Messieurs les confrères de la Croix*. En 1659, Pader a offert à l'Académie royale de peinture et de sculpture un exemplaire de la traduction du livre sur les proportions de Lomazzo, ainsi que son *Traité de la Peinture*, dans une édition spécialement faite à leur attention puisqu'elle leur est dédiée (1657-1658), les « suppliant [...] d'examiner sa capacité pour, si elle le trouve digne, le recevoir Académiste ». Il a été agréé le 3 mai et reçu le 6 décembre après avoir remis un tableau représentant la *Paix générale sous le règne d'Auguste* (non conservé). Sur Pader, voir : Charles-Philippe de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, Dumoulin, 1847-1862, vol. 4. Sur l'Académie de Pader, voir Stéphanie Trouvé, « L'Académie de peinture et sculpture d'Hilaire Pader (1641) et l'étude d'après le modèle vivant à Toulouse au XVIII^e siècle », dans le catalogue de l'exposition *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle. L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture* (Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 17 janvier - 30 avril 2001), Toulouse-Paris, Musée P. Dupuy-Somogy, 2001, p. 18-27.

44. H. Pader, *Plan ou Dessein idéal pour le tableau du Déluge, op. cit.*, p. 3.

45. H. Pader, *À Messieurs les Confrères de la Croix*, Toulouse, A. Colomiez, 1658 ; reprint Genève, Minkoff, 1973, p. 6.

ficulté de devoir concilier sa conception de son métier avec les attentes de sa clientèle :

Lors que mon pinceau eut représenté sur la toile, ce que ma plume n'avait que légèrement tracé sur le papier, il y eut quelques-uns qui s'imaginant que mon dessein devait être conforme à celui qu'ils s'étaient figuré, crurent que j'avais failli en tout ce que mon tableau n'avait pas de conforme à leur imagination, & trouvèrent à redire en ce que des personnes de ma vacation ou autres éclairés en l'art de peinture trouveront le plus achevé. Je ne méprisais pas néanmoins leurs corrections & pris en bonne part tout ce qu'ils me dirent ; sachant bien qu'encore que je ne d'eusse pas m'arrêter à leur dire, ni changer pour cela mon dessein, je ne devais pas pourtant manquer de respect pour eux, ni me sentir moins honoré de leur avertissement ; bien que les règles de mon Art m'obligeassent à faire le contraire. J'aurais volontiers, dit-il, satisfait à leur désir, en m'écartant des règles, si je n'avais eu qu'à chercher leur seule satisfaction, mais comme j'ai cru que vous aviez entendu que je fisse votre tableau dans les lois les plus justes de la Peinture, j'ai suivi ce qui m'a semblé plus raisonnable.⁴⁶

Ainsi, par sa réponse, Pader affirme-t-il sans détour que la peinture est l'affaire du peintre qui n'obéit qu'à ses propres règles, comme pouvait le faire Poussin qui, aux remarques de Chantelou, trouvant le *Moïse sauvé des eaux* peint pour Jean Pointel, plus plaisant que l'*Ordre*, le cinquième tableau de la deuxième série des Sept Sacraments, répondait, dans sa lettre bien connue du 24 novembre 1647 : « Voyez-vous pas bien que c'est la nature du sujet qui est cause de cet effet, et votre disposition, et que les sujets que je vous traite doivent être représentés par une autre manière. C'est en cela que consiste tout l'artifice de la peinture. Pardonnez à ma liberté si je dis que vous vous êtes montrés précipiteux dans le jugement que vous avez fait de mes ouvrages. Le bien juger est très difficile, si l'on n'a en cet art grande théorie et pratique jointre ensemble. Nos appétits n'en doivent pas juger seulement, mais la raison »⁴⁷.

À travers la lettre de Pader se pose clairement la question des connaisseurs de la peinture. Qui connaissait suffisamment la peinture pour pouvoir la juger et qui le peintre reconnaissait-il pour juge ? À ses yeux, seules les personnes qui pouvaient apprécier les difficultés du métier étaient aptes à juger sa peinture : « Les plus éclairés en la connaissance de la Peinture, seront les plus modérés à me reprendre, qu'ils supporteront les faiblesses de mon tableau, & me féliciteront sur ce qu'ils y trouveront de bon » – à savoir, les peintres toulousains Antoine Durand et François Colombe du Lys, les sculpteurs Pierre Affre, Gervais Drouet, « & autres Messieurs intelligents en ce bel Art »⁴⁸, l'avis des peintres étant toutefois bien supérieur à celui des autres :

Les curieux de peinture connaissent par routine les différentes manières des peintres, et diront avec certitude c'est un Bassan, c'est un Poussin. Ils distingueront d'abord un Pol Véronèse, d'un Caravaggio. Mais les grands peintres connaîtront

46. *Ibid.*, p. 5-6.

47. Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis par Anthony Blunt, Jacques Thuillier et Avigdor Arikha, Paris, Hermann, 1989, p. 134-135.

48. H. Pader, *À Messieurs les Confrères de la Croix*, op. cit., p. 25.

mieux qu'eux le fort et le faible de tous ces ouvrages. [...] Aussi le grand cardinal de Richelieu avouait qu'il pouvait porter son jugement et parler à fond des sciences et des arts hormis de la Peinture.⁴⁹

En confrontant ces différents textes, j'ai cherché à mettre en lumière l'évolution du jugement que certains contemporains portaient sur la peinture à Toulouse, où, comme à Paris, un glissement très lent d'une conception théologique à une idée libérale de la peinture s'est opéré au cours de la seconde moitié du siècle. L'idée de convenance reste prépondérante dans l'élaboration et la conception des grands décors. La question de l'art à propos des peintures toulousaines demeure encore floue dans le discours de Malapeire. Elle émergera nettement dans le *Traité sur la Peinture* de Dupuy du Grez (paru en 1699), qui propose d'une part une définition de la peinture conçue comme un art libéral et d'autre part une histoire de la peinture depuis l'Antiquité pour asseoir et formuler la notion d'école toulousaine de peinture.

Stéphanie TROUVÉ.
CRÉART – Université de Paris X

49. *Introduction au tome I des Portraits et armes des Présidents et conseillers au Parlement depuis l'an 1444 d'Hilaire Pader*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, inv. n° 92.2.1, fol. 14 v°.