



LES  
PEINTRES TOULOUSAINS

DES XVII<sup>E</sup> ET XVIII<sup>E</sup> SIÈCLES

---

CONFÉRENCE FAITE A LA SALLE DU JARDIN-ROYAL

LE 22 MARS 1892

PAR

M. Edmond SAINT-RAYMOND

---

TOULOUSE  
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT  
45, RUE DES TOURNEURS, 45

---

1892



LES  
PEINTRES TOULOUSAINS

DES XVII<sup>E</sup> ET XVIII<sup>E</sup> SIÈCLES

---

CONFÉRENCE FAITE A LA SALLE DU JARDIN-ROYAL

LE 22 MARS 1892

PAR

M. Edmond SAINT-RAYMOND

---

TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

45, RUE DES TOURNEURS, 45

---

1892





Resp PFXIX 118

LES

# PEINTRES TOULOUSAINS

DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

---

CONFÉRENCE FAITE A LA SALLE DU JARDIN-ROYAL

LE 22 MARS 1892



PAR

M. Edmond SAINT-RAYMOND

---

TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

45, RUE DES TOURNEURS, 45

—  
1892

L'ES

# PEINTRES TOULOUSAINS

DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

CONFÉRENCE FAITE A LA SALLE DU JARDIN-BOYAL

(Extrait du BULLETIN DE L'INSTITUT CATHOLIQUE.)

M. Edmond SAINT-RAYMOND

TOULOUSE

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT

45, RUE DES FERRIÈRES, 45

1892

LES

## PEINTRES TOULOUSAINS

DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

MESDAMES, MESSIEURS,

Le passé d'une vieille ville comme la nôtre est si riche en faits dramatiques et en mérites considérables qu'on n'a vraiment que l'embarras du choix quand on veut y puiser un sujet d'entretien. Il m'aurait donc été facile d'adopter un thème d'un caractère plus général et d'un intérêt plus vif; et je l'aurais fait, sans doute, si je n'avais voulu que piquer votre curiosité et vous offrir une heure d'amusement. Mais il m'a semblé que je vous servirais mieux, que j'aurais plus de droits à votre attention et à votre sympathie si je profitais de l'occasion qui nous amène ici à tour de rôle, en toute liberté, mais par un accord unanime, sur le terrain des choses toulousaines, pour aborder ce terrain dans une de ses parties les moins cultivées, les plus embarrassées d'herbes parasites, les plus restreintes par les limites du temps et de l'espace. J'espère vous montrer tout ce qu'il y a d'injustice dans cet abandon et de richesse vraie sous cette pauvreté apparente. Je compte d'ailleurs pour me soutenir et m'encourager sur cet admirable esprit public dont vous donnez tous les jours des preuves et qui ne manque jamais de se réveiller au contact des souvenirs locaux. Il ne saurait trouver de meilleur motif de s'affirmer et de se rendre justice, car il s'agit ici des origines et des progrès de ce domaine artistique qui est devenu un de nos biens les mieux acquis et un de nos plus sûrs titres de gloire.

Je ne pense pas, au reste, que vous ayez beaucoup de peine

à me suivre, car la matière de mes observations ne vous est nullement étrangère. Une foule d'objets qui vous sont familiers en constituent les principaux éléments. Ce passé artistique dont l'activité est éteinte, il n'a pas disparu sans laisser de traces; il se prolonge dans le présent par les œuvres qu'il nous a léguées. Ces œuvres qui ont été faites pour nos pères, qui ont obtenu le suffrage de leur respect et de leur admiration, elles existent encore au milieu de nous, elles frappent nos regards comme elles ont frappé les leurs, elles font partie de notre vie et de nos habitudes. Quand vous allez au Musée, votre attention se porte bientôt d'elle-même sur un certain nombre de tableaux dont l'effet est sans doute quelque peu amoindri par le voisinage dangereux des œuvres les plus importantes, mais qui dans le bon comme dans le médiocre se rejoignent par une même inspiration, par un air de famille qui leur est commun et qui n'appartient qu'à elles. Quand vous vous trouvez dans nos églises, vous égarez plus d'une fois vos regards sur cette foule de vieilles toiles qui en tapisseraient les murs, souvent un peu noircies, un peu enfumées, parfois détériorées par le temps, presque toujours noyées dans la lumière avare et douteuse que tamisent les vitraux, et malgré ces conditions défavorables — peut-être même à cause d'elles, — votre imagination s'est prise à rêver devant ces masses colorées, devant ce fouillis pittoresque animé et vibrant quoique peu distinct, devant quelques silhouettes énergiques qui sortaient de cette pénombre. Ce sont là des visions qui se renouvellent pour vous tous les jours, qui datent souvent de votre enfance, et que le regard le plus indifférent, l'habitude la plus inconsciente n'ont pas empêchées de se graver profondément dans votre mémoire. Ces impressions peut-être encore un peu confuses, mais si vives et si souvent réitérées, je me propose de les réveiller, de leur donner un sens, de les préciser et de les fixer devant vous. Les images que je vais évoquer vous trouveront donc déjà préparés à les mieux voir et les mieux comprendre, et je ne doute pas qu'elles ne vous intéressent davantage encore quand vous saurez par quel mérite réel se justifie le sentiment de sympathie qu'un contact si ancien et si continu doit vous avoir suggéré pour elles. C'est quelque chose comme un vieux mobilier de famille que nous allons reconnaître et mettre en lumière; c'est une partie de

notre patrimoine municipal dont nous allons faire ensemble l'inventaire et l'estimation.

Je vous ai annoncé que vous y trouveriez de l'intérêt. Je ne voudrais cependant pas vous donner trop d'espérances. Je ne songe nullement à vous surprendre par la découverte de merveilles hors de pair, et je tiens à vous en prévenir tout de suite, je n'ai point à vous présenter des hommes de génie. Mais je vous montrerai des artistes très estimables, quelques-uns d'un talent vraiment attachant et rare, d'autres d'un heureux et solide tempérament, auquel il n'a manqué que l'occasion d'un autre milieu et les soins d'une meilleure culture; tous instruits de leur art, laborieux, consciencieux, vaillants, sensibles à la louange sans tout sacrifier au succès, ayant une grande idée de leur vocation, mais se montrant au-dessus du faux orgueil et des susceptibilités ombrageuses, montrant à la fois de la dignité et de la simplicité, acceptant avec résignation et bonhomie, des mains de gens qui ne savaient pas toujours les comprendre, bien des tâches vulgaires qu'ils auraient eu le droit de dédaigner, et se montrant, quand il le fallait, à la hauteur des travaux les plus difficiles. C'est assurément quelque chose de respectable et de sympathique que des hommes d'une pareille trempe; et quand une ville en a produit, non pas un seul par hasard, mais toute une lignée, mais toute une floraison nombreuse et ininterrompue pendant deux cents ans, il est bon qu'elle y pense quelquefois et qu'elle aime à entendre parler, car non seulement elle s'honore elle-même en les glorifiant, mais elle leur assure des successeurs, et l'honneur qu'elle rend à de tels exemples est le meilleur moyen de faire revivre les mêmes mérites.

J'ai dit deux cents ans. Je pourrais remonter beaucoup plus haut. Toulouse a participé dès l'origine au même mouvement d'art qui s'est propagé dans toutes les villes du midi de la France à la suite des premiers efforts des écoles d'Italie. On sait que les peintres y étaient nombreux et qu'ils habitaient la rue de la Pomme, qui leur avait emprunté son premier nom de rue *des Imagiers*. Des traces de peintures à fresque importantes ont été retrouvées à diverses reprises au Taur, à Saint-Sernin, au couvent des Jacobins, au cloître des Augustins, et tout récemment encore à la Dalbade, sans compter les peintures aujourd'hui détruites et mentionnées dans

des documents officiels ou par des témoins oculaires. Un autre emploi plus continu et pour ainsi dire obligé de la peinture se trouvait amené par le droit d'image auquel prétendaient les capitouls et dont ils se montraient fort jaloux. Ils l'ont exercé à partir du treizième siècle dans les *Registres de l'hôtel de ville*, annales municipales où ils faisaient peindre en miniature, en tête du récit des événements de chaque année, les portraits des magistrats qui avaient gouverné la ville pendant cet espace de temps.

Ce qui nous reste de ces portraits ne fait pas beaucoup d'honneur à ces artistes primitifs. Ils ne témoignent, en effet, d'aucune éducation sérieuse. Il semble même qu'à la fin du seizième siècle la peinture fût tombée dans une décadence complète entre les mains des artistes locaux, car les portraits des capitouls sont confiés alors le plus souvent à des artistes étrangers de passage dans la ville, qui ne font eux-mêmes que des ouvrages fort médiocres et dont les noms se renouvellent tous les ans. Enfin, un de ces voyageurs, plus sérieux et plus constant que les autres, vient se fixer en 1611 à Toulouse, y apporte, avec un talent personnel fort remarquable, toute la science acquise et toute la maîtrise pittoresque des écoles modernes, y forme des élèves et y laisse des ouvrages nombreux. Il était né à Troyes en Champagne, en 1581, et se nommait Jean Chalette.

Cette naissance étrangère ne doit pas le faire exclure d'une étude sur les peintres toulousains. Il a passé à Toulouse toute sa vie. Il n'a travaillé que pour la ville. Il a été adopté, protégé, encouragé par ses magistrats. Il est devenu pour les générations suivantes, non pas tout à fait un chef d'école, mais tout au moins un initiateur, un guide, une sorte d'importateur des progrès conquis dans les grands foyers d'art de ce temps, et son influence a été telle qu'on ne pourrait sans l'avoir étudié bien comprendre la direction d'une partie des artistes postérieurs.

C'est au reste une tâche aisée, car Chalette n'est plus un inconnu pour la critique. M. Paul Mantz dans l'*Artiste* de 1848, et M. de Chennevières dans son livre sur les *Peintres provinciaux de l'ancienne France*, lui ont déjà payé un large et juste tribut d'admiration. Enfin, à Toulouse même, il a été l'objet d'une étude si bien faite qu'à moins de découvertes nou-

velles elle n'est plus à faire. C'est un mémoire de M. Roschach, où tout ce qui se rapporte à la personne et aux œuvres de Chalette est réuni, discuté et apprécié avec beaucoup de science critique, d'esprit, de goût et de sentiment de l'art. Ce travail est peu connu parce qu'il a été publié dans le *Recueil de la Société archéologique de l'Aube*. Mais il est destiné à prendre et à garder la tête des travaux sur l'art toulousain, car il sera difficile de le surpasser par le talent et par la compétence. C'est à cette excellente source que nous puiserons la plupart de nos renseignements.

En 1611, Chalette était donc un artiste encore jeune, mais déjà formé. Quelle suite de circonstances l'avait amené à Toulouse? on n'en sait rien. Mais il est probable que, comme tous les artistes de cette époque qu'aucune raison d'affection ou d'intérêt ne rappelait au sol natal, il courait le monde en cherchant au milieu de travaux de rencontre l'occasion de quelque établissement avantageux. Il crut sans doute le trouver à Toulouse, et après avoir fait les portraits des capitouls pendant deux ans de suite il demanda à être nommé peintre de l'hôtel de ville. Les capitouls s'y montraient fort disposés; ils n'avaient jamais eu à leur service un artiste d'une telle valeur. Mais tout le monde n'était pas du même avis, et le projet était à peine formé qu'il fut combattu par une puissante opposition. Cette attaque venait de la corporation des peintres.

La *Vénérable Fraternité, compagnie et alliance des peintres de Toulouse*, était une vieille association complètement déchue au point de vue de l'art, mais encore très forte au point de vue des barrières prohibitives. Le monopole, dangereux partout, mais particulièrement absurde en fait d'art, qui ne vit que de liberté, y avait produit tous ses effets, et après avoir détruit toute initiative, se défendait contre tout progrès. Il était surtout menacé par l'introduction d'étrangers d'une valeur et d'une science artistique supérieures qui dérangeraient à leur profit l'équilibre du travail et la quiétude dans la nullité des artistes indigènes. On conçoit donc aisément que, frappée à la fois dans ses intérêts et dans son amour-propre, cette compagnie d'hommes si médiocres, que depuis déjà de longues années les capitouls avaient dû renoncer à leurs services et faire exécuter leurs commandes par des étrangers, éprouvât une vive répugnance à l'idée de s'associer un homme de talent.

Cette répugnance fut servie par un ingénieux moyen. On s'appuyait d'abord sur l'article des règlements qui portait : « défense absolue de travailler en l'art de la peinture sur le territoire de Toulouse, *quel que fût le rang de la personne*, si l'on n'était reçu maître juré, après avoir fait un chef-d'œuvre en loge et exécuté un tableau à l'huile où devait être une histoire. » On réclamait contre la nomination de Chalette comme peintre de l'hôtel de ville en faisant valoir qu'il n'était pas membre de la corporation, et comme la corporation était juge de l'admission d'un nouveau membre, elle pouvait faire durer l'obstacle à son gré par les délais qu'elle apporterait aux épreuves.

Les capitouls, qui n'entendaient pas souffrir de ces jalousies mesquines, tranchèrent la question par un coup d'autorité. Usant de leur droit de juridiction supérieure en matière corporative, ils reçurent Chalette dans la corporation des peintres de leur propre initiative, en vertu d'une sentence de leur tribunal. Ils déclarèrent en même temps qu'on tiendrait pour ses « chefs-d'œuvre et tableau » les travaux qu'il avait exécutés pour le compte de l'hôtel de ville dans les deux années précédentes. La lettre des règlements étant ainsi satisfaite, ils se hâtèrent de se l'attacher d'une façon définitive, et deux jours après ils lui donnaient, par une délibération consistoriale, le titre de peintre de l'hôtel de ville.

Mais si la protection des capitouls était assurée à Chalette, les effets de cette protection ne lui procuraient pas beaucoup d'avantages matériels. Il ne recevait pas d'appointements pour sa charge; il était seulement logé aux frais de la ville et ses travaux lui étaient payés à mesure qu'il les exécutait. De ces travaux, les uns se reproduisaient régulièrement tous les ans; les autres, purement accidentels, lui étaient cependant donnés par préférence. Il est bon de suivre de près cette situation et le profit que Chalette en a tiré; on peut y puiser quelques lumières sur le rôle social d'un peintre en province au début du dix-septième siècle.

Pour le logement, il ne paraît pas que la ville se soit montrée bien magnifique. On assigna d'abord à notre artiste une petite maison adossée à l'hôtel de ville, dans le voisinage de l'arsenal : « toute ruineuse et incommode, » ainsi que le confesse avec franchise le rapport à ce concluant. Elle l'était

même à tel point que le précédent locataire, à qui on la donnait pour rien, ne s'était pas encore décidé à y habiter. Chalette l'occupait cependant jusqu'en 1620, époque où, la maison ayant été absorbée par les agrandissements de l'arsenal, on en loua pour lui une autre, un peu plus confortable sans doute, mais fort modeste encore, au prix de 100 livres par an, dans la rue de Villeneuve. Telle était, avec un atelier dans l'hôtel de ville, l'importance du logis. Quelle pouvait être maintenant l'importance des travaux confiés à l'artiste ?

Les occupations du peintre de la ville n'étaient peut-être pas très assujettissantes, mais elles étaient à coup sûr très variées. Il y en avait à tous les degrés de l'échelle artistique. C'étaient d'abord les portraits de capitouls et des tableaux d'histoire commandés par eux sur des sujets anciens de l'histoire locale ou sur des événements politiques et militaires contemporains ; œuvres importantes et vraiment dignes de justifier l'emploi du temps d'un artiste et son amour-propre professionnel. Mais au-dessous de ces travaux distingués et brillants se rangeaient l'ordonnance des fêtes publiques et l'ornementation des édifices municipaux, tâches compliquées et très inégales, qui tantôt exigeaient toutes les ressources imaginatives d'un architecte-décorateur, et tantôt ne réclamaient que le simple métier d'un entrepreneur de charpente et de maçonnerie. Plus bas, enfin, s'imposaient une foule de menues besognes : peintures d'écussons blasonnés, rhabillages, raccommodages, restaurations de vieilles toiles, ouvrages d'artisan et non d'artiste, qui devaient faire perdre beaucoup de temps et qui n'étaient acceptées sans doute que faute de mieux.

Ce n'est pas sans surprise et sans un peu d'impatience qu'on voit Chalette, l'auteur de tant d'œuvres de mérite, employé à « réparer le tableau votif de saint Roch, à y poser une corniche neuve et à l'enrichir de moresques et filets d'or, » ou bien à peindre et placer sur les portes de la ville, sur celles du Capitole et de leurs logis particuliers, les armoiries des princes du sang, des grands seigneurs et hauts fonctionnaires qui viennent à Toulouse pour des entrées solennelles ou pour la tenue des Etats de la province, « chacun de ces blasons payés à raison de 3 livres la pièce, fournitures comprises. » Passe encore quand on l'emploie à restaurer les œuvres des anciens peintres de l'hôtel de ville, si curieuses, si admirées des con-

temporaires et si malheureusement perdues, telles que le *Couronnement du roi Louis XI* et l'*Entrée de la reine Marie d'Anjou*, d'Antoine Contarini, ou l'*Entrée de Charles IX à Toulouse*, de Servais Cornoilles, et en ce cas du moins il eût été bien juste qu'on eût eu pour ses propres tableaux le même soin et le même respect qu'il avait montrés pour ceux de ses prédécesseurs. Mais on lui faisait aussi nettoyer et restaurer les accessoires des Jeux Floraux, émailler et blasonner les fleurs du concours, et il est facile de voir qu'en toute occasion on use sans scrupule de son temps et de son adresse pour lui faire faire, selon l'expression vulgaire, « tout ce qui concerne son état, » pour le confiner dans cette situation obscure et subalterne dont les artistes étaient alors sortis presque partout, grâce à leurs preuves de maîtrise personnelle et à la place considérable que la peinture avait prise dans la vie des sociétés cultivées, mais qui se maintenait pour eux en dehors des grands centres, avec l'indifférence et la routine des habitudes provinciales. La vie des cours, des capitales, des gens à la mode exaltait et honorait les arts, la vie de province les négligeait encore un peu. Dans ces milieux arriérés, méfiant, peu chercheurs, il n'était pas facile à un artiste de faire comprendre la portée de sa pensée et le mérite de ses efforts; il devait se contenter de satisfaire par sa bonne volonté et d'étonner par l'habileté de sa main en attendant patiemment qu'on découvrit l'intention réfléchie et la valeur cachée de son œuvre. C'est ce que faisait Chalette en se prêtant avec complaisance à tout ce qu'on lui demandait et en prodiguant l'art véritable pour des occasions de décoration et d'amusement. Chargé du dessin d'un feu d'artifice, il y réunit dans un riche et brillant ensemble toutes les formes architecturales à la mode et y place deux figures allégoriques représentant la *Force* et la *Justice*, modelées à la hâte pour le besoin de la fête, mais si belles dans leur jet improvisé qu'on les conserva au Capitole où elles demeurèrent des deux côtés de la porte intérieure jusqu'en 1770. Il avait fait aussi les deux statues polychromes de sainte Luce et de sainte Catherine, protectrices du corps municipal, placées à droite et à gauche du portail du corps de garde.

Investi de la lourde tâche de diriger les fêtes publiques et les décorations par lesquelles la ville voulait célébrer l'entrée

solennelle de Louis XIII dans ses murs, en 1621, il y montra tout le raffinement d'imagination classique, toute l'ingéniosité mythologique, toute la pompe architecturale et pittoresque qui étaient si fort à la mode en ce temps. Il souleva l'enthousiasme de ses concitoyens au point qu'on imprima une description détaillée de ces fêtes et qu'on eut un instant le projet de les faire reproduire par la gravure ; mais ce qui doit nous donner une plus haute idée de son mérite à cet égard c'est qu'il réussit à faire naître l'étonnement et l'admiration du roi et des gens de la cour, connaisseurs assez difficiles pourtant et surtout assez blasés sur ce genre de spectacles.

Vous me pardonnerez de m'arrêter sur ces détails : pour si secondaires qu'ils puissent paraître, j'éprouve un vif intérêt à les recueillir. Il me semble qu'ils témoignent non seulement d'un esprit souple, fécond, jamais embarrassé, toujours supérieur à ce qu'on attend de lui, mais aussi d'une âme exempte de prétention, fermée aux vanités mesquines, dévouée à sa tâche, ingrate ou glorieuse, avec la même conscience et la même simplicité. Ce caractère, très rare chez toute sorte de gens et spécialement méritoire de la part d'un artiste, il ressort vivement de tous les actes de Chalette ; il a été le mobile dirigeant de sa vie privée si modestement cachée qu'il n'en est presque rien venu jusqu'à nous ; il nous explique la nature et le mérite de ses services officiels et administratifs ; il a aussi, comme nous allons le voir, une grande part dans l'inspiration de ses travaux artistiques proprement dits.

Ces travaux ont été assez nombreux et Chalette s'est trouvé, même en dehors de sa charge de portraitiste des capitouls, plus favorisé de commandes spéciales de la ville qu'aucun de ses successeurs. La raison en est d'abord sans doute dans l'admiration sincère qu'inspirait son talent, peut-être aussi dans les circonstances qui ont multiplié dans le midi les faits dont on voulait garder le souvenir, peut-être encore dans le projet déjà naissant de cette fameuse galerie de peinture de l'hôtel de ville qu'on devait remplir de tableaux toulousains. Quoi qu'il en soit, Chalette fut chargé, en 1621 et 1622, de peindre sur deux grandes toiles les deux entrées successives que Louis XIII fit à Toulouse à ces dates. En 1628, il représente l'entrée du nouvel archevêque Charles de Montchal. En 1637, la prise de Leucate par le maréchal de Schomberg. En 1640, la figure du

roi à cheval foulant aux pieds la rébellion. La même année, la prise d'Arras, — la sortie des Espagnols, — la prise de Turin, la retraite des Espagnols du mont Cenis. En 1642, le siège de Perpignan.

Tous ces tableaux, hautement appréciés par les contemporains, considérés par eux comme de vrais chefs-d'œuvre, n'ont cessé de trouver auprès de tous ceux qui les ont vus une égale faveur. Les artistes et les critiques, comme le public, s'accordent à en faire les plus vifs éloges. Tous ont disparu cependant, et cette disparition n'a pas été le résultat d'un accident, d'une destruction involontaire et violente; elle s'est produite peu à peu, par simple dépérissement, par négligence et abandon. On ne sait vraiment comment expliquer une pareille destinée pour des œuvres reconnues excellentes, sous des magistrats qui devaient tenir à honneur de les conserver, en présence d'un public qui les goûtait sincèrement. C'est un comble de mauvaise fortune, à moins que ce ne soit un excès de laisser aller et d'inertie provinciale. Mais s'il est difficile de concilier tant d'admiration avec tant d'incurie, il n'est pas impossible de se représenter à l'aide de ce qui nous reste encore la valeur de ce que nous avons perdu. On peut s'imaginer sans trop de peine à quel degré notre peintre, avec son dessin sincère, sa brosse éclatante et vigoureuse, son sens si juste des réalités, son amour du costume et son instinct de la couleur, devait avoir compris et rendu ces sujets tout modernes, ces données tirées de la vie contemporaine, ces figures connues et faites pour être traitées en portraits, ce chatoiement de soie et de velours, ce frémissement des plumes, ce scintillement des armures défilant dans la parure d'une ville en fête ou se pressant dans le fouillis pittoresque d'un champ de bataille. Nul n'était mieux fait sans doute pour reproduire le prestige de ces scènes de représentation brillante ou d'héroïsme empanaché, et pour en relever le charme en le marquant des traits de la vérité vivante. Malheureusement, au lieu de le voir, nous en sommes réduits à le deviner. Tous les récits, toutes les impressions des témoins, tous les efforts imaginatifs n'empêchent pas ces reconstitutions de donner plus de regrets que de plaisir, et le plus grand dommage en définitive n'est pas pour le peintre qui a goûté de son vivant les joies du succès et qui peut montrer encore quelques monuments de son talent et de

sa gloire, il est pour nous, qui nous trouvons dépoillés d'un héritage légitime et sevrés d'exquises jouissances.

Les œuvres de Chalette qui sont parvenues jusqu'à nous sont de trois sortes :

Une grande toile représentant les capitouls de l'année 1633, agenouillés autour d'un crucifix (au Musée de Toulouse).

Une autre toile représentant la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus et apparaissant à un groupe de captifs derrière les barreaux de leur prison (au Musée de Toulouse).

Un volume des Annales de l'hôtel de ville contenant encore neuf feuilles de vélin sur lesquelles sont peints en miniature autant de séries de capitouls (aux Archives municipales).

Toutes ces œuvres proviennent de l'ancien mobilier capitulaire. Elles sont à peu près les seuls débris échappés à une autre dévastation plus coupable et plus fâcheuse encore peut-être que celle qui a amené la perte des tableaux historiques. Pour en apprécier l'étendue, il faut se rappeler que Chalette ayant été peintre de l'hôtel de ville de 1612 à 1642, et devant, en vertu de sa charge, peindre tous les ans de nouveaux magistrats, a ainsi représenté trente collègues capitulaires successifs. Pour chacun d'eux, il a exécuté trois séries de portraits. D'abord, deux sortes de portraits collectifs : l'un sur une grande toile avec des figures grandeur nature, l'autre en petit sur la feuille de vélin à ce destinée dans le volume in-folio des Annales de l'hôtel de ville. Le premier tableau payé 120 livres, le second 40 livres. Ensuite, un portrait individuel de chaque capitoul, qui devenait la propriété personnelle du destinataire. Chacun de ces portraits était payé 10 livres : ce fut une innovation qui s'établit dès l'arrivée de Chalette et qui naquit de l'admiration que son talent inspirait aux capitouls. Or, de tous ces portraits, grands ou petits, qui s'élèvent en totalité à trois cents peintures diverses et à sept cent vingt personnages représentés, il ne reste plus aujourd'hui que quatre-vingt-une figures comprises dans le grand tableau du Musée et les neuf feuilles de vélin des Annales de l'hôtel de ville. La perte des petits portraits manquant aux Annales est due à des lacérations opérées dans ces volumes pendant la période révolutionnaire, mais les grands tableaux avaient pour la plupart disparu longtemps auparavant. Commandés uniquement en vue de l'exercice du droit d'image capitulaire et pour être exposés

sur les murs du Consistoire, ils n'avaient pas d'autre mérite aux yeux des intéressés, et comme l'exposition consistoriale était une grande satisfaction d'amour-propre pour les anciens capitouls encore vivants, on expulsait de la salle, pour leur faire de la place, tous les portraits de leurs prédécesseurs qui comptaient dans leur réunion une majorité de défunts. C'est ainsi que, malgré leur valeur comme œuvres d'art, les portraits peints par Chalette ont été peu à peu tous relégués dans des greniers où ils ont pourri sans qu'on s'inquiât de leur sort. Il en a été de même, avec le temps, des œuvres de tous ses successeurs, et c'est ainsi que de puérides vanités se sont détruites mutuellement par la férocité de leur jalousie égoïste; c'est ainsi que nous avons perdu toute une galerie municipale dont la valeur artistique ne le céderait pas aujourd'hui à son intérêt historique; c'est ainsi que l'hôtel de ville, au lieu d'être pour la peinture qu'il avait fait naître un abri et une sauvegarde, est devenu contre elle un instrument de destruction organisée, le plus certain, le plus impitoyable de tous.

Le tableau des capitouls de 1623, que nous avons au Musée, n'a échappé à ce gouffre dévorant que par un singulier hasard : il doit son salut à l'image du Christ qui en occupe le centre et qui l'avait fait placer de bonne heure dans la chapelle capitulaire comme un tableau de dévotion. Vous connaissez tous cette belle peinture : elle a dans la ville une sorte de notoriété populaire, et le fait est qu'on ne peut passer devant elle sans en être frappé. C'est une œuvre très réaliste, mais d'un réalisme savant, élevé, plein d'idées suggestives et d'observation féconde, tout en usant de moyens strictement pittoresques. Le peintre s'est étroitement attaché à rendre le type individuel de chacun de ses modèles. Mais comme ces types se trouvent tous très caractérisés, l'œuvre s'est trouvée portée, par la fidélité même de son interprétation, au niveau de toutes les indications données par la nature, et elle renvoie comme un miroir sincère, avec et au moyen de toutes les particularités physiques, toute la spontanéité des instincts, toute la complexité des idées, toute l'intensité des sensations qui se peignent d'elles-mêmes sur les traits du visage humain. Cet art intelligent et sûr les a toutes surprises, pénétrées et transcrites. D'abord, au point de vue purement physiologique, il y

à là des traits de race si marqués qu'ils sont encore de nos jours très sensibles sur une foule d'individus vivants, et que quiconque est un peu familier avec l'aspect de la population indigène la retrouve ici tout entière dans ses principales variétés, et reçoit dans toute sa force cette impression particulière, âpre et savoureuse à la fois, que cause la rencontre subite des gens de la rue transportés dans une œuvre d'art. Mais à cet attrait un peu facile, bien connu des réalistes de tous les temps, et d'ailleurs ici imposé par le sujet, s'en joignent d'autres plus séduisants et plus profonds qui accroissent singulièrement la signification de l'œuvre. Ce ne sont pas seulement, en effet, les traits qui sont matériellement fidèles, c'est tout l'être moral qui apparaît sur le visage, qui y met l'empreinte de ses idées, de ses goûts, de ses passions, de ses habitudes. Ce qu'évoque pour nous cette peinture, ce ne sont pas seulement des Toulousains, et des Toulousains du temps de Louis XIII; ce sont des gens appartenant à telles ou telles conditions sociales déterminées, nobles, bourgeois, avocats, marchands, tous parfaitement reconnaissables au pli particulier qu'imprime sur la figure de chacun d'eux le tour de son éducation, la fréquentation de son milieu, la nature de son esprit et le genre de ses affaires.

Le secret de ces résultats se trouve dans la combinaison d'un profond sentiment du caractère avec une pleine possession des moyens plastiques qui sont le mieux faits pour le traduire, celui-là ne cessant d'inspirer ceux-ci et n'en négligeant aucun. En ce qui concerne l'expression morale, une rare aptitude à saisir le trait dominant du visage, à le bien mettre en valeur, et tout en lui subordonnant les autres, à leur conserver à tous une importance réelle, graduée entre eux et avec lui suivant de justes rapports. En ce qui concerne le rendu pittoresque, une exacte et solide construction des têtes, un dessin un peu dur, un peu sec peut-être, mais plein de largeur dans sa précision; une couleur harmonieuse et chaude où la vigueur des effets et la variété des oppositions ne font aucun obstacle à la vérité et à la finesse du ton local; enfin une admirable facture, aisée, franche et simple, qui façonne et enveloppe les objets d'une touche ferme et décidée, qui les enlève et les fait saillir par une exacte transcription des valeurs, et qui, poursuivant avec une absolue sincérité tous les

degrés d'une vision à la fois pénétrante et naïve, en arrive à reconstituer la réalité dans toute son intensité de vie et à nous en procurer l'émotion.

La *Vierge consolant les prisonniers* se recommande par les mêmes qualités d'exécution tout en procédant d'une inspiration plus haute. C'est toujours la même voie d'étude sincère et puissante confinée dans le domaine des réalités; mais le sujet réclamait un effort de plus que le peintre a su accomplir dans la mesure de ses tendances. Ce n'est pas qu'il ait essayé d'idéaliser ou seulement de généraliser des types, mais il a réussi à les élever par la vérité du sentiment. Les têtes manquent un peu de distinction et de noblesse, mais elles sont transfigurées par une expression charmante de douleur attendrie, de compassion et de miséricorde. Celle de la Vierge surtout se penche en abaissant ses longs cils dans un mouvement de pitié mélancolique, et la mate blancheur de son visage jette une note vive et brillante au milieu des ombres qui l'entourent, comme un rayon de splendeur céleste descendant pour illuminer les cachots. La peinture, solide et grasse, présente dans les parties claires un beau choix de tons vibrants et délicats qui se complètent par une harmonie savante, et dans les parties sombres une profondeur et une souplesse qui guident et reposent les yeux sans les violenter par des brutalités ou des lourdeurs de parti pris. C'est une symphonie discrète et touchante, où le langage pittoresque souligne l'émotion de l'âme, et où la gamme des couleurs chante les mêmes notes que l'accent des physionomies et la mimique des attitudes.

Les miniatures des Annales de l'hôtel de ville nous montrent le talent de Chalette sous un aspect plus intéressant encore, parce qu'il est plus inattendu et qu'il triomphe d'une manière plus éclatante par les conditions de son emploi, et par le contraste des moyens et des résultats. Ce sont toujours des capitouls, et qu'ils soient agenouillés, assis, debout sur des fonds de chapelle, de consistoire ou de paysage, cela ne suffirait pas à dissiper la monotonie de la donnée; mais on ne songe plus à cette monotonie en présence de ces personnages; chacun d'eux porte en lui assez de séduction pour retenir par un irrésistible charme. Ce sont les mêmes mérites pittoresques du grand portrait collectif du Musée; vérité saisissante, pénétration et traduction du caractère moral à force de sincérité dans

l'interprétation de l'être physique; mais ils sont plus sensibles ici parce qu'ils éclatent dans des dimensions plus restreintes et que, très supérieurs à ce qu'on trouve d'ordinaire dans de semblables ouvrages, ils élèvent le genre à leur hauteur et nous transportent dans la grande peinture. Ce sont pour l'effet produit de vrais tableaux d'histoire dans de petits cadres familiers; et loin de rien enlever à l'exécution, ce caractère ressort de l'exécution elle-même. Il n'y a rien de plus savant et de plus large, et rien de plus fini et de plus délicat. Le même trait, la même touche qui donne à chaque morceau sa perfection suprême, donne à chaque visage son accent et sa grandeur. Vous voudrez bien me permettre de laisser ici la parole à M. de Chennevières, qui vous expliquera cela mieux que moi. Après avoir apprécié d'une façon générale le talent de Chalette dans ses grands tableaux, il continue en ces termes :

« Mais quel étonnant portraitiste dans les feuilles de vélin peintes à l'huile en tête de chaque année du registre! Nous n'avons rien au Louvre qui donne l'idée d'un aussi prodigieux miniaturiste dans tout le dix-septième siècle : le délicieux bijou d'Olivier, peut-être, dans la collection Sauvageot, et le tableau des *Noces* de Van der Vinne. Petitot, à côté de cela, manque de finesse, de vivacité et d'éclat. Figurez-vous l'art et la palette et le plus grand sentiment de la plus noble et de la plus individuelle portraiture de Mirevelt et de Van Dyck. C'est d'une largeur, d'une transparence, d'une grâce, d'une douceur et d'une précision de traits, et d'une fermeté, et d'un agrément, et d'un naturel de pinceau qui dépasse tout ce qu'on peut imaginer. J'ai nommé Porbus, Mirevelt et Van Dyck; c'est Gonzalès Coques et Van der Helst, qu'il faut encore évoquer pour donner, à qui ne les a point vus, la vraie mesure de ces petits chefs-d'œuvre. Quelle variété, quelle naïveté, quelle inflexible vérité d'expression et de profonde physionomie! Ces miniatures sont véritablement des portraits en pied, de grandeur naturelle. Comme chez tous les gens du Nord, le portraitiste écrase, chez Chalette, le peintre de sujets sacrés ou profanes. La période des miniatures que l'on a sauvées de ce peintre est de 1617 à 1632. Les deux dernières, celles de 1630 et 1632 se ressentent déjà beaucoup de la pesanteur que l'âge inflige à la main la plus sûre et la plus

savante; mais la science innée des accords de la face humaine se conserve jusqu'au bout. »

C'est avec empressement que je m'abrite sous la parole de M. de Chennevières. De moi-même je n'aurais pas osé aller aussi loin : j'aurais trop redouté de me rendre suspect, non que je craigne de dire ma pensée, mais je crois qu'il en est de ces gloires locales comme des mérites personnels et de famille; il est plus sûr et de meilleur goût de les laisser proclamer d'abord par autrui. Aussi je suis bien aise qu'un critique éminent, plein d'expérience, ayant sous la main tous les éléments de comparaison, et d'ailleurs entièrement étranger à la province, se prononce avec cette décision et cette rondeur et ne craigne pas d'aller jusqu'à faire de si terribles rapprochements. Cela doit nous apprendre à estimer un peu plus ce que nous possédons, à ne pas laisser périr des chefs-d'œuvre comme nos pères l'ont fait trop souvent, faute d'un peu de soin et de mémoire. Cela donnera peut-être aux familles qui ont eu des capitouls entre 1610 et 1642 l'idée de rechercher si par hasard elles n'auraient pas encore en leur possession quelqu'un de ces portraits individuels que le peintre de l'hôtel de ville a délivrés à leurs ancêtres. Qu'on y songe, ce ne serait là rien moins que des répliques authentiques de ces peintures des *Annales* qu'un connaisseur irrécusable n'hésite pas à comparer à tous les grands noms de la miniature en France et dans les Pays-Bas. Et puisque celles-là du moins n'ont pas été soumises à la fureur de destruction qui sévissait à l'hôtel de ville, on peut bien garder quelque espoir qu'elles ne sont pas toutes perdues.

Un dernier point, fort important, en ce qu'il peut achever d'expliquer le talent de Chalette, c'est celui qui consiste à déterminer sa filiation artistique. On a dit et répété fort légèrement qu'il s'était formé par l'étude du Caravage. C'est une erreur, due sans doute à l'habitude irréfléchie de parler du Caravage à propos de tous les tableaux vigoureux, mais à ce compte, le Caravage aurait une famille bien incohérente et bien inattendue. Chalette n'a du Caravage ni la trivialité du dessin, ni le parti-pris de violence dans l'effet, ni la lourdeur de la facture; il appartient à une toute autre école, à celle dont le réalisme naïf, juste et délicat s'appuie sur l'étude et non sur l'à peu près d'un aplomb tapageur. Cette école,

M. Paul Mantz l'a indiquée le premier en rappelant à propos de Chalette « les plus illustres maîtres des Flandres » et M. de Chennevières a achevé d'en établir le rapport en rattachant notre peintre à Porbus. Il n'y a qu'à comparer les œuvres des deux artistes pour être frappé de la justesse de cette opinion. Qu'on se rappelle les tableaux de Porbus qui sont au Louvre : le *portrait d'Henri IV*, le *portrait de Marie de Médicis*, la *Cène* et le *saint François*; on y retrouvera les mêmes habitudes de dessin franc et serré, la même recherche du caractère, la même intuition des physionomies et de leur signification morale, les mêmes dons de coloris fin, lumineux et puissant et jusqu'à cette insistance un peu sèche dans les formes, dictée par une conscience et une sincérité trop difficiles à satisfaire. C'est une des influences les plus puissantes qu'aient subi à ce moment les artistes français et c'était une des plus salutaires, des plus fécondes directions qui pussent être imprimées à leurs études. Elle se manifeste avec éclat dans la *Procession dans une église*, que M. de Chennevières rappelle fort à propos; ce petit tableau d'un inconnu qui est, au Louvre, une des perles de la galerie française. Elle naturalisa dans notre pays les traditions héritées d'Antonis de Moor et de Rogier Van der Weyden et les y implanta si solidement que son sillon demeura profondément tracé, même lorsque la plupart de nos peintres se furent jetés dans d'autres voies, et conserva des travailleurs convaincus et fidèles. C'est d'elle que relèvent Nicolas Loir, Claude Lefèvre et Philippe de Champaigne. C'est aussi à leur famille que Chalette appartient; et quelques différences particulières qu'on puisse signaler entre Champaigne et lui, il serait aisé de montrer qu'ils se rapprochent par la même recherche de vérité, la même simplicité de moyens, la même méthode pour rendre la physionomie et le caractère. Et si l'on se récrie, si l'on m'objecte la belle facture de Champaigne, son métier si supérieur, son pinceau si souple, si élégant, si facile, tel que nous le voyons dans notre tableau du musée : *Louis XIII recevant un chevalier du Saint-Esprit*, je répondrai qu'il y a eu, à une heure donnée, un grand événement qui a établi une séparation forcée, une situation inégale, entre ces deux compagnons d'atelier, qui a élevé l'un au sommet et laissé l'autre au bas de la côte. Il y a eu Van Dyck, ce rénovateur du por-

trait. Et Champagne, ce Flamand devenu Parisien, a pu fréquenter et s'assimiler ses œuvres, tandis que Chalette, ce Toulousain naturalisé, n'en a jamais rien vu, confiné qu'il était dans son trou de province.

C'est donc cette belle tradition flamande francisée que Chalette a importée à Toulouse. Elle paraît avoir été fort goûtée du public dans sa personne. Les assemblées de l'hôtel de ville retentissent en toute occasion des louanges de son peintre : longtemps après sa mort, on ne prononce guère son nom sans y joindre quelque glorieuse épithète. Le capitoul d'Olive l'appelle dans un rapport *l'illustre M. Chalette*. Le capitoul Baillet le regarde comme « un des peintres les plus fameux qui aient été en cette ville. » Le fait d'avoir été son élève est un titre de recommandation auprès du consistoire capitulaire.

Ses élèves n'en gardent pas un moins vif souvenir. Pader, l'un d'entre eux, lui rend hommage dans la *Peinture parlante* et relève comme trait distinctif son talent de portraitiste :

Et quand sous le Troyen j'escoulois mon jeune âge,  
J'entends le sieur Chalette, admirable aux portraits,  
Lui qui pour les petits redoubla ses attraits.

Mais ce qui montre surtout l'importance de son influence, c'est l'activité artistique qu'on voit se déployer à Toulouse après lui, c'est l'excellente direction que cette activité conserve, recherche de vérité, de sincérité, de large et belle exécution. Ces qualités sont sensibles chez tous les contemporains ; ils s'y attachent d'autant plus qu'ils sont naturellement mieux doués, et quant à ceux qui s'en éloignent, ils en conservent toujours quelque chose à leur insu comme l'indélébile marque d'une heureuse éducation.

Par exemple, est-ce un élève exceptionnellement doué, à la fois libre et fidèle, ou simplement un proche parent de Chalette par le sentiment et la maîtrise pittoresque que ce Tournier dont nous ignorons entièrement la vie et dont nous n'avons plus que trois ou quatre tableaux ? C'est ce qu'on ne peut dire avec certitude ; mais il n'en reste pas moins qu'il dut y avoir un puissant secours et une active propagande pour la manière du peintre de l'hôtel de ville, dans la complète adhésion que lui apportait un si éminent confrère. Une sensation aiguë de la réalité servie par une vision pénétrante et subtile, une vive

intelligence de l'effet, l'instinct de la vie et de l'expression, le goût des oppositions hardies et violentes, tels sont les principaux caractères du *Christ porté au tombeau* et du *Juda prosterné devant Joseph*. On les retrouve tous, mais à un degré plus élevé et concentrés sur un plus complet ensemble dans le *Christ descendu de la Croix*, peinture tout à fait supérieure où l'effort d'une exécution naturaliste se combine si bien avec l'émotion du sentiment pathétique qu'on hésite à dire si c'est l'impression dramatique qui résulte de la franchise de l'observation, ou si c'est le rendu de la nature qui est soutenu par la profondeur de la pensée, et que tout parti-pris de théorie semble avoir disparu dans un équilibre parfait de toutes les facultés pittoresques. Il en résulte un de ces rares tableaux dont l'effet est d'autant plus sûr que le langage des formes y répond exactement à la pensée et que leur puissance d'expression est due à des moyens purement plastiques. C'est la vérité la plus naïve qui éclate dans l'attitude et l'arrangement des figures. Cette piété attendrie, cette douleur passionnée, cette dignité délicate qui les caractérisent, elles sont plus accentuées encore par la réalité vivante et particulière de leurs traits et elles ennoblissent ce qu'il y a d'un peu sec et maigre dans les lignes; elles font oublier ce qui peut y manquer de liberté et d'aisance. Ainsi le réalisme qui est le fond de la méthode n'empêche pas les personnages d'atteindre la pureté et la distinction du type; il le doit au sentiment qui l'anime et il donne à son tour de la précision à ce sentiment. L'effet général est énergique et puissant sans être exagéré ni heurté; le dessin est des plus fins, des plus serrés et des plus ressentis, surtout dans le corps du Christ, dont le léger raccourci est d'une si admirable justesse qu'il élève jusqu'à la réalité l'effet des combinaisons de la perspective et qu'il semble modifier ses plans à mesure qu'on passe devant lui, comme on voit dans la nature tourner les objets suivant le changement du point de vue. Quant aux qualités propres du métier pictural, soit que l'on examine cette coulée de pâte épaisse, égale et solide, mais toujours souple et variée dans sa conduite, soit que l'on considère cette tonalité vibrante et délicate dans une gamme très montée, qui fait la joie des yeux par son harmonieuse richesse, on y retrouvera, comme dans tout le reste, l'héritage de cette tradition flamande natu-

ralisée à Paris sous l'influence de Porbus. Mais ce qui, indépendamment de tous ses autres mérites, fait pour moi l'importance de ce tableau, c'est que l'artiste s'y préoccupe surtout de bien faire et ne songe nullement à étonner par l'adresse et la virtuosité de sa main : c'est qu'acharné à la poursuite de la vérité d'imitation avec l'inspiration d'un hardi bon sens et l'habitude d'une observation franche et naïve, il se tient en dehors de tous les moyens artificiels et de toutes les formules d'école et dédaigne les conventions académiques et leur savoir faire ingénieux. C'est le plus précieux caractère des peintres de ce groupe ; il est le fruit de leur excellente éducation ; l'école française eût beaucoup gagné à ne jamais l'oublier ; de pareilles œuvres sont faites pour le lui rappeler ; il se dégage une bonne leçon de leur pénétrante saveur.

Cette tradition se continua quelque temps à Toulouse, tout en s'affaiblissant un peu. Elle produisit un mouvement artistique considérable, beaucoup plus étendu que celui des temps antérieurs, et qui dépassa bientôt les limites de la province. C'est ainsi que, vers la fin du dix-septième siècle, dans un mémoire adressé au roi, en vue de l'établissement d'une école publique de dessin, on constate comme un fait notoire que Toulouse fournit des tableaux à plus de trente diocèses. On voit donc que notre ville, après avoir été le centre d'un enseignement goûté et suivi, devenait un marché artistique ; conséquence habituelle de l'établissement d'un foyer d'art sérieux et utile, et condition indispensable de sa durée. C'est parce que ce fait économique correspondait autrefois à chacune de nos écoles provinciales, que l'on voyait ces écoles se développer ; c'est parce qu'il ne les soutient plus aujourd'hui qu'elles ont tant de peine à vivre. Les ateliers de Toulouse étaient alors alimentés par deux sources abondantes : les portraits et les tableaux d'église. Pour le portrait, l'exemple et les leçons de Chalette avaient formé des gens habiles. Nicolas de Troy et Durand qui lui succédèrent l'un après l'autre dans la charge de peintre de l'hôtel de ville, ont laissé dans les *Annales* quelques excellentes pages, où ils suivent de près leur maître sans l'égaliser tout à fait. Tous deux avaient achevé leur éducation à Paris auprès de Nicolas Loir et de Claude Lefèvre, deux maîtres bien choisis pour continuer la direction Toulousaine. La même direction dévia assez fortement entre les mains de

deux autres élèves de Chalette, Colombe du Lys et Hilaire Pader.

Jusque-là les peintres Toulousains paraissent avoir été des artistes tranquilles, modestes et réservés, vivant surtout pour leurs préoccupations artistiques et ne songeant nullement à se faire valoir. Hilaire Pader, au contraire, est un esprit inquiet, tourmenté, vagabond, ayant une haute opinion de lui-même et éprouvant le besoin de la faire connaître à autrui ; s'agitant sans cesse, plein d'une curiosité fébrile et maniaque, aisément accessible, dans l'art et dans la vie, à toutes les séductions de la vanité. C'est un tempérament tut à fait méridional, expansif, sensible, prompt à tous les engouements, s'irritant des désillusions et des obstacles, aimant les belles phrases, la fantaisie, les beaux rêves et les imaginations saugrenues, se laissant aller à des impressions équivoques sans se mettre en peine de les contrôler par un bon jugement pittoresque. Avec de telles dispositions il devait se dépayser de bonne heure. Il ne tarda pas à le faire et ce fut sa perte. Il se trouva à Rome en un moment où la confusion des doctrines y était complète, où les praticiens prenaient le pas sur les vrais artistes et où les théories vagues, l'aplomb et le parti-pris remplaçaient les notions saines, l'étude patiente et l'observation sincère.

Pader ne sut pas choisir. Il suivit l'instinct de sa nature irréflechie et de son esprit mal réglé. Il alla droit aux beaux parleurs, aux tapageurs, aux charlatans. Il ne sut ni voir ni comprendre, goba au hasard les formules des artistes à la mode, entassa dans sa tête les études les plus diverses et les plus contradictoires et plaça aussi mal que possible ses plus vives admirations. Enfin, dernier signe de badauderie détraquée chez un artiste, il alla chercher dans les livres la théorie de la peinture ; il se lança lui-même dans l'écriture et les aperçus didactiques. Il publia d'abord une traduction de l'italien Lomazzo. Puis, prenant la parole en son propre nom, — en prose et en vers, s'il vous plaît, — il publia sous des titres alambiqués, le *Songe énigmatique de la peinture universelle* et la *Peinture parlante*, deux livres prétentieux, fatigants, remplis d'imaginaires subtiles, de doctrines pédantes, d'allégories bizarres qui montrent un esprit tout à fait fourvoyé par la manie de la théorie et du raisonnement à tout propos, et après lesquels il est bien étonnant qu'il n'ait pas fini par aban-

donner la peinture pour ce bavardage envahissant, ou que continuant à peindre, il n'ait pas peint beaucoup plus mal. Ces détails sur le caractère de Pader vous ont peut-être paru longs, mais ils étaient utiles pour l'appréciation de ses tableaux.

Les tableaux qui nous restent de Pader, vous les connaissez à peu près tous, sans trop vous en douter, peut-être; il suffira pour vous mettre au fait, que je vous indique leur place. Ce sont ces deux grandes toiles en largeur qui sont à Saint-Étienne des deux côtés de la chaire, et deux autres qui se trouvent à droite et à gauche de la porte d'entrée.

*Le Triomphe de Joseph*, le plus complet des quatre, le plus considérable comme valeur d'art, est une de ces œuvres dont on ne sait d'abord que dire, non parce qu'elle est insignifiante, mais parce qu'elle vous laisse suspendu entre le rire et l'émotion, la moquerie et la sympathie, l'envie de hausser les épaules et l'entraînement admiratif. Elle appelle et justifie les impressions les plus contraires. Il est difficile d'entasser plus d'incohérences, de caprices, d'emprunts effrontés, de lubies bizarres, de fautes d'art et de goût, et en même temps de preuves de science et de talent. M. de Chennevières, qui s'est beaucoup occupé de Pader et qui l'a si bien compris comme homme et comme artiste, a trouvé le vrai mot en s'écriant : « C'est le triomphe de la peinture gasconne » ; il l'a prouvé en montrant avec beaucoup de bonne humeur et un fond de justice bienveillante et perspicace, combien le tableau est à la fois grotesque et intéressant. Il insiste avec beaucoup de raison sur ce qu'il appelle « la multiplicité des influences ». « Il y a, dit-il, du Claude Vignon dans les costumes du principal personnage, des sonneurs de trompe, de ce petit page qui marche près du char et tenant un chien en laisse, et des *bachas* de l'escorte, et de la femme à grand chapeau qui montre à gauche le char à son enfant. Il y a du Simon Vouet, ou du Lahyre, dans la longue femme étendue à terre au premier plan à gauche, et qui a des fleurs dans son manteau pour les jeter sous les pas de Joseph, dans sa compagne qui tresse aussi une guirlande pour le triomphateur. Il y a du Chalette, et du très bon, dans son propre portrait de Joseph, dans celui de son enfant le petit page, et dans la femme du premier plan à droite... De Chalette encore et de Tournier, cette fermeté de dessin qui va jusqu'à la sécheresse dans les figures des son-

neurs de trompe, les bras et les jambes de Joseph et du page, dans les reins de l'homme qui repousse la foule, et dans la jeune femme appuyée à droite sur les épaules de celle qui se retourne. Les deux cavaliers turcs ne seraient pas déplacés dans quelque grande machine de l'école de Véronèse. Mais c'est au Vouet encore et à ses tableaux du *Serpent d'airain*, et de *l'Invention de la vraie Croix* qu'il faut demander compte de ces tons clairs, fins et froids du ciel et de l'architecture. » Il fait remarquer, après M. Paul Mautz, « l'air de famille irrécusable qu'a la vaste toile de Pader avec les vignettes des romans héroïques des temps, ceux de La Calprenède, Scudéry, Gomberville, telles que les comprenaient Claude Vignon, Bosse, Michel Lasne et Chauveau ». Et il conclut ainsi : « Nous savons 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 Gascon. Sa tête camuse et vulgaire, ses épais cheveux crépus qu'il montre là couronnés de fleurs; son enfant blond à cheveux plats et aux jambes arquées à la manière des portraits du temps de Beaubrun; la fantaisie folle de tous ces amalgames de costumes d'un Orient fabuleux et romanesque, tous ces souvenirs de tous les maîtres à la mode en son temps, le tout amalgamé dans une sorte de patois qui pourtant n'est pas sans éclat, font en somme du Joseph de Pader une toile burlesque, pleine de mouvement, de vie et de passion d'art, bien supérieure par la conscience, la volonté ferme, voire par la recherche ambitieuse, à tous les Despax fades et farineux, à tous les Cammas inanimés qui devaient si fort enorgueillir et qui attristent pour nous la dernière génération de l'école de ses rivaux. »

J'ai tenu à mettre sous vos yeux ce témoignage désintéressé, formulé avec un si fin sentiment de toutes choses et qui venge si bien Pader, tout en le mettant vertement à sa place. Ce tableau, en effet, peint tout l'homme, sa vanité, qui lui faisait prêter à Joseph son ingrate figure, contre-sens physique et moral qui souleva, dit-on, les huées du public, ses réminiscences sans nombre, empruntées aux provenances les plus diverses, et qui font de son œuvre un pot-pourri déconcertant; son manque de tact, sa pompe décorative écourtée, bourgeoise et provinciale. Mais au milieu de tous ces ridicules, c'est un vrai plaisir de retrouver quelques-unes des plus belles qua-

lités d'un peintre; l'entrain de la composition, la vive et saillante silhouette des personnages, la réelle beauté de quelques morceaux, la sincérité de la facture, l'habileté et la fermeté de la touche; heureux résultats d'une bonne éducation première; vieilles habitudes que n'avaient pu lui faire perdre ni ses mauvaises fréquentations, ni ses rêvasseries théoriques, ni ses ambitions désordonnées; précieux débris qu'il faut reconstituer avec soin pour montrer par l'exemple de ce tempérament dévoyé et livré aux vents contraires de toutes les écoles, combien celle de ses débuts était forte et féconde, et de quelle empreinte indélébile elle l'avait frappé.

*Le Passage de la mer Rouge* est un tout autre tableau : moins puissant, moins solide, moins équilibré, d'une pensée incertaine et d'une facture hâtive. Assurément, il n'a pas les défauts du *Triomphe de Joseph*, mais il en a d'autres moins choquants, mais plus insipides. La caractéristique du *Triomphe de Joseph* était l'emphase; celle du *Passage de la mer Rouge* est la confusion. La toile est entièrement remplie par deux cohues sans nom, sans aspect et sans cohérence, séparées uniquement par la figure de Moïse, qui se projette en avant sous la forme d'une tache plate et brutale, avec un geste qui est plus d'un opérateur magicien que d'un prophète inspiré. La composition n'existe pas, l'effet est à peu près nul, les plans sont les uns sur les autres, les personnages se détachent mal. Il n'y a ni air, ni lumière, ni profondeur; la couleur est triste et monotone, l'exécution est bousculée et féroce, et tout l'ensemble, avec son allure d'esquisse décorative, fait moins l'effet d'une peinture que celui d'une tapisserie.

Si je m'en tenais là pourtant, je serais injuste; il faut dire que dans cette « histoire » si mal ordonnée, il y a de bons épisodes, et que dans ce fouillis indigeste on peut trouver quelques morceaux intéressants. Certains groupes de femmes israélites réfugiées autour d'un autel présentent des lignes gracieuses et des types d'une expression délicate; la silhouette des chevaux cabrés qui luttent contre les vagues bondissantes produit une assez bonne impression décorative, et celle même de Moïse, malgré sa tournure vulgaire et son peu de convenance, a quelque chose d'étrange et d'imprévu qui arrête et retient malgré soi le regard. En somme, tel qu'il est, avec ses hiatus et ses défaillances, vu d'un peu loin et sans trop insister,

ce tableau conserve une certaine saveur pittoresque qui intrigue l'imagination tout en la déconcertant. C'est une œuvre manquée, entreprise avec présomption et brusquée par fatigue; mais elle n'est ni sotte, ni banale, et, dans son avortement, elle présente encore quelques-unes de ces inspirations qui ne peuvent sortir que du cerveau et de la main d'un vrai peintre.

Les deux derniers tableaux de Pader, *le Sacrifice d'Abraham* et *Samson massacrant les Philistins*, sont exécutés dans un esprit particulier d'imitation. Tous deux procèdent de la voie académique et entrent franchement dans la convention et dans la manière : le premier, dans une manière élégante, fine et distinguée, avec un dessin noble et des attitudes bien apprises; le second, dans une manière brutale et grossière, avec des entassements désordonnés, des accessoires indistincts, des vulgarités de geste et de forme qui déroutent et découragent. Tous deux nous montrent les hauts et les bas de Pader, son éclectisme hasardé, la variété de ses ambitions et de ses rêves, la furie de ses parti-pris et la facilité de ses inconstances; tous deux sont déjà bien loin de la méthode sûre et réfléchie, de la sincérité, de la simplicité et de la conscience de Chalette et de Tournier.

Les déceptions de Pader le suivirent toute sa vie. Dans sa vagabonde jeunesse, il avait caressé l'espoir de devenir peintre des rois et de pousser sa fortune dans les cours. Il dut se rabattre sur le prince Maurice de Savoie et sur le prince de Monaco. De retour à Toulouse, il essaya d'y devenir un homme officiel et un chef d'école, et de succéder à son maître dans sa faveur auprès des Capitouls et dans son atelier d'élèves. Mais il trouva la place prise par des camarades plus populaires ou mieux avisés. Ce fut Durand qui lui fut préféré, après concours, pour la charge de peintre de l'hôtel de ville; ce fut Nicolas de Troy qui le supplanta, après une lutte obstinée et souvent orageuse, où les élèves des deux ateliers rivaux prenaient une part ardente, dans ce rôle de professeur si envié par lui comme une excellente occasion d'appliquer ses théories et d'exercer ses instincts de pédagogue. Il n'y gagna guère que la réputation d'un mauvais caractère qui germe assez souvent dans les natures vaniteuses et que tant de mécomptes avaient peut-être surexcité. Il n'eut pas même, comme son rival, la consolation de voir ses enfants continuer

après lui sa carrière de peintre. Le seul qui soit connu, peut-être celui-là même qu'il avait dirigé avec tant de soin et qui lui donne la réplique dans son poème de *la Peinture parlante*, fut avocat, devint poète et ne s'en tira pas trop mal, puisqu'on le compte parmi les maîtres ès jeux floraux et qu'il fit représenter à Paris deux tragédies avec succès. C'est ainsi que le dernier élève de Pader l'abandonna; mais faut-il s'en étonner? Ce transfuge de la palette était le fruit naturel, — peut-être le juste châtement, — de la manie écrivante de son père. Toutefois, la critique d'art lui procura de petites compensations qu'elle lui devait bien. Il l'aida d'ailleurs en se montrant ici fortement gascon. Il envoya ses livres au Poussin, et reçut de lui une lettre un peu froide, mais bienveillante et polie, qu'il se hâta de faire imprimer en appendice comme un titre d'honneur et une utile recommandation. Il les envoya également à l'Académie de peinture de Paris avec une dédicace adroitement insinuante, demanda d'être agréé, et offrit comme morceau de réception un tableau représentant *la Paix universelle du règne d'Auguste*, allusion fort transparente à la gloire de Louis XIV.

Comme il louait le roi dans son tableau, et mieux encore, il loua ses juges dans sa prose et ses vers, les citant tous par leurs noms et les accablant d'une admiration enthousiaste. Les peintres de l'Académie de Paris ne lisaient pas beaucoup, mais ils aimaient qu'on s'occupât d'eux et qu'on discourût sur l'art; ils étaient flattés de pouvoir opposer un confrère aux gens de lettres; ils ne pouvaient rejeter un candidat si rare qui écrivait si bien... pour un peintre, qui peignait si bien... pour un poète; qui le premier en France démontrait avec autorité les secrets du métier dans des livres spéciaux et qui leur promettait à tous l'immortalité sans façon. Il fut admis parmi eux le 6 décembre 1659. A compter de ce jour, Pader put prendre sa revanche sur ses anciens rivaux et sur ses trop indifférents compatriotes. Etre le correspondant du Poussin et faire partie de l'Académie royale de peinture! personne à Toulouse ne pouvait se vanter d'en avoir autant. Ce sont là, si l'on veut, des hochets de vanité plutôt que de vrais titres de gloire; mais n'étaient-ils pas le lot légitime d'un homme si naturellement vain et qui toute sa vie avait couru après des chimères?

Nicolas de Troy est un tout autre homme qu'Hilaire Pader. Celui-là était doué de cet instinct pratique et de cet esprit positif qui permettent de prendre la vie par le bon bout et de réussir dans les affaires. Il ne gaspilla pas son temps en pérégrinations lointaines et en rêves inutiles. Il alla cependant à Paris, parce que, dès ce temps-là, il fallait qu'un artiste en arrivât pour avoir un vrai prestige ; mais il ne s'y oublia pas, il ne s'y dispersa guère, il y passa tout son temps avec des confrères tels que ce Claude Lefèvre, l'un des maîtres du portrait, et dont le sentiment, la méthode et l'exécution s'accordaient si bien avec la direction qu'il apportait lui-même de Toulouse. Il y revint, prit à son tour la succession de peintre de l'hôtel de ville, y marqua son passage dans les *Annales* par quelques miniatures charmantes, heureusement inspirées de l'exemple et des leçons de son plus illustre prédécesseur, soutint avec son atelier d'élèves les assauts de Pader, triompha de ce camarade tapageur en réalisant à Montpellier, par les mains de son fils, ce que Pader avait rêvé de faire à Toulouse, et mourut tranquillement, on ne sait à quelle date, dans sa gloire provinciale, après avoir solidement établi sa famille dans les arts et fait souche de peintres dotés d'un grand nom et d'une belle histoire, directeurs de l'Académie de Paris, directeurs de l'Académie de Rome, en possession incontestable du succès et de la fortune. Telle fut l'œuvre de cet homme avisé, laborieux, prévoyant et sage. Comparé à Pader, qui s'agite, rêve, écrit et chante autant qu'il peint, il est la fourmi devant la cigale. Comme elle, il travailla pour l'avenir ; il eut à peine le temps de l'entrevoir, mais il l'avait efficacement préparé.

Son talent, quel qu'il fût, pâlit un peu devant son savoir-faire. Il en reste d'ailleurs si peu de traces qu'il n'est pas facile de s'en rendre un compte exact. Ses tableaux, très nombreux, dit-on, sont presque tous perdus. Il y a sous son nom au Musée un portrait du poète Goudelin dont on ne peut se contenter pour formuler un jugement, bien que cette œuvre, assez ordinaire d'ailleurs, se distingue par un cachet de vision juste et de simple et franche facture. Peut-être faut-il lui restituer *le Songe de saint Joseph*, grande toile attribuée à son fils François de Troy par le catalogue du Musée, et qui s'éloigne beaucoup de la manière de ce dernier, tandis qu'elle représente

assez bien le style courant de la génération précédente. C'est un bon tableau qui montre assez de science, de goût et de sentiment, et qui donne l'idée d'un peintre sage et studieux, songeant à bien faire, mais aussi à plaire, et mêlant aux bons principes qu'il a reçus, quoique dans une mesure discrète, quelque chose de l'allure élégante, spirituelle et facile que recherchait déjà l'école française. Il doit y avoir encore dans les églises du Midi plus d'un tableau ignoré de Nicolas de Troy. Mais en attendant que des découvertes nouvelles les fassent mieux connaître, il restera vrai qu'il s'efface devant sa postérité et que ses plus belles œuvres sont encore ses enfants.

Je puis donc à ce titre dire quelques mots rapides de ces enfants, qui sans cela sortiraient de mon sujet, puisqu'ils ont abandonné Toulouse. L'aîné, Jean de Troy, après avoir été quelque temps après son père peintre de l'hôtel de ville, saisit l'occasion d'établir à Montpellier, en 1679, sous les auspices des Etats de Languedoc, cette Académie publique de peinture, projet toujours caressé que les circonstances avaient empêché jusque-là de réussir à Toulouse. C'est à Montpellier qu'appartint dès lors sa vie artistique. Il y peignit au plafond de l'escalier de l'hôtel des Trésoriers de France *Le Temps découvrant la Vérité* ; au Palais de Justice, un autre plafond : *Le Roi* (sous la figure d'Apollon) *terrassant le vice* ; à la bibliothèque de la Faculté de médecine, *La Poésie et la Renommée*, figures à mi-corps. Nous avons au Musée de Toulouse sa meilleure toile : *la Conception de la sainte Vierge*. C'est un peintre d'une bonne et saine éducation : il y a de la simplicité, de la noblesse et de la grandeur dans son dessin ; sa facture est un peu commune, elle manque de légèreté et de finesse ; sa couleur est sourde et banale, mais il est très suffisant dans les parties essentielles et devait posséder de sérieuses qualités de professeur. Vous vous rappelez peut-être la série d'excellents dessins de sa main qui, prêtés par la ville de Montpellier, ont figuré en 1887 à notre Exposition rétrospective.

Le cadet des fils de Nicolas, François de Troy, après avoir été formé, comme son frère, dans l'atelier paternel, fut envoyé à Paris chez Nicolas Loir et Claude Lefèvre, ces amis de son père, ces éminents gardiens des meilleures traditions françaises. Il en profita beaucoup, mais pas tout à fait dans la voie

préférée de ces excellents maîtres. Ce méridional délié sentit bientôt le parti qu'il pourrait tirer sur le terrain parisien de sa nature et de sa situation, des défauts comme des qualités de son talent, de ses dons d'artiste et de ses dispositions mondaines. Il était fils de peintre, de bonne heure nourri d'une science forte et formé à un beau métier ; mais il n'avait pas les qualités qui gagnent les préférences des artistes, la franchise et la largeur du faire, le rendu précis, accentué et vigoureux, la construction solide et bien accusée du dessin. Il avait surtout celles qui plaisent aux gens du monde : de la fraîcheur, de l'éclat, de la facilité ; une élégance un peu banale, mais d'autant plus victorieuse qu'elle prenait la fleur des choses et échappait à l'ennui d'une étude fouillée ; une facture agréable et distinguée, mais mince, molle et fondue au point de faire disparaître la plupart des accents caractéristiques ; une couleur brillante, mais peu variée ; l'art de flatter et d'embellir sans trop s'écarter de la ressemblance. Il fut bientôt le peintre préféré des femmes, qui lui savaient gré de son amabilité, de sa complaisance, de ses ressources pour leur sauver les ennuis de la pose, de la facilité, de l'agrément et de la rapidité de son travail. Aussi eut-il une grande vogue à la cour. Il y fut le rival souvent heureux de Largillière et de Rigaud, qu'il était loin de valoir au fond pour la vérité, la vie, la charpente ferme et franchement écrite ; mais il était mieux compris qu'eux des profanes, et il les surpassa quelquefois par le goût des arrangements et des accessoires. Attentif à se ménager l'accès des puissances, habile à se le conserver, il resta toujours en faveur auprès de Louis XIV, de M<sup>me</sup> de Montespan, de M<sup>me</sup> de Maintenon, entra de bonne heure à l'Académie royale et en devint à son tour le directeur. Enfin, pour achever de peindre cet homme adroit et conciliant, je ne dois pas oublier de dire qu'il sut se maintenir toujours en relations amicales avec ses deux grands émules Largillière et Rigaud, et qu'en dépit d'une fortune assez peu justifiée parfois pour susciter de leur part une froideur bien naturelle, il parvint à se faire pardonner par eux son bonheur et ses succès à force de souplesse et de déférence.

Vous pouvez prendre quelque idée, quoique bien incomplète, de la peinture de François de Troy, en examinant l'unique tableau de lui que nous ayons au Musée : *Madeleine dans le*

*désert*. Vous y retrouverez le caractère habituel de son coloris et de sa touche, son habileté et son goût un peu maniéré dans l'exécution des accessoires et l'arrangement des draperies ; mais ce qu'il faut surtout considérer, c'est le type élégant, mondain, aristocratique de sa figure, qui ressemble bien moins à la pécheresse repentante de l'Évangile qu'à une grande dame du temps, *une belle affligée*, surprise dans le deuil d'une peine de cœur, et qui passerait aisément pour un de ses portraits transporté au milieu d'une scène religieuse. Dans ces beaux yeux languissants, dans cette tête gracieuse, dans ce bras rond et poli, dans cette attitude abandonnée, à la fois noble et coquette, il y a bien, à côté de l'esprit du monde que l'artiste avait l'habitude de peindre, un souvenir assez marqué des maîtres italiens qui ont cherché dans un mode lumineux l'expression de la beauté et de la grâce ; mais cette inspiration est adaptée au goût français, amoindrie par les exigences du bel air, accommodée aux conventions académiques ; elle perd à ce traitement, non seulement le charme de la simple vérité, mais aussi la séduction prestigieuse de la grande manière ; elle devient quelque peu froide et fade, et dans sa distinction apprêtée, elle représente moins un effort d'art sérieux et sincère qu'une image des mœurs oubliées du vieux temps. C'est sur cet écueil que devait succomber à la fin toute l'adresse de François de Troy.

Le fils de cet heureux parvenu, Jean-François de Troy, n'eut qu'à se donner la peine de naître. Toutes les fées se pressaient déjà autour de son berceau. Prince-héritier de la dynastie, fleur brillante et précoce éclos dans un parterre choisi, soumise à une culture intense et raffinée, il y poussa si rapidement qu'il fut sur le point de se perdre. Envoyé à Rome à quinze ans par son père, à la fois inquiet et charmé, qui n'osait plus rien lui apprendre et qui ne savait qu'en faire à Paris, il sut y retrouver bientôt tous les dangers dont on voulait le défendre. Avec tout l'aplomb d'un petit Parisien trop tôt dégourdi, cet enfant se posait déjà en homme du bel air, en prodige écervelé, en coureur d'aventures, en héros de roman. Il fallut pour le réfréner l'intervention de l'ambassade et du ministère. L'amour de la peinture y eut pourtant la meilleure part et le fit se résoudre au travail assidu et à la vie commune avec les pensionnaires de l'Académie de France, où il entra

sur un ordre venu de Paris. Cette pénitence résignée le développa au bon moment et lui rendit son équilibre. A vingt ans il rentra à Paris, peintre accompli, sûr de lui-même et plein d'une ardeur de production qui ne demandait qu'à se dépenser.

Les occasions lui en furent largement fournies par cette société élégante, mondaine, riche et dissipée des débuts de la Régence, au milieu de laquelle il passait sa vie et dont il faisait la joie et la ressource. Ce tourbillon le fatiguait sans qu'il s'en plaignît ni qu'il songeât à s'y soustraire; et pour tout concilier, faisant deux parts de son temps, il en consacrait une aux devoirs du monde, tandis qu'il employait l'autre à un travail excessif, se surmenant des deux côtés et subissant le double esclavage de ses plaisirs et de son art. C'est alors qu'il adopta cette exécution rapide, primesautière, presque improvisée, si conforme d'ailleurs à son tempérament tout d'impression et de verve, que les délais d'une exécution caressée tendaient presque forcément à lasser et à refroidir. Dans ce temps de constructions et de décorations gaies et luxueuses, où l'art entra dans la vie comme un élément nécessaire, il suivit le courant et se prodigua sans compter, remplissant les hôtels et les châteaux de ses compositions animées et brillantes, apaisant ainsi son imagination excitée par le spectacle des choses et trouvant, malgré la dépense de ses efforts, un véritable soulagement à donner carrière au trop plein des idées qui l'obsédait, à renouveler par de continuelles créations le courant de sensations plastiques qui le sollicitait à peindre.

Deux événements vinrent mettre un terme à cette existence fiévreuse. L'un était relatif à sa vie privée. Ce fut son mariage. Il épousa une belle personne, nièce d'un ancien échevin de Paris, fort riche, pleine d'esprit, de bon sens et de grâce, qu'il aima toujours avec passion et qui exerça sur lui la plus grande et la plus heureuse influence. Dès lors entrèrent dans sa vie le repos, la régularité et la dignité. L'autre se rapportait à sa situation artistique. Le titre de premier peintre du roi, qu'il désirait ardemment et qu'il se crut un instant sûr d'obtenir, fut cependant donné à Lemoine qui, en somme, y avait peut-être plus de droits. Mais ce mécompte fut pour de Troy la source d'un grand découragement. D'autre part il avait ressenti avec une vive amertume le peu de succès de ses tentatives pour lutter avec Watteau, Lancret, Pater et les autres peintres de ce qu'on

appelait alors les *Conversations* et les *Fêtes galantes*. De Troy n'était pas fait pour ces petits sujets; en dépit de la gracieuse vivacité de son esprit et de la liberté facile de ses inventions, il lui restait encore un peu de la tenue, de la pompe et de la majesté du Louis XIV finissant; il devait cela à son premier milieu, aux exemples paternels, à l'influence de l'Italie sur sa formation définitive. Mais cette petite dissonance lui pesait beaucoup; il lui était insupportable, à lui, le peintre à la mode, l'homme du dernier bon ton, ouvert à toutes les recherches du goût régnant, de ne pas être le premier dans ce langage pittoresque nouveau et de n'en pas saisir toutes les délicatesses. Sur ces entrefaites, la direction de l'Académie de France à Rome étant vacante, il la demanda et l'obtint; il la garda jusqu'à sa mort, et il y trouva la période la plus heureuse et la plus honorée de sa vie. Rien ne lui convenait mieux qu'un tel milieu : il sut le comprendre et il en fut compris. Par l'autorité de son nom, par son prestige personnel, par son caractère aimable, par ses manières exquises d'homme du monde, il séduisit et domina cette société dont la gravité calme et les habitudes recueillies se tempéraient si à propos de goût pour les choses de l'esprit, d'amour des arts, de distinction et de finesse. Il y avait entre elle et lui des harmonies secrètes : le goût du grandiose et l'aisance souple dans la représentation, la tenue dans le divertissement et l'agrément dans la magnificence. Tout Rome accourut dans ce salon dont M<sup>me</sup> de Troy faisait les honneurs avec tant de grâce; cardinaux et prélats, princes romains et ambassadeurs étrangers, aussi bien que la colonie française, tous se laissaient également entraîner par le charme de ses réceptions, par l'éclat de ses fêtes. Le directeur de l'Académie de France finit par devenir l'un des personnages de Rome le plus en vue et le vrai représentant, sinon de l'Etat, au moins de la nation et de la société française; et c'est surtout de son passage que date la considération dont l'Académie et son chef n'ont cessé de jouir jusqu'à nos jours aux yeux des Romains.

La dynastie des de Troy achevait ainsi son évolution. Elle triomphait et régnait désormais sans conteste. Rien n'avait résisté à sa longue patience et à ses souples efforts. Elle avait conquis peu à peu, d'abord sa ville natale, puis sa province, puis Paris et la cour, puis enfin Rome, où son chef trônait

maintenant, en roi des artistes, en grand seigneur accompli, en maître de maison magnifique. Devant ce comble d'honneur et de succès on ne songeait sans doute guère à se rappeler la petite vie, le modeste atelier et les obscurs labeurs du peintre de l'hôtel de ville de Toulouse. Ils y avaient bien aidé cependant et non sans un secret pressentiment de l'avenir. Mais, supposez les morts assistant à une si haute fortune, et imaginez, si vous pouvez, la joie du vieux grand-père Nicolas, et surtout le dépit du malheureux Pader.

C'est à nous qu'il appartient de garder ce souvenir, nous, héritiers du sol où cet arbre florissant, dont le sommet montait si haut, plongeait cependant toujours ses racines. Le spectacle en est d'ailleurs amusant et l'observation instructive. C'est un bon témoignage, non seulement des aptitudes artistiques, mais aussi des dons intellectuels, de la souplesse d'esprit et de l'activité de la race. Et si nous y sommes plus directement intéressés par ces attaches locales, c'est aussi pour les étrangers même un phénomène social rare et curieux ; car si l'on a vu bien des familles d'artistes se continuer autant et davantage dans le succès, et souvent avec plus de mérite, on n'en a presque point vu grandir dans le monde avec un plus rapide progrès et conquérir avec plus d'éclat sa faveur.

Jean-François de Troy a été peut-être trop admiré de son temps, mais il est assurément trop oublié de nos jours. Cela s'explique cependant assez. Il lui manquait une des plus importantes qualités de l'artiste : l'âme et le sentiment. Il demeure fermé aux passions et aux émotions intérieures ; il ne voit que le spectacle des choses matérielles ; il ne remue jamais le cœur, il se contente de satisfaire et de rassasier les yeux. Ses expressions sont souvent nulles et presque toujours banales, ses attitudes sont théâtrales, ses gestes convenus ou faux. Ce n'est pas non plus un exécutant soigné et amoureux de son métier. Sa facture est habile, mais négligée ; sa touche spirituelle et franche, mais pleine d'à peu près et de hasards. Il peint au premier coup, mais il laisse trop souvent son morceau presque à l'état d'ébauche. Mais il a une conception puissante et sûre des vastes ensembles, des grandes masses et des belles colorations. C'est un improvisateur inépuisable et prestigieux ; c'est un décorateur varié et magnifique. Il sait

ordonner sans trouble et sans fatigue les éléments de la composition la plus compliquée; il sait les opposer et les faire valoir réciproquement avec bonheur. Il s'y meut avec aisance; il y jette le charme, la variété, l'intérêt, et une intensité de vie amusante qui éveille et retient la curiosité. Il a des ressources singulières pour meubler toutes les parties du tableau sans entassement et sans dispersion; pour y introduire de l'air sans y laisser de vides. Nul, parmi ses contemporains, n'a mieux réussi à tranquilliser les parties sombres et à relever brillamment les parties lumineuses, à souligner leurs relations et à les soutenir par des rappels bien placés. Il a, au plus haut degré, le sentiment de l'unité et de l'harmonie, soit qu'il établisse un personnage dominant comme un foyer d'attraction autour duquel gravitent toutes ses figures, soit qu'il contienne l'éclat de ses tons sous une discipline voulue, dans l'apaisement d'une tonalité générale qui en commande l'allure et en règle le diapason. Il est passé maître dans l'emploi de ces sacrifices intelligents qui, malgré leur sévérité apparente, sauvent l'effet d'un tableau et n'amoindrissent certaines parties secondaires que pour doubler la valeur des parties principales qu'ils épargnent. Quant à sa couleur, elle a des qualités spéciales qui devraient suffire à ramener sur lui l'attention. Il avait fait une étude profonde de Rubens et de Véronèse, et il est à peu près le seul parmi les artistes français de son temps qui ait su les comprendre et marcher franchement dans leur voie. Pour les coloristes de notre époque c'est un véritable précurseur et un glorieux ancêtre. Il a eu toutes leurs aspirations, et il a pressenti leurs efforts et leurs plus légitimes exigences. S'il eût vécu à leurs côtés, il aurait sans doute partagé toutes leurs audaces; mais il y aurait peut-être joint plus d'équilibre, d'esprit de suite et de résolution.

Je dois me contenter de ces remarques générales; il serait trop long d'analyser les œuvres. Je me bornerai à vous en citer quelques-unes: l'*Histoire d'Esther*, cette série de grandes compositions si connues par la gravure, où l'artiste a donné libre carrière à tous ses penchants en faisant mouvoir une foule de charmantes figures au milieu de tons vifs et brillants, dans le chatoiement des plus belles étoffes et sur des fonds vibrants et harmonieux; la *Mort d'Hippolyte*, où le motif de la

tragédie classique est rendu dans une langue pittoresque équivalente, claire, vive et nette, sans violence et sans convulsions, et où l'on oublie le peu de valeur pathétique des figures et le convenu du costume devant l'intelligente disposition de la scène et l'agrément du coloris ; la *Peste de Marseille*, composition saisissante et grandiose, où le caractère sinistre du drame est fortement marqué, avec une grande simplicité de moyens, dans l'opposition balancée des lignes et le parti pris tranché des effets. Vous me permettrez d'y ajouter deux grandes toiles que nous possédons au Musée et que je vous signale à ce titre, quoiqu'elles ne soient pas des plus importantes dans l'œuvre de de Troy : la *Mort de Créuse* et la *Conquête de la Toison d'or*, deux tableaux fort différents par l'inspiration et l'exécution matérielle, mais qui se recommandent également par la fleur d'imagination pittoresque, le goût de la disposition, l'habile distribution de l'effet et le charme de la couleur.

Nous nous sommes beaucoup éloignés de Toulouse en suivant dans son ascension brillante une famille qui n'avait trouvé pour arriver à la fortune et au succès d'autre moyen que de le quitter. Nous y rentrerons en nous occupant d'un artiste plus modeste ou plus résigné, qui se rattache aux de Troy par le lien de son éducation. C'est Jean Michel, fils d'un élève de Nicolas de Troy, qui, après s'être formé à Paris dans l'atelier de François de Troy, revint à Toulouse et fut accepté par les capitouls comme peintre de l'hôtel de ville. Il a laissé à ce titre deux ou trois bonnes pages dans les *Annales*, qui le montrent digne de ses prédécesseurs et fidèle aux traditions qui lui avaient été transmises par eux. Il se recommande encore par un grand tableau qui est au Musée : les *Noces de Cana*. C'est une composition chaude et montée de ton, pleine de grâce et d'harmonie, et séduisante par l'effet. Ces qualités doivent faire juger avec indulgence le dessin maniéré et l'expression un peu banale et sans élévation véritable. C'est un de Troy moins aisé, moins brillant, moins imaginaire, alourdi dans l'exécution, et, pour tout dire, un peu provincial. Oui, c'est la province qui a ressaisi Michel, après un séjour parisien trop peu prolongé, et qui semble avoir paralysé ses efforts. Il y a, en effet, dans cette toile comme un idéal entrevu et cherché, comme un élan vers la

manière mondaine, riante et dégagée du portraitiste de la Cour. Il y a aussi comme un pressentiment de cette école de coloristes qui devait s'affirmer avec la Régence, comme une incursion anticipée dans le domaine des tonalités gaies et vibrantes et dans la variété de leurs accords. Mais ce n'est qu'un essai timide et avorté. Sans doute, la privation de la vue d'œuvres similaires, le défaut de conseils et l'impossibilité d'un échange d'idées communes ont arrêté l'inspiration dans sa marche et la phrase pittoresque commencée avec éloquence s'est achevée en bégaiement. La composition est d'ailleurs faiblement ordonnée : les figures n'ont pas assez de lien et semblent poser chacune pour son compte. Mais le peintre se retrouve dans l'exécution du morceau ; la plupart de ses têtes, solidement brossées, sont traitées comme des portraits, et la tradition prétend que sont en effet des ressemblances fidèles. En ce cas, et après tant d'autres exemples antérieurs, ce serait le maintien d'une vieille coutume de l'art toulousain et la survivance d'une inspiration dictée à nos peintres par leur inclination naturelle, par le pli de leurs occupations ordinaires et par le désir de montrer leur talent sous son meilleur jour. Ainsi, jusqu'à la fin, malgré la diversité des tempéraments individuels et l'influence des vicissitudes du goût sur la province, ce groupe d'artistes demeurerait sur quelques points fidèle à l'esprit primitif. Peut-être en aurions-nous conservé d'autres traces plus techniques si la direction de la peinture lui était demeurée et si Michel avait pu obtenir, comme il le demanda après tant d'autres, l'établissement d'une école publique des arts. Mais ce projet fut encore ajourné, et quand il se réalisa enfin, l'impulsion artistique dominante était donnée par un autre courant et confiée à des artistes dont l'éducation s'était faite sous des influences un peu différentes. C'est ce second groupe d'artistes que nous allons étudier. Il n'est pas moins intéressant que le précédent, tant à cause des talents divers qu'il nous présente, que parce que c'est sous son inspiration qu'ont marché presque jusqu'à nos jours, dans notre province, la pratique et l'enseignement de la peinture.

II.

Dans le voisinage des ateliers de Pader et de Nicolas de Troy, mais bien loin de leurs querelles retentissantes, s'était formé un atelier nouveau sur lequel reposaient toutes les promesses de l'avenir. Celui-ci ne faisait pas de bruit; il était fréquenté par un monde d'élèves spécial; il vivait tranquillement dans l'enceinte d'un couvent, et il était dirigé par un moine. Mais ce moine était un peintre parisien; avant de cacher sa vie dans le cloître, il l'avait signalée publiquement par de vrais succès d'art; et si sa nouvelle profession religieuse le maintenait dans une attitude plus effacée et dans un champ d'activité plus restreint, son éducation antérieure le rattachait à ce qu'il y avait à ce moment de plus vivant et de plus goûté dans le domaine de la peinture française. Il avait compté parmi les bons élèves de Simon Vouet, et il s'appelait Ambroise Frédeau.

Ce qu'il apportait avec lui, ce n'était plus le sentiment plein de franchise et de naïveté de Porbus et de son école, cette vision saine, nette et simple, qui ne cherchait que la vérité de l'image et qui mérita pour prix de sa conscience que tout le reste lui fût donné par surcroît; c'était tout autre chose : un but plus compliqué, plus ambitieux et moins sûr, poursuivi à l'aide de moyens trop souvent artificiels, avec une inspiration trop peu personnelle, par une confiance trop exclusive dans les ressources du métier. Déjà, en effet, les peintres français se laissaient entraîner par le clinquant de la décadence italienne, par son idéalisme de convention, par son abondance improvisatrice, par son éclectisme de hasard, par son entrain déclamatoire. Tous ces caractères, depuis longtemps triomphants au delà des monts, Simon Vouet se les était aisément assimilés par une secrète vocation de nature, et il s'appliquait à les reproduire à Paris avec l'applaudissement du public dans d'immenses machines pittoresques qui semblaient ne lui coûter aucun effort, tant elles étaient lestement composées et facilement peintes, mais où l'inspiration vraie était trop souvent rempla-

cée par des formules apprises, et la sincérité de l'exécution par l'aplomb imperturbable de la manière. Mais tout cela était relevé par le goût, l'élégance et l'adresse ; par cette souplesse de tact qui, à défaut d'un sentiment profond, sait en produire les apparences par l'habileté avec laquelle elle en combine les expressions les plus connues, et qui donne l'illusion de la vraie œuvre d'art par l'à-propos réussi du procédé pictural, comme on donne l'illusion d'une pensée solide par les sonorités ou les contrastes piquants d'une jolie phrase.

Avec quelques nuances dues à son tempérament individuel, Ambroise Frédeau était bien à Toulouse le plus complet représentant de cette école. Il est aisé de le voir dans son tableau de *saint Augustin, la Vierge et saint Jean*, qui est à l'église des Minimes, l'un des rares débris encore survivants de cette activité féconde qui avait rempli quinze chapelles dans le seul couvent des Augustins ; œuvre gaie, vive et légère, plaisant au premier aspect par la fraîcheur du ton, par une certaine grâce de forme et par un assez sensible effort d'imagination religieuse, mais dans laquelle la facilité et l'agrément du pinceau ne sauraient racheter l'à peu près du dessin, le convenu des types, l'aspect creux et plat de la facture, et cette impression de vide, de fadeur et de banalité qui est le résultat presque fatal d'une exécution hâtive et superficielle, et d'un style d'occasion ou d'emprunt, calqué sur le goût du jour ou fait de trop visibles réminiscences.

Mais ces défauts ne nuisaient point à Frédeau ; ils le servaient bien plutôt, car ils étaient à la mode. Ils devaient le servir surtout à Toulouse. Il était, en effet, dans ce milieu provincial, le représentant du mouvement artistique parisien, le disciple accrédité du maître heureux dont l'autorité s'imposait, dont les gens du monde se montraient engoués, dont le roi lui-même avait voulu devenir l'élève, et dont l'atelier fut la pépinière brillante où presque tous les peintres du dix-septième siècle subirent la culture première et une direction dont la trace ne devait jamais s'effacer complètement de leurs œuvres.

Les artistes contemporains eux-mêmes, qui n'étaient point pour le maître des élèves, mais des émules, cédaient à cet attrait. Nous avons vu l'influence qu'il exerçait sur Pader ; on peut juger par là de son action sur les jeunes gens, sur les

amateurs et sur le public alors nombreux, mais parfois un peu profane, qui faisait les commandes et recherchait surtout la réputation du moment. Aussi Frédeau fut-il très entouré et très consulté; il le fut même peut-être trop pour son repos et pour son bonheur, car suivant une tradition locale, ses confrères les Augustins, soit qu'ils n'aimassent pas la peinture, soit qu'ils la crussent peu compatible avec les devoirs monastiques et la règle de la maison, auraient quelque temps cherché à le gêner dans ses travaux et à le dégoûter de les poursuivre, ou tout au moins à lui en faire une maigre part en le reléguant dans les fonctions de portier. Mais il paraît que la loge devint dès lors le lieu le plus fréquenté du couvent. S'il était vrai, du reste, que les Augustins eussent eu quelque velléité de faire chez eux la guerre à la peinture, il faut reconnaître que cette hostilité leur aurait bien mal réussi, et que la peinture aurait pris une bien cruelle et bien complète revanche. C'est, en effet, de cette loge du portier, où elle était à peine soufferte, qu'elle est un jour sortie avec des goûts envahissants pour occuper en maîtresse souveraine, par son Musée et son Ecole des Beaux-Arts, toutes les parties du vieil édifice où on l'avait vue d'abord entrer de si mauvais œil.

Dans tous les cas, cette conquête était prédestinée, et les arts se trouvent chez eux plus qu'ailleurs dans cette maison qui a discrètement couvé leurs plus chères espérances et produit l'éclosion de leurs premières ambitions académiques. L'atelier d'Ambroise Frédeau peut, en effet, être considéré comme le premier germe de ces institutions si vivaces et de nos jours encore si florissantes, puisque c'était dans son sein que travaillait le premier auteur de la famille de peintres qui devait le plus efficacement concourir à les réaliser. C'était un jeune homme né dans un village des environs de Toulouse et qui s'appelait Jean-Pierre Rivalz. Il étudiait à la fois la peinture et l'architecture. Il paraît avoir été l'un des mieux doués parmi les élèves de Frédeau et avoir particulièrement éveillé l'affection et les bons conseils de son maître. Dès qu'il fut en état de travailler par lui-même, il partit pour l'Italie et il y demeura pendant neuf ans. Il sut pendant son séjour à Rome se faire une réputation personnelle et mériter d'illustres amitiés, car on l'y voit diriger la construction de l'hôpital du Saint-Esprit et entrer en relations assidues avec le Poussin,

dont il fut à la fois l'ami, l'élève et le collaborateur. De retour à Toulouse, il fut nommé peintre et architecte de l'hôtel de ville. Il reçut bientôt après le titre et les fonctions d'ingénieur des Etats de Languedoc et plus tard fut investi de la charge considérable de directeur général des travaux de la province. Il avait d'autre part succédé à son ancien maître dans son enseignement pictural et groupait autour de lui toute la vie artistique toulousaine. Comme architecte, comme ingénieur, comme peintre et chef d'atelier, il mena jusqu'à son dernier jour l'existence la plus remplie, conduisant de front les travaux les plus importants et les plus divers, les soutenant avec une énergie infatigable et faisant preuve, à leur occasion, des connaissances les plus approfondies. Quand il mourut, en 1706, il laissa un grand vide dans l'administration et dans l'art, mais il avait donné à l'un et à l'autre une très vive impulsion, formé des héritiers de son goût et de sa science, établi des traditions qui ne devaient plus périr; et quand les institutions qu'il avait pressenties virent enfin le jour, elles purent se rattacher à lui par une filiation légitime, car son zèle les avait préparées et son esprit les animait encore.

Ces faits ont beaucoup de valeur pour nous : ils nous expliquent l'homme autant que l'artiste, et son rôle social autant que le caractère et les progrès de son talent. L'Italie le servit beaucoup; non seulement elle fit sa véritable éducation, mais elle décida de l'opinion que le public en devait concevoir. Il en revint avec une réputation déjà faite, qui devait empêcher de le méconnaître et de l'oublier; elle faisait taire les jugements de l'ignorance et la compétition des médiocrités. Les luttes et les déboires qui n'eussent pas été épargnés au provincial grandi parmi ses concitoyens ne furent plus possibles devant l'architecte connu de l'un des plus beaux édifices de la Rome contemporaine, devant le peintre défendu par l'amitié du Poussin, cette fois sérieuse et vraiment intime. Il était donc en trop bonne posture pour que les honneurs ne vinssent pas d'eux-mêmes le chercher avec les emplois. Il recueillit sans effort tous ceux de sa double carrière; mais il les fit grandir avec lui en considération aussi bien qu'en importance, et il sut se donner en les exerçant une toute autre attitude que celle de ses prédécesseurs. Il y a, en effet, une grande distance entre ces modestes peintres de l'hôtel de ville, serviteurs à

tout faire des capitouls, et ce surintendant des travaux publics de la province, maître indiscuté de son administration, ce chef d'une école d'art déjà prépondérante, entouré d'une cour d'élèves nombreux et passionnés. Situation privilégiée aussi enviable que rare, mais entièrement personnelle et justifiée de tout point; car si le prestige de la notoriété avait contribué à la faire naître, elle était confirmée par la dignité de la vie et par les preuves continuelles de la plus haute compétence.

Les travaux de Jean-Pierre Rivalz comme ingénieur ne sont point de notre sujet; on peut se faire une idée de leur importance en se souvenant que sous l'administration de ses Etats, la voirie du Languedoc était déjà la plus active et la plus avancée qu'il y eût en France, et que la période qui s'étend de la seconde moitié du dix-septième siècle à la Révolution contient la partie la plus intensive et la plus féconde de ses progrès. C'est la direction de Rivalz qui en a donné l'exemple et l'impulsion; les ponts et les édifices publics construits sur ses ordres et d'après ses plans sont encore nombreux dans la province. A Toulouse, la plus importante et la plus connue de ses œuvres d'architecture est l'hôtel Saint-Jean, qu'il construisit pour l'ordre de Malte dans la rue de la Dalbade, bâtiment imposant et grandiose, dont les belles proportions, les grandes lignes et les nobles profils rappellent les palais romains du même temps et sont un frappant témoignage de son éducation italienne. Nous en aurions un exemple plus curieux encore et peut-être plus complet si l'on avait donné suite à de vastes plans conçus par lui et qui consistaient à établir dans une partie du nord de la ville, alors encore vide d'habitations, un ensemble de promenades où les constructions décoratives auraient été mariées aux jardins et aux grands ombrages. En général, ses œuvres monumentales sont caractérisées par une profonde intelligence de la destination et un vif sentiment de la beauté; il se montre toujours également constructeur et artiste, et son goût sûr et sobre sait mêler la technique et la décoration dans cette juste mesure qui fait à toutes deux leur part, en les soulignant l'une par l'autre, sans désaccord et sans violence.

Les mêmes faits biographiques ne nous seront pas d'un moindre secours pour nous expliquer Jean-Pierre Rivalz comme peintre. On doit signaler d'abord les effets de l'enseignement

d'Ambroise Frédeau, qu'il n'est pas difficile de reconnaître dans plus d'une œuvre et qui persista longtemps sous les influences ultérieures, avec toute la force des habitudes anciennes et de ce premier pli si décisif pour la formation de la main et de l'esprit. L'éducation italienne vint se greffer sur ces tendances originaires, les modifier en les agrandissant, et les discipliner par une étude plus rigoureuse, plus complète et plus intelligente des traditions. Si, en effet, Rivalz se ressentit en Italie de la fréquentation des contemporains, s'il s'inspira parfois dans une trop large mesure des Romanelli, des Sacchi, des Ciro Ferri, des Cignani, des Pietro di Cortona et de tant d'autres faiseurs séduisants, il ne se livra pourtant pas entièrement à eux ; il sut trouver d'autres guides, et en outre des conseils du Poussin, qu'il paraît, il est vrai, n'avoir que modérément suivis, il reprit son équilibre en étudiant les Carraches et le Dominiquin, et se rattacha par leur moyen, autant qu'on pouvait le faire alors, à la tradition à peu près perdue de la plus belle Renaissance.

Les tableaux qui nous restent encore de Rivalz fournissent d'assez clairs témoignages de toutes les phases de son évolution picturale. Celui de *saint Jean donnant la communion à la Vierge*, qui est à l'église Saint-Sernin, peut être rattaché à la tradition d'Ambroise Frédeau, du moins comme point de départ ; mais il faut ajouter tout de suite qu'il la dépasse de beaucoup par sa supériorité de sentiment, son caractère d'originalité et sa grandeur de style. Les trois personnages qui le composent, fort divers par leurs types, sont étroitement rattachés par la vive expression d'un sentiment commun qui donne à toute l'œuvre une haute valeur pathétique, en même temps qu'elle fait son unité morale. Ce ne sont plus seulement les signes ordinaires du respect et de la foi, c'est quelque chose de plus spécial et de plus intime : la flamme sereine et pure d'un amour mystique et divin, le recueillement ému d'une dévotion affectueuse. Cette impression, qui se dégage au premier coup d'œil, est parfaitement servie par le choix des formes, à la fois simples et distinguées, sans faux éclat, sans prétention et sans grimace, qui soulignent l'élan de l'esprit vers le monde surnaturel par la délicatesse exquise des contours et la pâleur discrète des carnations. C'est le fruit d'une vive et franche inspiration religieuse, sous l'empire de laquelle l'élève de Frédeau

a rompu avec la mondanité élégante et précieuse de Vouet pour se rapprocher de l'aimable et pieuse simplicité de Lesueur.

C'est un résultat beaucoup moins heureux qui nous est offert par le tableau de *la Visitation* qu'on voit à l'église de Saint-Étienne. C'est un ouvrage médiocre qui porte l'empreinte des tendances et des habitudes de la peinture italienne du temps, dans ce qu'elles ont de moins recommandable. Un dessin sans vérité et sans correction, une couleur conventionnelle, une exécution toute de pratique; en somme, partout l'à peu près, l'exagération et la fausse grandeur, tels sont les caractères de cette peinture d'après laquelle il faut bien se garder de juger le talent de Rivalz. La seule chose qui la relève un peu, c'est un certain ragoût de facture, un certain éclat dans le choix du ton ambré des chairs, et cet étalage abondant et hardi d'une pâte souple, épaisse et grasse qui donne aux objets du corps et de la solidité, et qui constitue l'un des éléments les plus ordinaires de ce que l'on est convenu d'appeler un beau métier. Ces moyens ne sont pas suffisants sans doute pour en suppléer d'autres, mais ils conservent à cette œuvre sacrifiée un certain intérêt, et ils peuvent faire mieux comprendre la vraie supériorité de Rivalz, alors que par l'étude et l'observation il sait se ménager d'autres succès que ceux que donnent l'aplomb et la facilité du faire.

Un bon exemple de ces succès se trouve dans la *Clémence Isaure* du Musée, qui fut exécutée pour l'hôtel de ville. La restauratrice des Jeux Floraux est représentée couchée sous un dais, dans une toile toute en largeur qu'elle remplit à peu près en entier, noblement et simplement drapée, tenant à la main les fleurs du concours, et assistée de deux petits génies musiciens. Dans le fond on distingue une vue de Toulouse, prise d'après un de ces motifs pittoresques qui se déploient si nombreux du haut des collines qui environnent la ville. C'est une excellente figure, d'un grand style et d'un beau dessin, peinte avec sobriété, mais avec solidité et franchise, et qui peut satisfaire également ceux qui aiment dans la peinture la transcription plastique d'une idée poétique et ceux qui sont plus touchés par la belle exécution du morceau. Pour moi, ce qui m'en plaît surtout, c'est qu'elle ne garde aucune trace de manière, aucune affectation de métier; c'est qu'elle s'abstient

volontairement, dans sa bonne tenue pittoresque et dans sa vraie simplicité, de toutes ces conventions emphatiques et froides, de toutes ces ressources de couleur et d'effet savantes et compliquées dont la peinture d'alors s'encombrait à plaisir, et qui gâtaient souvent les meilleures pensées. Ce qui appelle d'ailleurs sur cette composition un intérêt particulier, ce qui lui donne un charme inattendu, parce que l'oubli des traditions l'avait déjà rendu bien rare, c'est qu'elle se détache des conceptions et des habitudes contemporaines pour remonter bien au delà, jusque dans cette aurore de la Renaissance où une imagination artistique plus fraîche et plus éveillée saisissait plus aisément le langage des choses et combinait un symbolisme charmant avec toutes les réalités du monde extérieur. Oui, c'est sans doute un souvenir de ces grandes figures couchées, entourées d'amours et rêvant dans de fins et lumineux paysages, que Botticelli et Ghirlandajo ont prodiguées dans les palais italiens. Celle-ci n'est pas tout à fait leur égale; elle n'a pas leur aspect savoureux, ni leur étrangeté piquante, ni leur goût d'arrangement d'une grâce un peu bizarre, ni leur accent d'irrésistible originalité, ni l'importance et la variété des fonds qui les accompagnent; elle est plus timide, plus réservée, plus instruite des convenances; elle a l'air de se trouver moins à l'aise en présence de la nature, et de se plaire davantage à la vie des salons qu'à la vie des champs; mais elle est bien de leur famille par sa grande allure, par ses belles formes, par le noble naturel de son maintien; elle conserve l'essentiel des inspirations du grand art; elle joue le même rôle en dépit de la différence des âges, elle réalise la même donnée, si féconde et si décorative, et dont il faut noter la sensation à l'actif de Rivalz comme le signe certain d'un artiste de race.

*L'Entrée de Louis XI dans Toulouse et le Mariage de Louis XIV*, qu'on voyait autrefois dans le grand escalier de l'hôtel de ville, ont été détruits pendant la Révolution. Les témoignages qui nous en sont demeurés s'accordent à dire que ces deux toiles étaient exécutées dans la manière de Romanelli. Elles ne seraient donc pour nous qu'une nouvelle occasion de constater l'influence exercée sur Rivalz par les artistes italiens de son temps. Il les avait beaucoup étudiés, il les imitait à s'y méprendre, et si cette habitude du pastiche a pu

être un danger pour ses dons naturels, elle témoigne du moins de ces facultés plastiques dont elle est à la fois l'abus et la preuve, et qui lui étaient communes avec tant d'autres peintres méridionaux. Un ouvrage beaucoup plus important aurait pu servir à montrer quelle était la puissance de son tempérament personnel et quel avait été le fruit de ses études sur les anciens maîtres. Les Capitouls mettaient enfin à exécution un projet caressé depuis quelque temps déjà et qui consistait à établir à l'hôtel de ville une galerie de peinture dont les tableaux représenteraient les principaux faits de l'histoire toulousaine. Les artistes les plus connus devaient être invités à y contribuer, et ceux de Paris se joignirent à cet effet à ceux de la province. Coppel, Bon Boullongne et Jouvenet envoyèrent trois toiles importantes que nous possédons encore au Musée. On ne s'en tenait donc pas aux ressources de l'école locale, et devant cet envahissement de Paris il dut y avoir bien des craintes jalouses qui se traduisirent tout au moins par une vive émulation. En présence de tels concurrents, Rivalz était naturellement désigné pour représenter la valeur artistique et les intérêts des peintres toulousains. Aussi fut-il chargé d'inaugurer cette grande entreprise en exécutant sur le mur du fond de la galerie une peinture à fresque qui le couvrait tout entier. Cette fresque représentait la fondation de la ville d'Ancyre en Asie Mineure par les Tectosages, antique tradition peut-être exagérée, mais dont le patriotisme local, aidé par le zèle des humanistes toulousains, s'était emparé comme d'un glorieux titre de famille et d'une question d'amour-propre personnel. Le travail de l'artiste devait répondre pleinement à ces préoccupations ambitieuses. Malheureusement, nous n'en pouvons plus guère juger par nous-mêmes, la fresque ayant été détruite par l'humidité du mur. Mais il nous en reste une copie à l'huile, peinte par Antoine Rivalz, qui nous en donne tout au moins la composition et l'effet, et une description critique de Dupuy du Grez, dans les lumières duquel on peut avoir pleine confiance. Avec l'appui de ces deux documents, dont le dernier, qui est le plus ancien en date, permet un contrôle sérieux de la fidélité de l'autre, on arrive à se faire une idée de la valeur et des tendances de l'œuvre originale. C'était très probablement un travail inspiré par l'étude des peintres de l'école de Bologne, et en particulier du Guerchin et d'Annibal Car-

rache. On les devine dans l'énergie, le grand relief et la force des ombres que signale Dupuy du Grez; on retrouve leur esprit plus clairement encore dans le groupe principal de la copie, dans le balancement de son ordonnance, dans la distribution de son effet, dans le choix même des formes, le contraste des mouvements et le parti pris de la couleur. Dans les grandes architectures qui meublent si noblement les fonds, on reconnaît aussi le goût de la composition italienne et son habileté dans l'art de soutenir ainsi les figures, de combler les vides, et de reposer les yeux en les intéressant. Il paraît d'ailleurs que la fresque originale se faisait remarquer par un rendu si exact des objets représentés qu'il allait jusqu'à la plus complète illusion. Dupuy du Grez insiste sur « les grands quartiers de pierre du premier plan, qui sont préparés pour être mis en œuvre, et qui trompent merveilleusement la vue. » Il signale aussi les tréteaux des deux sculpteurs qui font la statue de Minerve : « Cet atelier est tout couvert de petits éclats de marbre, dont la poudre semble effectivement répandue sur les planches. » Il mentionne enfin les « deux retours » de la salle aux deux extrémités du tableau, où « on a encore pratiqué deux portes avec leurs ornements; celle du côté droit est fermée et paraît très véritable. On voit à l'autre un serrurier qui fait effort de poser une porte dans ses gonds, avec une expression très naturelle et très sensible. » A son tour, le chevalier Rivalz, dans son *Analyse des différents ouvrages de peinture de l'hôtel de ville*, s'est plu à relever soigneusement ces mêmes qualités d'exécution dans le talent de son grand-père. « Si les figures, dit-il, n'en étaient pas aussi correctement dessinées que celles que nous voyons aujourd'hui, du moins était-il peint avec une énergie singulière, et faisait une telle impression sur les spectateurs, qu'on fut obligé de poser une barrière, afin qu'on ne pût en approcher. La perspective était si bien ménagée, que ceux qui les voyaient, croyant la galerie plus longue, tombaient sur des pointes de fer fichées dans la terre, tout le long de ce tableau, pour le garantir des mains indiscretes qui auraient pu le gâter. »

Ces divers témoignages, tout en augmentant nos regrets de la destruction d'un ouvrage qu'ils s'accordent si bien à louer, nous donnent des notions assez précises sur le caractère du talent de son auteur comme praticien et comme artiste. Evi-

demment, cette vaste composition a été son plus grand effort pittoresque; il y a mis toute son imagination aussi bien que toutes ses ressources de métier; elle a été le résultat de la plus ferme maturité de son esprit et des études de son meilleur temps. Or, ce qu'elle nous montre en définitive, c'est un peintre sage, savant, sensé, dégagé peu à peu, aussi bien par les suggestions de son propre bon sens que par l'expérience d'autrui, de ces fantaisies tapageuses, de ces improvisations incohérentes et de cette brillante ignorance qui envahissaient de plus en plus la peinture italienne à son déclin. Il y répugnait naturellement, comme tous les esprits raisonnables et pondérés de l'école française; comme eux, il n'avait peut-être pas la fraîcheur et la vivacité d'imagination, la profonde et spontanée compréhension des choses, le goût de libre et indépendante allure qui l'aurait fait entrer directement et de plain-pied dans l'art de la première Renaissance; comme eux, par conséquent, il s'en tint à cette discipline inaugurée par les Carrache qui sauvait la peinture de l'anarchie, du désordre et de la fausse science, mais qui, au lieu de retrouver les belles traditions dans l'esprit qui les avait fait naître, le sentiment franc et naïf, l'émotion impulsive et ardente, l'originalité féconde qui devine et rend du premier coup, les rejoignaient péniblement à l'aide d'expériences entassées, de combinaisons réfléchies, de tout un appareil critique longuement déduit, aboutissant à des conclusions en forme. La marche pouvait être sûre, mais elle était fatigante; la formule pouvait être exacte, mais elle figeait l'inspiration. Il en résultait des œuvres très estimables, sérieusement conçues, loyalement et fortement rendues, même souvent grandes et belles, d'une certaine beauté, un peu froide, majestueuse et lourde, faites pour instruire, pour contenir et pour sauver le dépôt des traditions, pour en imposer le respect en montrant ce qu'on peut faire avec leur secours. Mais elles étaient dépourvues de charme, de liberté, de cet imprévu séduisant, de cette aimable et inépuisable variété qui donne à l'image un aspect sans cesse nouveau et qui vient de la souplesse et de la soudaineté, de la profondeur et de la délicatesse des impressions qui l'ont produite; elles se maintenaient dans cette sphère voulue, réglée, prévue et irréprochable qu'on salue avec une admiration respectueuse, mais pour laquelle on n'éprouvera

jamais un fol entraînement. Et, d'après tout ce qu'on nous en dit, je soupçonne que c'était un peu le cas de l'œuvre de Rivalz.

Mais comme c'était en même temps un vrai peintre, très amoureux de son art, pourvu de grandes facultés plastiques et rompu à toutes les difficultés de son métier; comme il aimait à regarder, et qu'il regardait bien, et que son impi-toyable vision ne lâchait plus les choses qu'après les avoir fixées sur la toile dans leur plus intense et leur plus expressive réalité, j'imagine aussi qu'il devait échapper dans une assez large mesure à cet effet de lourdeur et de régularité monotone par les accents de vie et de nature qu'il avait prodigués dans son exécution. On a vu combien les contemporains en avaient été frappés, et bien que leur admiration se soit surtout exercée sur des effets d'illusion matérielle d'un ordre et d'une difficulté secondaires, il est permis de penser que la même tendance se reproduisait dans les figures, et qu'à défaut d'une inspiration très élevée et très originale, on pouvait y reconnaître cette fidélité d'expression, cette vérité de ressemblance qui était depuis longtemps à Toulouse l'apanage de tous ses prédécesseurs et de tous ses émules.

Je n'en voudrais d'ailleurs pour preuve que les nombreux portraits qu'il a faits, soit pour les capitouls, dans l'exercice de sa charge à l'hôtel de ville, soit pour les particuliers, et qui ont toujours été célébrés comme réunissant à un degré éminent toutes les qualités du genre. De tous ces portraits, nous n'en avons qu'un au musée, et c'est le sien propre. Mais celui-là suffit pour donner de tous les autres la plus haute idée. Il s'est représenté à mi-corps, dans son atelier, près d'un tableau commencé, feuilletant sur une table un livre d'architecture, la tête légèrement inclinée, dans une pose très naturelle, avec une expression de rêverie méditative. La peinture en est excellente de tous points, large, puissante et grasse, traitée par de fortes touches un peu heurtées, accusant tous les plans du visage avec insistance, mais cependant sans dureté et sans lourdeur, avec une aisance sûre et tout à fait magistrale, moins une tête de portrait qu'une tête de tableau, mais très faite pourtant dans cette voie, enfin un de ces morceaux exécutés par un artiste pour lui-même, pour sa propre satisfaction, dans le but d'un exercice intime et très poussé, et pour

se donner la mesure exacte de ce qu'il peut faire. Quant à la physionomie, elle est des plus expressives et des plus intéressantes à peindre, tant elle respire la franchise, l'honnêteté, la noble simplicité d'un grand caractère, la dignité confiante et naturelle d'une vie d'art et de travail, guidée et soutenue par une grande hauteur de conscience morale. C'est une bonne et loyale figure de l'ancien temps, sans aucun cachet de distinction et d'élégance, indécise entre le type de l'artiste et celui de l'artisan, fatiguée par de pénibles travaux, mais ennoblie par l'expression du contentement intérieur et de l'état d'une âme équilibrée, trahissant par toute son allure des habitudes de vie retirée et studieuse, la paix du cœur par son air de sérénité pensive, et l'indifférence pour le monde par son costume simple et déjà quelque peu suranné. Il serait curieux de la mettre en parallèle, ainsi que celle de son fils, avec les portraits des deux de Troy de Paris, leurs contemporains, également peints par eux-mêmes, si expressifs eux aussi dans leur genre, si réussis dans leurs types d'artistes hommes du monde et de grands seigneurs de la peinture. Telle qu'elle est toutefois, elle révèle tout l'homme; en retraçant les traits de son visage, elle reflète son caractère moral et raconte toute son histoire. Cette histoire d'ailleurs est l'honneur de sa famille, qu'il laissa dans un haut degré d'estime et de prospérité; de la ville et de la province, qui lui doivent tant de grands services publics; de l'art toulousain enfin, dont il fut à son heure le chef et l'éducateur, qui reçut de lui une direction moins bonne assurément que celle de Chalette, mais bien supérieure à celle de Frédeau, la meilleure peut-être qu'il pût suivre alors, puisqu'il y trouva tant d'honorables succès; en tout cas la plus conforme à ses besoins et à ses goûts, puisqu'il lui demeura si longtemps fidèle.

L'héritage artistique de Jean-Pierre Rivalz tombait entre les mains d'un fils que son mérite et sa réputation, bien plus que sa descendance, désignaient naturellement pour le recueillir. Antoine Rivalz, né à Toulouse en 1665, au plus beau moment de la carrière de son père, eut une considération plus grande encore et un rôle de peintre et de chef d'atelier plus important et plus fécond; il put consolider, accroître et voir couronner enfin par la sanction officielle des pouvoirs publics,

les efforts si méritoires de travail et d'enseignement que deux générations avaient accumulés sans relâche. Il avait été élevé d'abord dans l'atelier paternel, dans cette atmosphère spéciale si bien faite pour faire germer des vocations précoces, et l'on peut imaginer aisément combien cette éducation dut être sérieuse, méthodique et complète de la part d'un artiste si mûr et si réfléchi, que son caractère personnel et la nature de son talent rendaient forcément un excellent maître. Il partit ensuite pour Paris, où il se mêla avec une grande distinction non seulement à la vie des ateliers, mais aussi à tout cet ensemble de classes, d'exercices et de concours qui fonctionnait sous le patronage de l'Académie royale. Puis il se rendit à Rome, où il retrouva une organisation académique semblable devenue de plus en plus la forme de l'enseignement artistique, la parcourut avec le même succès, et eut à son tour et de très bonne heure les honneurs des prix dans les concours publics, du couronnement au Capitole et de toutes les récompenses imaginées alors pour exciter l'émulation des jeunes gens et les aider à se faire connaître. Sa réputation grandit d'ailleurs par d'autres circonstances plus décisives et avec des ouvrages plus importants. D'Argenville, très bien informé de tout ce qui le concerne, raconte que des tableaux de lui, exposés par un marchand dans une fête publique, excitèrent une grande admiration et soutinrent parfaitement l'épreuve qu'on leur fit subir de les placer à côté de tableaux de grands maîtres. Les artistes romains recherchèrent son amitié; on se disputa plus d'une fois ses ouvrages; l'ambassadeur de France à Rome lui confia des commandes du roi, et le directeur de l'Académie de France le pria de venir donner des conseils aux pensionnaires. Tous ces succès étaient en train de le naturaliser à Rome lorsque son père le rappela à Toulouse. Il y revint en 1701 pour n'en plus sortir, et se consacra dès lors à une existence de peintre provincial, qui fut d'ailleurs fort occupée. Sa production artistique fut immense et dépassa de beaucoup tout ce qu'on avait vu jusque-là de travail à Toulouse; elle s'étendit à tous les genres, embrassa toute la région et rendit son nom populaire dans le Midi. Il fut aidé dans ces grands travaux par des élèves fort distingués, dont plusieurs se sont fait une belle place dans l'histoire de l'art : heureuses natures que sa direction avait formées et qui gagnaient à une telle collaboration une pratique

plus sûre et une expérience plus précoce. Il reçut le titre de peintre de l'hôtel de ville et en remplit les devoirs avec toute la conscience et tout le talent qu'on devait attendre. Il contribua, par une nombreuse série de tableaux, à l'accroissement de la galerie capitulaire; enfin, il eut la joie de voir remettre entre ses mains en 1726, sous une forme encore modeste, mais qui engageait l'avenir, cet enseignement public des arts du dessin qui avait été poursuivi avec tant de persévérance par Pader, Nicolas de Troy, Michel, Dupuy du Grez, son propre père et lui-même, et que les Capitouls se décidaient enfin à fonder sur la foi de son autorité et de sa réputation personnelle et sur l'éclat des succès de son atelier. Cet événement consacra d'une manière définitive la suprématie artistique d'Antoine Rivalz dans la province, mais il ne fut que la sanction donnée par l'autorité à un ascendant moral et à un mérite que l'opinion publique avait depuis longtemps proclamés. Il suivit, dans sa direction, la même voie que son père, dont il se rapprochait du reste beaucoup par ses préférences en matière de doctrine, par la conception qu'il se faisait de l'art, par le goût de l'exécution et même par les habitudes du pinceau. On peut dire cependant qu'il marcha dans cette voie d'un pas plus assuré, qu'il y porta une compréhension plus fine, plus souple et plus cultivée; qu'il y fit preuve d'un dessin plus serré, d'une couleur plus variée et plus brillante, d'un plus profond accent de nature et d'une plus grande spontanéité d'inspiration.

Ces qualités spéciales d'Antoine Rivalz se montrent sous un jour très favorable dans les cinq tableaux relatifs à l'histoire toulousaine qu'il avait peints pour la galerie capitulaire et que nous avons au Musée : *Sosthène, roi de Macédoine, fait prisonnier par les Tectosages*; — *Littorius vaincu par Théodoric*; — *Raymond de Saint-Gilles prenant la croix*; — *Défaite de Henri II, roi d'Angleterre, devant Toulouse*; — *Les Huguenots chassés de Toulouse*. Il y a dans toutes ces toiles beaucoup de mouvement et de vie; la composition en est vraiment intéressante : tout en gardant quelques marques des habitudes académiques du temps, elles témoignent cependant d'une certaine indépendance, d'une vraie conception libre et personnelle de la scène historique et des conditions optiques de la résurrection du passé; elles possèdent surtout cette

qualité si précieuse et si rare alors dans la grande peinture, de demeurer naturelles et simples dans leur vivacité, de ne rien emprunter au faux grandiose, à l'emphase outrée, à la boursoffure redondante qui ont gâté par leur infection contagieuse tant d'œuvres recommandables et tant de peintres éminents.

Antoine Rivalz se rapproche pourtant davantage de l'école académique de son temps dans le grand tableau de *La Fondation d'Ancyre*, dont la composition n'est pas de lui, mais dont l'exécution lui appartient. Nous avons déjà examiné cette œuvre au point de vue de son esprit et des tendances d'art de son premier auteur; ce qu'il faut voir maintenant, c'est la manière dont elle a été rendue. Il est incontestable qu'un soin extrême a été apporté dans ce travail, sorti de la main d'un artiste savant et toujours consciencieux, et de plus animé en cette occasion d'un profond sentiment de piété filiale; mais peut-être ce soin même l'a-t-il gêné dans son allure et ce respect a-t-il produit une certaine timidité. Ce qu'il y a de sûr, c'est que le dessin, très cherché et très fortement ressenti, en devient un peu froid et lourd, et que la couleur, montée dans une gamme très vigoureuse, présente cependant une tonalité rousse trop uniforme et manque presque partout d'éclat et de variété. Il y a du reste dans toutes ces figures une foule de qualités recommandables et sérieuses : une construction excellente de tous points, beaucoup de précision et d'exactitude, une action qui s'explique clairement, des attitudes et des gestes très bien indiqués. Mais tout cela est trop régulier, trop suivi, trop méthodique; il n'y a pas assez d'aisance, de liberté, d'imprévu; on y cherche une négligence heureuse qui mette un peu de souplesse dans ce bel ensemble; on voudrait, même au prix d'une faute, humaniser un peu la tenue solennelle d'une telle perfection.

— Ce qui n'est pas moins intéressant à relever, c'est que le résultat de ce grand effort a été de jeter tout à fait Antoine Rivalz d'un côté où il penchait déjà sans doute un peu par son éducation et son milieu, mais dont il avait su jusqu'à un certain point se défendre dans d'autres œuvres : du côté de l'école académique française contemporaine. Il se confond ici à tel point avec les peintres parisiens du temps qu'on pourrait signer cette œuvre d'un de leurs noms. C'est ce que M. de Chen-

nevières a constaté dans les termes suivants, avec beaucoup de finesse, dans l'appendice du livre que je vous ai plus d'une fois cité : « On dirait un tableau de Louis de Boullongne ou de Jouvenet : même procédé de pinceau, même science large et banale de la grande machine. Tous ses contemporains le lui ont dit, avec raison, à lui-même et à son fils : Si Rivalz avait déployé son talent dans une ville à réputation, il eût été l'égal des plus illustres de son temps. Il eût décoré à Rome le vrai Capitole et non la salle de peinture ou de festin du faux Capitole de Toulouse ; à Paris, il eût eu sa large part dans les plafonds de Versailles ou les coupoles des Invalides. Il est tout à fait de la famille des de La Fosse, des Caze, des Boullongne et surtout des Jouvenet. Ce sont mêmes qualités, même idéal de l'art, mêmes principes, même habileté hardie, et quasi même palette, ni plus ni moins ému. Il y en a là d'ailleurs, dans le musée, une preuve bien curieuse. En face de *la Fondation d'Ancyre par les Tectosages* d'Antoine Rivalz, tournez la tête et regardez *la Fondation d'une ville de la Germanie par les Tectosages* de Jean Jouvenet. Lequel des deux est le plus Rivalz ? Et pourtant le second est signé *Jouvenet pingebat Parisiis*, et d'Argenville prétend qu'il est de son meilleur temps. »

En effet, l'identité du faire est si parfaite entre les deux tableaux qu'on les croirait d'abord exécutés par la même main. Toutefois, quand on y regarde de près, on peut y apercevoir quelques différences. C'est ainsi que le dessin de Jouvenet a plus d'entrain et de vivacité d'allure, et que sa couleur, bien qu'imprégnée des mêmes tons roussâtres, présente cependant quelques endroits qui sont mieux venus. Je ne crois pas, par exemple, que dans tout le tableau d'Antoine Rivalz on trouvât un morceau qui égalât pour le charme et la délicatesse du ton, la tête de la figure, assise au premier plan et tenant une épée, du tableau de Jouvenet. Il est tout de même glorieux pour notre peintre d'affronter avec honneur ces comparaisons, d'être mis sur le même pied que les plus grands artistes français de son temps et d'être proclamé spécialement l'égal du plus illustre de tous. J'enregistre donc avec plaisir ce jugement et je constate en même temps que la voix si autorisée qui le prononce ne saurait être taxée d'engouement suggéré par le patriotisme local. Notre plus clair intérêt nous conseille donc,

en l'invoquant, de la laisser parler et de nous effacer devant elle.

Je me bornerai donc à souscrire à ces appréciations sans y mettre d'insistance ; mais je rappellerai toutefois qu'elles avaient été déjà indiquées par nos anciens critiques, que la valeur personnelle de l'homme les avait frappés, et que seul à peu près parmi les peintres fixés en province, Antoine Rivalz occupe une place à part et a sa notice individuelle dans les diverses histoires de l'art français. On retrouverait sans doute des preuves plus expresses encore des liens étroits qui le rattachaient à l'école dominante de son temps si l'on pouvait revoir et comparer tant d'autres tableaux de sa main qui, de son vivant, accrurent beaucoup sa réputation : *La Bataille de Constantin*, *Saint Pierre guérissant les malades*, *La peste d'Athènes*, *Cléopâtre mourante*, *Apollon montant sur son char*, *La réalité de Jésus dans la sainte Hostie*, *La repas chez le Pharisien*, *La communion de saint Jérôme*, *La révocation de l'édit de Nantes*, *La chute des anges rebelles* à la cathédrale de Narbonne, *La flagellation* à l'église de Castelnaudary, les six tableaux tant admirés de l'église de l'abbaye des Feuillants, les portraits du château de La Réole, et tant d'autres toiles dispersées aujourd'hui partout, oubliées dans les églises, enfouies dans les magasins du Musée, qui seront pour lui les éléments d'une résurrection véritable le jour où l'on pourra enfin les voir à côté les uns des autres dans cette galerie spéciale des peintres toulousains qui sera bientôt, il faut l'espérer, l'une des salles les plus intéressantes de notre Musée reconstruit. Ce jour-là seulement on pourra se rendre compte de tout ce qu'il vaut, en le considérant dans l'ensemble de son œuvre. Mais on peut, en attendant, le retrouver sous un aspect qui lui est bien particulier dans quelques morceaux que le Musée a toujours tenu à honneur de montrer et dans lesquels il apparaît indépendant de tout parti pris et de toute formule d'école : *Le pape Urbain II consacrant l'église Saint-Sernin*, figure vraiment extraordinaire par la largeur de la conception, par la noble simplicité du geste et par l'héroïque accentuation du visage ; type superbe où revit et éclate toute la majesté sacerdotale dans l'enveloppement d'une longue et forte ligne qui en fait sauter aux yeux toute la grandeur ; *L'apothicaire pilant des dro-*

*gues dans un mortier*, œuvre d'un réalisme puissant, franc et savoureux, où la nature parle sans parure et sans détour, où le goût du vrai et la joie de peindre ont seuls conduit la main, et qui fait songer aux meilleures manifestations de l'art dans la voie de la sincérité naïve et de la pure émotion plastique ; enfin, son propre *portrait*, image vraiment admirable par sa construction, par sa puissance, par la fermeté du modelé, par la hardiesse et la précision de la touche ; conçue et exécutée dans le même esprit que le portrait de son père, mais plus tranquillement conduite, caressée avec plus d'amour et terminée avec plus d'insistance. Elle fait preuve de la même science et du même goût de couleur et d'effet, mais elle les transpose dans un mode plus souple et plus adouci, et les exprime par une harmonie plus discrète. La tête, énergiquement dessinée, traitée par grands plans et par oppositions vives, soulignée dans toutes les parties de sa charpente par des ombres tranchées et vigoureuses, ne perd pourtant rien à cette épreuve de ses qualités plus délicates ; elle a un grand relief sans être brutale, et demeure simple quoique très fouillée. Toute l'œuvre est d'ailleurs marquée du même caractère d'étude intime, d'expansion abandonnée et franche et de grandeur morale contenue. La pose en est motivée par une des occupations habituelles de l'artiste. Il s'est représenté assis devant sa table à dessiner, absorbé par un travail de composition. Le corps suit le mouvement de la tête, et les yeux, regardant vaguement avec une expression rêveuse, semblent se voiler sous l'effort de la vision intérieure où s'élabore la forme que la main s'apprête à retracer. C'est un moment bien observé de la vie journalière qui, dans sa familiarité suggestive, laisse deviner tout l'intérêt et tout le mérite de cette existence si noblement employée.

Cette existence, cependant, n'a pas eu tout son essor : elle s'est trouvée volontairement limitée dans son expansion et dans sa renommée par son caractère provincial. Les Rivalz ont fondé une dynastie, comme les de Troy ; mais ils n'ont pas cherché comme eux à la consacrer ou à l'affermir en la transportant hors de leur milieu originaire. Ils s'y sentaient sans doute trop occupés, trop honorés, trop assurés d'une souveraineté incontestable pour recommencer cette fortune toute faite sur un terrain nouveau, au milieu de la lutte des

concurrents et du hasard des aventures. C'est pour cela, sans doute, que celui dont nous parlons demeura sourd aux appels de son compatriote et ami François de Troy, et aux discrètes invitations de l'Académie royale. Il préféra conserver en province cette situation solide et prédominante que de la partager à Paris avec des rivaux dont beaucoup étaient assez redoutables. Il y gagna le repos et l'honneur de sa vie présente, mais il y perdit à peu près entièrement la gloire qui s'attache aux grands foyers d'art et aux belles occasions de travaux retentissants. Toutefois, ce sacrifice ne fut pas sans quelque compensation. La plus intéressante pour nous, c'est d'abord cet enseignement local dont il affermit et développa les bases; c'est aussi la sauvegarde que cet isolement, dangereux peut-être pour un autre, constitua pour son talent. Formé dans un milieu sévère et sain, fortifié par un bagage très solide, il n'avait pas beaucoup de progrès à faire avec les artistes de son temps, dont il atteignait la valeur, et leur influence eût peut-être amoindri ses moyens. Dans le milieu parisien, il eût probablement obéi davantage aux suggestions de la mode; il aurait été absorbé tout entier par les tendances de l'école académique; il aurait tout à fait oublié ces inspirations de franchise et de puissante simplicité qui lui sont restées fidèles en province et dont il nous a laissés quelques précieux témoignages. Enfin, toutes ces excellentes acquisitions qui avaient formé son tempérament, ces bonnes études, cet éclectisme judicieux, ce solide équilibre, joints à son sentiment inné du vrai pittoresque, il a pu les transmettre à ses successeurs, les préserver ainsi, sinon de la faiblesse, au moins de la déraison, et soutenir les traditions d'une manière à peu près régulière pendant la période difficile à traverser qui a séparé la peinture de son temps de la peinture moderne.

C'est pourtant dans ce milieu si équilibré, si tranquille et si sage, c'est sous l'empire de ces habitudes de vie régulière, de dignité morale et de travail suivi, que s'est formé le talent le plus fougueux, le plus indépendant et le plus désordonné qui ait paru non seulement dans la famille des peintres toulousains, mais encore dans toute l'ancienne école française : curieux phénomène, contraste imprévu et piquant, quoique assez logique au fond, qui n'est pas sans analogues dans d'au-

tres écoles, et qu'on pourrait expliquer comme une irrésistible poussée de sève échappée aux efforts d'une culture méthodique, et comme la revanche des instincts plastiques contre les contraintes de l'intelligence critique et de la raison réfléchie. Ce phénomène s'incarna dans le dessinateur Raymond La Fage, qui nous présente le spectacle bizarre d'une imagination pittoresque des plus étendues et des plus fécondes, jointe à une culture d'esprit presque nulle, de l'interprétation des formes la plus expressive et la plus grandiose, cachée sous des dehors grossiers et stupides, et de la sensibilité la plus vive et souvent la plus délicate, associée aux habitudes de la vie la plus crapuleuse; comme s'il eût pris à tâche de donner le change à l'admiration, de la dérouter pour la mieux surprendre, et de payer par des vices ignobles la rançon des plus rares facultés.

Cet étonnant excentrique naquit vers 1650, à l'Isle-d'Albi, petite ville située entre Gaillac et Toulouse; et dans ce lieu si étranger aux études artistiques, au sein d'une famille fort mal disposée à les encourager, il parvint néanmoins à se donner de lui-même une formation première en secondant sa vocation innée par toutes les occasions que lui offrait le hasard. Ayant eu entre les mains, dès son enfance, le recueil des peintures du Primatice à Fontainebleau, gravées par Van Thulden, il n'eut pas besoin d'autre secours pour apprendre à dessiner et à composer, et il les comprit si bien qu'il s'en appropriâ aussitôt la manière. Venu à Toulouse chez un chirurgien, il acquit en peu de temps une profonde connaissance de la machine humaine et de ses mouvements en étudiant et dessinant le squelette et des pièces anatomiques. La vue des fresques de l'église Sainte-Cécile d'Albi et des ouvrages importants de peinture et de sculpture qui se trouvaient dans les églises et les édifices publics de Toulouse acheva de l'initier au langage des arts et de lui en révéler l'esprit et les ressources par ces secousses soudaines et ces assimilations spontanées et complètes qui sont le privilège et la marque des âmes prédestinées. Ainsi toute rencontre lui était bonne pour en faire un objet d'étude, et à chaque chose qu'il voyait il en épuisait l'enseignement. C'est avec ce premier bagage qu'il entra dans l'atelier de Jean-Pierre Rivalz, et, dès le début, il y fit l'admiration de son maître et de ses camarades, chaque jour

témoins de la promptitude, de l'énergie, de l'infaillible sûreté avec lesquelles il saisissait les indications de la nature, les meilleures qualités des maîtres, les conditions les plus expressives d'un sujet donné, et qui en le voyant travailler ne pouvaient revenir de leur surprise. Plus tard, à Paris, à Rome et dans tous les milieux d'art où il s'arrête et se fait connaître, partout il excite le même étonnement, la même admiration stupéfiée et irrésistible, et ce qui force les suffrages, c'est toujours la résolution et le grand caractère du dessin, la force et la délicatesse des expressions, l'ingénieuse variété des attitudes, la furie entraînant des mouvements, et surtout cette fécondité de composition, se produisant à tout propos, sans fatigue et sans effort, toujours à la hauteur du sujet, toujours prête à se renouveler sur le même motif en plusieurs façons diverses, habile à recomposer, comme en se jouant, l'unité du plan avec des éléments divers, interrompus ou hétérogènes, ou à la raccorder avec des épisodes nouveaux; ayant enfin tout le charme, tout l'imprévu, toute la facilité de l'improvisation, sans jamais en laisser voir la banalité, le lâché ou le remplissage, et soutenant le sujet par une inspiration vraie, par une interprétation profondément sentie, originale et fière, au lieu de le traduire, comme on le faisait trop souvent alors, par des combinaisons artificielles et connues, par des recettes et des formules d'école.

La Fage a d'ailleurs à cet égard la conscience de sa valeur; il y met même une sorte de coquetterie; il se plaît à provoquer les occasions de ces surprises et à s'annoncer à sa façon par des coups de maître. Tel que le peignent ses contemporains, ce « petit homme camard et noiraud, à la mine basse, au costume sordide, aux manières gauches et communes, mais à l'esprit malicieux », devait s'amuser beaucoup du contraste infaillible entre son extérieur négligé, qui le faisait mépriser d'abord, et l'étonnement respectueux qui accueillait les preuves de son savoir-faire. Son talent était même sa seule manière de triompher d'un monde dont tout le reste le séparait. Aussi les anecdotes sur son compte sont-elles nombreuses; elles font autour de son nom comme un cycle légendaire. Elles commencent le premier jour de son entrée chez Rivalz, où il improvise en une demi-heure un grand dessin de *Josué arrêtant le soleil*, après s'être fait prendre pour un

paysan fourvoyé; elles se poursuivent à Paris, où dès son apparition dans la classe de dessin de l'Académie, son visage et sa tournure provoquent des plaisanteries dont il se venge immédiatement en dessinant de mémoire, après quelques minutes d'attention, le modèle auquel il a tourné le dos, et en exposant dès le lendemain sur la porte de la salle un grand dessin où professeurs et élèves se reconnaissent tous dans d'excellentes caricatures. Elles continuent à Rome, où concourant pour le prix de l'Académie de Saint-Luc, il ne commence son travail que peu d'instant avant l'heure du jugement et remet alors deux compositions qu'il a trouvées le temps de faire sur le recto et sur le verso de la feuille. Il s'est servi des mêmes ressources pour se tirer des mauvaises passes où le jetait sa vie désordonnée, comme lorsque après avoir fait dans une auberge une forte dépense qu'il était hors d'état de payer, il compose à l'instant un dessin et le donne à son hôte avec l'adresse d'un amateur qui répond par une somme bien supérieure à la dépense, ou comme lorsque, mandé à Toulouse chez le procureur général pour rendre compte d'une rixe à laquelle il se trouve mêlé, il trace en l'attendant, sur le mur de son antichambre, une immense composition allégorique avec des charbons pris dans le foyer et obtient de la surprise et de l'admiration de ce magistrat rigide, mais amateur des beaux-arts, une grâce entière et une constante protection.

Il est inutile de multiplier ces anecdotes qui ont fait longtemps la joie des artistes et du public et contribué à la notoriété de La Fage; elles roulent d'ailleurs presque toutes sur le même thème. Leur intérêt pour nous est moins dans les récits en eux-mêmes que dans l'impression qu'ils laissent du talent de l'homme, de cette maîtrise incontestée, de cette force exubérante que rien ne pouvait empêcher de produire ses fruits, qui enlevait partout le succès et la vogue, qui faisait taire toute réserve devant la séduction inspirée par elle, et qui tenait lieu à son possesseur de toute qualité d'esprit, de toute dignité morale, de toute obligation de tenue et de conduite, le plaçant en dehors des règles ordinaires de la vie, et en assurant son existence et sa réputation, le laissait maître absolu d'orienter sa marche au gré de ses caprices. La Fage ne s'épargna aucune occasion d'abuser de cette liberté sans règle qui semblait une conséquence de son talent et de son défaut

d'éducation première. Ses meilleurs moments furent dominés par la fantaisie et l'incohérence. Toute sa vie ne fut qu'un vagabondage continu, de Toulouse à Paris, de Paris à Rome et dans toute l'Italie, puis à Aix, à Marseille, à Lyon, à Paris et à Toulouse encore, sans parvenir à se fixer nulle part, sans se laisser retenir même par les succès et les offres de fortune. Parfois, il se dérobe et laisse perdre sa trace; puis, on le retrouve au fond de la province, au service d'artistes obscurs, employant tout son temps à des tâches d'ouvrier, ou dans un cabaret où l'étreignent à la fois la paresse, la débauche et l'indigence. Il s'acoquinait à cette vie misérable, il y trouvait un charme singulier et piquant, mais c'était moins le goût de la poésie et de la liberté que celui de la bassesse. Il fuyait d'ailleurs toute contrainte et, malgré la gêne qui l'écrasait, il refusa les propositions du cardinal Azzolini et du marquis del Carpio, leur hospitalité et leurs pensions, parce qu'il aurait fallu s'astreindre à des travaux commandés. Avec l'insouciance qui faisait le fond de sa nature, le sentiment de sauvage indépendance qui était la loi de ses actes, et les goûts de bohème outrée qui prenaient de plus en plus la direction de toutes ses habitudes, il lui était impossible de se classer et de se faire accepter avec honneur; et s'il a passé à travers l'art académique, régulier et pompeux de son temps comme un torrent d'imagination intempérante et débridée, il a dû apparaître comme une insoluble énigme, comme un monstre invraisemblable à une époque où la sociabilité était arrivée à son plus haut point de perfection, où le savoir-vivre était une vertu, la tenue une obligation étroite, et l'art de faire sa cour la voie la plus fréquentée du succès.

Peut-être serions-nous aujourd'hui mieux préparés à le comprendre, nous qui avons été témoins de beaucoup d'étrangetés moins spontanées et moins sincères, et qui nous trouvons dégagés du respect un peu superstitieux dont la tradition de l'art académique était alors entourée. Si la brutale grossièreté et la bassesse d'inclinations de La Fage ne peuvent, pas plus qu'autrefois, plaire de nos jours à personne, sa libre et indépendante humeur est encore bien faite pour lui attirer des sympathies, et son ivrognerie elle-même trouvera quelque indulgence si l'on se souvient que, suivant le témoignage des contemporains, il ne travaillait jamais mieux que quand il

était ivre. Mais ce qui est vraiment intéressant et instructif pour nous, et ce que notre position nous permet de distinguer avec plus de netteté et d'apprécier avec plus de justice, c'est le spectacle de cette nature fruste et toute instinctive aux prises avec l'essor d'un art complexe et d'une société raffinée. Entre son temps et lui, à ces deux points de vue, l'harmonie était impossible, et cela explique comment, d'une part, il fut rejeté sans aucune sauvegarde dans les désordres auxquels il était naturellement porté, et comment, d'autre part, il sut garder dans ses œuvres un caractère plus marqué de personnalité. Incapable d'apprécier les jouissances d'un monde aux usages duquel il était réfractaire et trop dépourvu de culture intellectuelle et d'élévation morale pour se confiner volontiers dans une retraite studieuse, il devait fatalement devenir la proie des excès et des vices dont rien ne pouvait le distraire et qui finirent par l'épuiser à trente-quatre ans. Mais cette exclusion du monde et cette vie abandonnée tout en amenant sa perte morale, sauvèrent du moins sa production artistique des écueils où conduisent, soit les sacrifices faits au goût régnant par des natures trop dociles, soit les combinaisons trop méditées et trop sages qui sont le caractère habituel de l'étude sans inspiration. Il ne subit en rien les influences contemporaines; il ne rendit que ses propres sensations; et la violence de son tempérament livrée à elle-même se fit jour dans son travail avec d'autant plus de franchise qu'elle n'était ébranlée par aucun doute ni refroidie par aucun préjugé. Quelle était donc la nature de ce tempérament si singulier et si intraitable? Quelles sources l'alimentèrent, et quel emploi lui fut donné? C'est ce qu'il nous reste à examiner.

La Fage portait en lui un sentiment plastique d'une grande puissance et d'une sensibilité rare; les moindres impressions éveillaient ce sentiment, le poussaient à une activité immédiate et ne s'effaçaient plus. Au premier contact d'un objet intéressant, la secousse était si forte et la perception si pénétrante que l'image prenait dans l'esprit une vie permanente et se représentait à volonté dès qu'elle était sollicitée par un besoin d'expression. Aussi n'eut-il pas beaucoup de difficulté à s'assimiler la nature et les maîtres. Un geste, une attitude qu'il voyait en passant le saisissait à l'instant et pour toujours; toute œuvre d'art, dessinée, peinte ou sculptée, dès

qu'elle avait fait l'objet de son observation attentive, se classait et se fixait dans son cerveau avec son caractère, sa valeur et les ressources pratiques qu'elle pouvait lui fournir. Il n'eut donc pas à passer par ces longs tâtonnements, par ces épreuves réitérées, par ces reproductions patientes qui constituent l'initiation ordinaire des artistes. Son initiation à lui se fit surtout en regardant, par l'exercice de cette faculté intuitive et absorbante qui ne laissait rien échapper et ne pouvait rien oublier. Mais tout en conservant fidèlement ces données il n'en employait que le côté général et essentiel, il les transformait constamment à son usage ; et de même que lorsqu'il empruntait à la réalité ses formes et sa mimique, il les agrandissait en les transcrivant, de manière à tourner à l'héroïque ce qui était vulgaire ; de même, en profitant des chefs-d'œuvre, il ne les copiait pas, mais il en rappelait la qualité dominante sous une mise en scène et des formes qui étaient bien à lui. Cette tendance à s'approprier, non pas les travaux des autres, mais l'inspiration même qui les a dictés, tendance possible seulement avec des facultés pittoresques équivalentes qui se reconnaissent et se reprennent en autrui par une sorte de divination, a été l'une des lois dirigeantes de l'éducation artistique de La Fage ; les témoins compétents et attentifs de sa vie et de ses travaux l'ont bien reconnu. C'est bien ce que veut dire Van der Bruggen, son ami et son éditeur, lorsqu'il fait remarquer que « quand il souhaitait en travaillant du noble et du gracieux, ce n'était point tel endroit, par exemple de Raphaël, dans lequel il avait trouvé de la grâce et de la noblesse, qui se présentait à son imagination, mais l'idée du noble et du gracieux qui s'était formée en lui lorsqu'il avait regardé cet endroit de Raphaël, et ainsi des autres. »

Tel était l'esprit dans lequel La Fage fit ses études d'art ; quant aux maîtres qu'il a préférés, ce sont surtout ceux de la plus belle époque de la Renaissance italienne, auxquels le rattachaient de nombreuses et très remarquables affinités. Il avait comme eux des facultés plastiques surabondantes, impérieuses, qui constituaient la loi de son organisation et la forme de son langage ; comme eux il traduisait la nature d'une façon émue, spontanée, très éloignée de la convention et de l'artifice ; comme eux, enfin, il joignait à un vif sentiment du

grandiose, du tragique et du terrible un goût non moins vif et non moins heureux de grâce et de délicatesse. A tous les points de vue et par suite de cette noble descendance, il est bien supérieur aux artistes de son temps ; il rencontre le naturel, l'effet puissant, le vrai pathétique là où les autres ne trouvent que l'emphase et de factices arrangements ; il conserve le privilège de l'élégance, de la souplesse, d'une fière et ingénue liberté, au milieu de la lourdeur, de la contrainte et de la régularité banale qui tendaient dès lors à devenir le caractère de l'invention dans l'art. Grâce peut être à son indépendance et à son mépris des idées reçues, il ne s'est pas laissé gâter par ce voisinage ; il a conservé tout entier le dépôt de ces grandes allures, de cette légèreté, de ce beau choix de formes qu'il avait déjà si bien saisi dans le commerce de ses premières années avec les œuvres du Primatice et qu'il avait complété, élargi et raffermi par l'intelligente conquête de toutes les autres grandes parties de l'art, dans ses observations attentives sur les ouvrages des maîtres à Rome et dans toute l'Italie. Cette parenté de talent n'échappa à personne, et c'est parmi les plus grands noms, ceux de Michel-Ange, de Jules Romain, d'Annibal Carrache que les artistes du temps allèrent chercher leurs termes de comparaison lorsqu'ils voulurent exprimer leur « stupéfaction en présence de la terrible manière et de la furie de ces œuvres », suivant le témoignage d'Orlandi. Le Bernin et Carle Maratte en particulier multiplièrent à son égard les témoignages non seulement d'admiration, mais de déférence, et il semble, à leur attitude, qu'ils aient deviné combien ce modeste dessinateur, en dépit de ses moyens restreints et de sa pauvre mine, se trouvait en réalité plus rapproché qu'eux des deux grands hommes dont ils étaient censés représenter la succession artistique, mais dont ils avaient plutôt affaibli que reconstitué l'héritage.

Toutes ces qualités, La Fage les a montrées tour à tour et souvent en même temps dans ces immenses compositions dont il était coutumier. Dans ces sujets, tirés ordinairement de la Bible, de l'histoire et de la fable, c'était le côté grandiose et tragique qui dominait. Il a traité avec une préférence marquée tous ceux qui prêtaient des ressources à son imagination fougueuse et à son goût pour les mouvements violents : les chutes d'anges, les défaites de Titans, les batailles épiques, les

déluges, les pestes, les bacchanales, enfin toutes les données pittoresques où la figure humaine est mise en scène à grand renfort d'attitudes et de gestes désordonnés; mêlée confusément, précipitée avec violence, suspendue en grappes, élevée en pyramides, accumulée au hasard dans des entassements formidables, associée par des contorsions étranges dans des assemblages compliqués, et au milieu de cet ensemble, qui parfois effraie et déroute d'abord, les sujets s'expliquant aisément, d'une manière vive et naturelle, les principaux groupes bien en vue et tous se liant entre eux suivant leur importance, l'unité clairement exprimée et dominant tout malgré la variété et l'attrait des épisodes, du repos pour la vue et point de trous, un bel équilibre sans artifice, un cadre bien rempli sans encombrement; enfin, toutes les qualités de la composition savante, mais rajeunies par un à-propos ingénieux, soutenues par un grand caractère de formes, vivifiées par un vrai sentiment. Les sujets violents, passionnés ou sensuels sont ceux dans lesquels il montre le plus de supériorité; disons mieux, ces conditions sont nécessaires pour qu'il se retrouve tout à fait lui-même; il est souvent médiocre et froid dans les sujets d'allure douce et tranquille; il ne se sent vraiment en possession de tous ses moyens que lorsqu'il est excité par une pensée tragique ou par de fortes sensations. Mais alors c'est un entraînement merveilleux, une fougue irrésistible, une abondance intarissable, une vivacité de conception qui recommencerait vingt fois le même sujet sans se répéter, une variété d'expression qui rend sur-le-champ avec le même bonheur les passions les plus opposées, et qui parcourt sans hésitation toute l'échelle pathétique, depuis les degrés les plus marqués de la colère et de l'énergie jusqu'aux nuances les plus délicates de la douleur et de la tendresse; une rapidité d'exécution qui couvrait le papier comme d'un mouvement fatal et automatique et qui faisait dire aux témoins de son travail qu'il semblait qu'un démon lui conduisît la main. Et par-dessus tout cela ce grand style des vieux maîtres qui s'imposait toujours quoiqu'on n'y sût plus atteindre, et cette aisance souveraine qui traçant d'une main légère les indications à la fois les plus justes et les plus hardies, donnait de si fières leçons au lâché d'une extravagante fantaisie et à la mollesse énervée d'une correction timide et inintelligente.

La Fage a souvent pris plaisir à montrer qu'il n'avait besoin d'aucune méthode, et que les règles ordinaires de l'ébauche et de la conduite d'une composition n'étaient pas faites pour lui. « On l'a vu, dit Mariette dans son catalogue du Cabinet de Crozat, commencer un dessin qui devait être composé d'un très grand nombre de figures par un point qu'on lui avait marqué, et de là, cheminant toujours, couvrir en peu d'heures tout son papier de figures qui formaient ensemble le sujet qu'on lui avait proposé. Il fit souvent cette épreuve en présence de maîtres de l'art, qui, surpris de sa façon de dessiner, n'admiraient pas moins la science profonde qu'il mettait dans son dessin. » De son côté, Houbraken, dans ses *Vies des peintres des Pays-Bas*, montrant La Fage venu à Bruxelles en compagnie de Van der Bruggen et dessinant dans un cabaret sur un sujet donné, en présence d'un grand nombre d'artistes flamands, s'exprime en ces termes : « La parole était dite et La Fage commençait à travailler, mais d'une façon qui les surprit tous. Il esquissait un bras ici, là une jambe, ici une tête, là un pied, dans le lointain quelques traits ou groupes de figures, et puis il revenait sur le devant, tellement qu'en un moment le papier était rempli ou plutôt semé de parties et de morceaux de figures humaines et de chevaux; enfin de ce chaos de membres pêle-mêle, on vit naître un dessin bien ordonné et exécuté avec art, et cela dans le temps de deux heures, entièrement fini à leur grand étonnement. » Ces tours de force, qui ont d'ailleurs été depuis lors renouvelés plusieurs fois par d'autres artistes, ne sont pas par eux-mêmes une preuve formelle de talent, mais ils sont un témoignage curieux de certaines organisations pittoresques. L'artiste qui peut s'y abandonner est doué d'une faculté de vision spéciale; c'est une représentation exacte de l'ensemble et des détails qu'il a devant lui par l'effet d'une perception intérieure assez forte pour devenir équivalente à la sensation physique de la vue; il peut dès lors se passer de constructions, de mesures et de points de repère; tous les traits de son travail lui sont suggérés à mesure de leur exécution; il les lit d'avance sur son papier, il les suit comme sur un calque; il se trouve sous l'empire d'une véritable hallucination. Du reste, l'hypothèse d'une hallucination n'a rien en soi d'inadmissible; elle est le plus haut degré de la vision interne, le dernier effort

de l'imagination plastique, l'état d'esprit plus ou moins ressenti de tous les artistes qui travaillent de souvenir, et la condition la plus favorable de la réussite en pareil cas. On y tend graduellement, on y est porté par les circonstances, on s'y accoutume par des actes réitérés, et quand elle se produit à son dernier terme de précision on n'a plus qu'à décalquer son rêve. Elle peut être favorisée par certains états : il est très probable que l'ivresse la déterminait aisément chez La Fage. On s'explique dès lors très bien comment il ne travaillait jamais avec plus de succès que lorsqu'il était pris de boisson ; on s'explique aussi son abondance d'idées, sa sûreté de main, sa rapidité d'exécution : l'hallucination était là ; elle se chargeait de tout, elle dictait et traçait, et la main n'avait qu'à suivre.

Les dessins de La Fage sont innombrables ; on en trouve dans tous les musées et tous les cabinets de l'Europe. Il n'y a rien là que de naturel ; si la vie de l'artiste a été courte, elle a été remplie de ces travaux qu'il produisait sans mesure et qui lui coûtaient si peu. Il y a entre eux beaucoup d'inégalité, et cela non plus ne doit pas surprendre ; il faut bien admettre qu'il en a fait quelques-uns à jeun. Mais les plus beaux, et ils sont nombreux encore, peuvent soutenir la comparaison avec ceux des maîtres qu'il avait tant étudiés, sinon pour l'étude exacte et fidèle de la forme, du moins pour le mouvement, l'audace, la fière et spirituelle tournure. Ils sont surtout bien au-dessus de ceux des peintres français et italiens de son temps, et peuvent être regardés comme la critique amère de leur caractère banal, de leurs allures lourdes, de leur faiblesse d'expression et de leur style convenu et pédantesque. La Fage, au contraire, est un disciple avoué et brillant de la Renaissance. C'est de ce côté que ses aspirations ont toujours pris leur essor, et s'il n'y a pas entraîné ses contemporains, c'est que, d'une part, ils l'admiraient sans trop le comprendre, et que, d'autre part, le dessin n'était peut-être pas un levier suffisant pour les déplacer. La Fage, peintre, aurait eu peut-être une autre influence ; mais il n'a pas voulu peindre. Peut-être craignait-il de refroidir son inspiration par un long travail ; peut être le besoin impérieux qui le forçait à prendre le crayon et la plume était-il à la fois assouvi et fatigué par cette production rapide et un peu sommaire. Tel qu'il est, c'est un

artiste original et puissant : mais il est venu trop tard ou trop tôt. Au seizième siècle, il se fût trouvé de plain-pied avec les artistes dont il a suivi la voie et dont il était le frère par les goûts ; il se serait mieux développé dans un milieu qui aurait trouvé à son talent un plus haut emploi et l'eût empêché de s'avilir ; il aurait laissé quelques-unes de ces fresques grandioses où l'âme de ce siècle revit dans la furie héroïque de l'action. De notre temps, il eût été l'ardent et inépuisable interprète de nos mœurs, de notre société, de notre histoire et de notre littérature, et les moyens de publicité modernes, reproduisant instantanément et à l'infini ses conceptions si rapides et le stimulant par leurs incessantes demandes, en auraient fait le plus occupé, le plus répandu, le plus merveilleux des illustrateurs.

Toutes ces occasions de travaux éclatants et de consécration du talent sur un grand théâtre de gloire qu'Antoine Rivalz avait volontairement négligées et que La Fage n'avait pas eu le temps ni les moyens de saisir avec tous leurs avantages, furent mises à profit par Pierre Subleyras, à qui semble avoir été dévolue la mission de représenter au dehors le résultat le plus complet des études et des tendances de la peinture toulousaine. Ce n'est cependant pas à sa naissance que Subleyras dut ce privilège, mais à son long séjour dans l'atelier d'Antoine Rivalz, séjour qui a fait toute son éducation et l'a pour ainsi dire naturalisé dans cette école par un lien plus fort aux yeux de la critique que celui qui le rattache à son pays d'origine. Ce n'était pas d'ailleurs tout à fait un étranger ; il appartenait au Languedoc, étant né à Uzès en 1699. Il avait pour père un de ces artistes obscurs, mais convaincus, à qui la peinture tient rigueur sans parvenir à les décourager et qui, d'un cœur intrépide, recommencent pour leurs enfants le rêve de succès qu'ils n'ont pu réaliser pour eux-mêmes. C'est ainsi qu'il fut envoyé dès l'âge de quinze ans à Toulouse dans l'atelier qui projetait dès lors dans toute la province le rayonnement d'un foyer d'art incontesté. Les dix années qu'il y demeura ne furent pas uniquement remplies par ses études techniques ; il en fit des applications aussi heureuses qu'importantes dans les grandes décorations dont Antoine Rivalz se trouva souvent chargé et auxquelles il fut employé avec ses camarades, telles, par exemple, que le plafond de l'église des

Pénitents-Blancs, dont il exécuta cinq panneaux pour sa part. Ce n'était donc plus seulement l'étude académique avec son caractère élémentaire et désintéressé; c'était aussi l'apprentissage avec ses résultats pratiques et son utilité immédiate, la tâche avec ses exigences et ses responsabilités; heureux retour aux vieilles coutumes, effort fécond qui mûrissait l'élève, et en lui faisant essayer ses forces sous l'œil de son maître dans une grande entreprise où tout en marchant librement il se sentait surveillé, lui donnait l'expérience et la confiance en soi. Subleyras en profita si bien que, lorsqu'il partit pour Paris, il était entièrement rompu à toutes les difficultés de son art et que son tableau du *Serpent d'airain*, avec lequel il obtint le prix du concours de Rome, fut regardé, non comme l'essai d'un élève, mais comme un morceau de réception digne d'un parfait académicien. Il vint à Rome en qualité de pensionnaire du roi; il y épousa la célèbre miniaturiste Felice Tibaldi et il y demeura jusqu'à la fin de sa vie, fournissant ainsi un nouveau nom à la liste des maîtres français qui ont fait de l'Italie leur seconde patrie, et cédant jusqu'au bout à cet attrait si marqué et si favorable à leur talent que Rome a conservé sur les organisations méridionales. Son existence y fut dans un certain sens aussi enviable que celle de son contemporain de Troy, bien que de tout point différente. Autant de Troy était répandu, brillant, lancé dans la plus haute vie mondaine et heureux d'y faire grande figure, autant Subleyras était simple, modeste, désireux d'une vie tranquille et retirée. Il y avait été peut-être conduit par sa santé délicate et son caractère un peu mélancolique; il y fut certainement confirmé dès sa première expérience de la vie par une dignité naturelle qui l'avertissait de ne pas trop se prodiguer. Mais cette réserve ne parvint pas à le faire oublier; les dons de son esprit et ses qualités morales étaient de ceux qui forcent l'admiration et la sympathie. Il fut de bonne heure très respecté des artistes à cause d'une supériorité de talent qui les dominait tous de très haut, et de connaissances théoriques dont la justesse et la profondeur ajoutaient beaucoup au prix de ses conseils; très goûté des gens de lettres à cause de son instruction, de son talent d'écrivain, de son goût décidé pour la littérature et les sciences; très recherché des gens du monde à cause de sa réputation, de son tact, de son talent de

conversation, de son affabilité à la fois modeste et digne, de sa franchise aimable et de sa liberté spirituelle. Il sut prendre de la société de son temps la part la plus convenable à un artiste; il en goûta les succès les plus flatteurs et les joies les plus solides; et cette sympathie respectueuse, cette cour discrète de tant d'esprits distingués avaient un bien autre prix pour lui que les plaisirs agités de la vie de représentation et d'apparat. Il personnifie, dans un temps d'intrigue et de gloire usurpée, le type de l'homme qui se tient à sa place sans rien demander, mais dont les œuvres parlent trop haut pour qu'on le néglige. Aussi fut-il un des artistes les plus employés de son temps. En outre de beaucoup de tableaux pour les particuliers, de portraits de cardinaux et de princes, il fit pour le pape Benoît XIV, qui lui portait le plus affectueux intérêt, deux peintures de dévotion : *l'extase de sainte Camille* et *le mariage mystique de sainte Catherine*; et pour la basilique de Saint-Pierre un grand tableau d'autel : *l'empereur Valens s'évanouissant pendant la messe de saint Basile*, œuvre très applaudie et dont le mérite parut si incontestable que, par une faveur encore inusitée, elle fut exécutée en mosaïque du vivant de son auteur. Il fit aussi, pour les chanoines d'Asti en Piémont, *le repas chez Simon le Pharisien*, immense composition qui est aujourd'hui au musée du Louvre, ainsi que l'esquisse du même tableau, qui fut le morceau de réception du peintre à l'Académie de Saint-Luc; pour la cathédrale de Pérouse, *le saint Benoît ressuscitant un enfant* et *l'empereur Théodose aux pieds de saint Ambroise*. Tels sont, avec *le martyre de saint Pierre*, les plus importants des tableaux faits par Subleyras pour l'Italie. Ce sont aussi ceux qui lui ont assuré de son vivant ses plus grands succès. Mais si notre temps, qui voit avec de tout autres yeux, s'en contentait pour prononcer un jugement sur son compte, ce jugement courrait le risque d'être injuste et incomplet. Toutes ces œuvres se caractérisent en effet, quant au dessin et à la composition, par tous les défauts alors à la mode et que nous ne supportons plus : la manière franchement étalée, le parti pris de l'à peu près et de l'incorrection, la fantaisie du costume, la grâce dans un convenu banal, l'artifice à la place du sentiment, un oubli complet du style, de la vérité et de la nature. On doit avoir néanmoins plus d'indulgence pour toutes ces faiblesses en pré-

sence des facultés techniques qui les sauvent : le sentiment de l'effet, toujours vigoureux et bien distribué; l'harmonie, variée, vibrante, contrastée sans discordance et habilement réveillée sur des points bien choisis; le choix du ton toujours vrai et séduisant; l'allure libre et facile de la brosse, pleine à la fois de fermeté et de souplesse, nette et expressive par la touche, frappant avec une pâte abondante des accents nerveux et précis. Ainsi l'éclat, l'entrain et la désinvolture de l'exécution corrigent ce que l'invention peut avoir de lourd et de monotone, et rajeunit les vieux thèmes poncifs par une vive et piquante broderie formée de tous les éléments de la sensation optique.

Les mêmes qualités se retrouvent avec plus de charme dans les trois esquisses du *Repas chez Simon le Pharisien*, du *Miracle de saint Benoît* et du *Martyre de saint Pierre* que possède le musée du Louvre. C'est que dans ces œuvres de petite dimension et d'interprétation plus sommaire, tandis que d'une part les banalités de la composition sont sauvées par le ragoût de la mise en œuvre, l'à peu près et les incorrections du dessin dissimulés sous les indications légères des taches et des silhouettes, d'autre part l'entrain pittoresque n'est point refroidi par les exigences d'un long labeur, et tous les dons de la facture s'exercent avec leur pleine puissance, sans nul péril et sans nulle contrainte, sans avoir à redouter les comparaisons de la réalité et de la nature avec les conventions obligées de leur traduction provisoire. Ces conditions étaient singulièrement favorables au tempérament de Subleyras; aussi ces trois esquisses sont-elles en possession d'une ancienne et légitime renommée, et par leur saveur, leur vivacité, leur prestesse, elles soutiennent victorieusement la comparaison avec tous les autres travaux du même genre et avec les tableaux mêmes dont elles ne sont que la première pensée.

Une autre partie de l'œuvre de Subleyras présente un intérêt mieux justifié encore : c'est la série de ses petits tableaux anecdotiques, de ses scènes de la vie privée, telles que les quatre petits sujets tirés des *Contes* de La Fontaine, et qui sont encore au musée du Louvre. Les vraies inclinations du peintre ont ici plus que partout ailleurs l'occasion de paraître, et elles s'y déploient avec tant d'abandon qu'elles font décou-

vrir un Subleyras nouveau. Ce n'est plus l'homme d'école et d'Académie, gêné par une attitude d'étiquette, empêtré dans les nobles arrangements de la composition historique et les artifices de la grande machine pittoresque, et parlant avec effort un langage imposé; c'est l'artiste sincèrement ému, saisi par la donnée qui s'offre à lui en dehors des préjugés et des conventions que les sujets de la vie ordinaire ne comportent pas, et il lui suffit d'être ainsi rappelé à la réalité des choses pour retrouver sa liberté, et avec elle la franchise de l'impression, la fécondité de l'observation, la vérité du dessin et du geste, et pour doubler ainsi l'effet de ses ressources pittoresques.

Le musée de Toulouse ne possède dans aucun de ces genres une œuvre de Subleyras qui puisse être placée en première ligne; mais il peut montrer dans chacun d'eux quelques ouvrages qui donnent une idée assez juste de son talent. Il a dans les grands sujets décoratifs les cinq panneaux peints pour le plafond de l'église des Pénitents-Blancs et représentant : *Joseph expliquant les songes de Pharaon*, *l'Annonciation*, *le Songe de saint Joseph*, *la Circoncision* et *saint Pierre guérissant un boiteux*, œuvres de jeunesse où, sans que la personnalité future soit encore dégagée, on voit déjà l'excellent élève s'assimilant avec adresse et ingéniosité toutes les pratiques de l'enseignement qu'il reçoit, et donnant pour sa maturité les plus belles promesses : comme témoignage d'un talent tout à fait formé, le *Saint Joseph tenant l'Enfant Jésus*, tableau à la fois agréable et savant, bien que d'un agrément un peu trop tendu et d'une science un peu trop méthodique, mais d'une belle couleur, d'un grand caractère de dessin et d'arrangement, et d'une facture intéressante par sa largeur et sa fermeté : dans l'ordre des sujets intimes, le *portrait du statuaire Lucas*, œuvre charmante par sa sincérité, par sa grâce naturelle et familière, par la profonde intelligence de la physionomie, par une science de dessin tout à fait supérieure et par une tonalité d'une rare délicatesse; enfin, un tableau de *nature morte* où des objets d'art et des instruments de musique, une palette, des pinceaux et des fleurs, moyens habituels des études et des délassements du maître, confondus sur la même table dans un abandon plein d'imprévu, semblent garder encore la trace de la main qui

vient de les quitter et qui va les reprendre. Ce caractère si sensible d'association de la nature morte à la vie de l'esprit et de soudaine évocation de l'intimité des habitudes dans une image imprimé dans toutes les parties de cette composition et très supérieur à la disposition banale ou apprêtée de tant de sujets de ce genre, se trouve joint à toute la fidélité de naïve imitation, à toute la puissance d'effet, à toute la justesse de ton local, à toute la souplesse et la variété de facture qui sont ici les conditions essentielles du succès ; et ces deux mérites de sentiment et d'exécution se trouvent si complets qu'on a pu sans exagération aucune comparer Subleyras en ce point au maître qui les a portés le plus haut : — à Siméon Chardin. Malheureusement, il ne nous donne pas assez souvent de pareils plaisirs. Les œuvres où il cède à ses instincts d'étude naïve et de franchise familière sont bien moindres par le nombre et l'importance que celles où il s'arme de sa science acquise et de son goût d'apparat. Il a trop montré ce que l'avait fait l'école et trop peu ce que l'avait fait la nature.

Subleyras, en effet, peut être considéré comme le produit le plus achevé de son milieu artistique. Il en a obtenu de son vivant tous les suffrages ; il en demeure aujourd'hui la victime. Jamais les doctrines et les formules de l'école académique n'ont été plus fidèlement appliquées ; jamais elles n'ont été traduites par une interprétation plus séduisante. La méconnaissance du style et de la vraie grandeur pour une noblesse d'étiquette et d'emprunt ; l'oubli du sentiment naïf et spontané tel que le sujet le suggère à une âme d'artiste, pour l'emploi de procédés passés dans l'usage et qui dispensaient de sentir et d'inventer ; la banalité d'attitudes apprises par cœur et toujours répétées ; l'affectation inutile des raccourcis, le peu de caractère des figures et des draperies, le contraste connu d'avance des groupes et des gestes, toutes ces combinaisons théâtrales et déclamatoires, toute cette rhétorique pittoresque, froide, artificielle et vide, Subleyras se les appropriées tout de suite, grâce à sa vive intelligence, à sa culture variée, à sa surprenante facilité d'exécution. Il lui en coûta peu pour devenir le plus savant et le plus brillant des académiciens, et si le succès qui le portait et le maintenait dans cette voie lui fit négliger des parties de l'art importantes et qu'il était appelé à acquérir, ce succès fut plus légitimement

justifié par des dons de nature qu'il ne pouvait perdre. « Il avait, dit M. Charles Blanc, toutes les qualités qui faisaient plaisir de son temps, et celles qui lui manquaient on ne les demandait plus à personne. » Nous avons vu, en effet, comment il sut se servir des moyens pittoresques en vogue. Il avait assez d'esprit et d'habileté pour ne pas les outrer et pour les rajeunir au besoin ; mais il plut surtout par le vêtement qu'il leur donna, par sa touche aisée, élégante, spirituelle, par la variété et le ragoût qu'il mettait à toutes choses, par la légèreté, la souplesse, la crânerie de son exécution. Ces qualités, il les montrait au plus haut degré quand il se retrouvait lui-même et quand, dans des sujets où il n'avait plus rien à demander à l'appareil des fausses conventions, il réparaisait avec son naturel et sa simplicité aimable, sa justesse de vision, la prestesse de sa brosse et les ressources de sa palette. Ce sont ces facultés natives, c'est ce beau tempérament plastique qui l'ont rendu supérieur presque à tous les peintres de son temps sous le rapport de la facture ; qui l'ont affranchi de leur faire lâché, de leur inconsistance, de leur affectation, de leur fausse couleur ; et c'est peut-être son éducation première, confirmée par ses études d'Italie, qui l'a maintenu dans un état de santé si robuste et si rare de son temps.

Le vide que Subleyras avait laissé dans l'art toulousain par son absence dès les débuts de sa carrière fut comblé en grande partie par un de ses camarades d'atelier, dont la réputation devait demeurer toute provinciale. C'était Jean-Baptiste Despax. Il était né à Toulouse en 1709 ; il y mourut en 1773. Il entra de fort bonne heure dans l'atelier d'Antoine Rivalz et prit une grande part aux travaux importants que le maître confiait à ses meilleurs élèves. Il alla ensuite à Paris et y étudia sous la direction de Restout. Il y fit un très long séjour. Il n'alla point en Italie, et dès qu'il revint à Toulouse, ce fut pour s'y fixer et pour s'y mêler à la vie artistique dont elle était alors le théâtre et qui atteignait à cette époque son plus haut point d'activité. La place de Despax y fut bientôt très considérable. Il devint l'un des associés-artistes de l'Académie de peinture fondée récemment à Toulouse par lettres patentes de Louis XV, et prit part en cette qualité à l'enseignement de l'École des beaux-arts ; et bien qu'à un moment donné des discussions intérieures aient amené entre ses confrères et lui une

sorte de rupture, il n'en fut pas moins dès lors et pour toujours le peintre le plus en vue et le chef d'atelier le plus recherché qu'il y eût alors dans la ville et dans la province. Il y répondit par une production immense, dépassant de beaucoup tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Il n'y a guère d'église dans le Midi qui n'ait possédé un tableau de lui, et celles de Toulouse en particulier en avaient un si grand nombre que dès les premières recherches qu'on y fit au moment de la Révolution pour y recueillir les éléments d'un musée, Despax à lui seul figurait pour trente-huit toiles dans cet ensemble. On imagine aisément qu'une brosse si féconde ne devait pas se donner une telle carrière sans beaucoup d'inégalité. Les hauts et les bas sont en effet dans son œuvre fréquents et caractérisés par de violents écarts, et il est rare de trouver chez un autre artiste la distance qu'on constate entre un bon et un mauvais Despax. Toutefois, c'est dans la première catégorie qu'il faut ranger son *Repas chez Simon le Pharisien*, une des plus grandes toiles du musée, fort intéressante par l'entrain et la désinvolture de la composition, bien qu'un peu creuse et trop lâchée dans son dessin et dans sa facture; et les deux tableaux de la chapelle du couvent de la Visitation : *Saint François de Sales consacrant un évêque*, et *Saint François de Sales donnant à sainte Jeanne de Chantal les règles de son ordre*, œuvres d'une exécution beaucoup plus soignée, d'un arrangement ingénieux et spirituel, d'une grande allure et d'une vraie distinction et d'un goût tout moderne dans sa grâce aisée et dans sa coloration légère. Presque toutes les autres toiles de Despax sont encore dans les magasins du Musée et n'en pourront sortir que lorsque l'achèvement des galeries nouvelles leur aura fait une place suffisante.

Mais on peut voir dès à présent son travail le plus considérable, la décoration de l'église des Carmélites, qui est aujourd'hui la chapelle du grand séminaire. Elle se compose d'une série de onze panneaux disposés sur les lambris de la nef et représentant des scènes tirées de la vie de la sainte Vierge et de celle des deux prophètes Élie et Élisée, surmontés de figures allégoriques qui personnifient les vertus chrétiennes et complétés par deux immenses compositions qui se font face aux deux extrémités et qui sont consacrées, l'une au-dessus de l'autel, aux *prophètes du Messie*, l'autre au-dessus de la porte

d'entrée, à l'*Apothéose de sainte Thérèse*. Les panneaux, de valeur assez inégale, mais tous remarquables par une grande verve, par un profond sentiment décoratif et par une surprenante facilité de pinceau, se ressentent beaucoup de l'influence de Rivalz et de Restout; on y retrouve leurs procédés de composition, leur vigueur, leur science sérieuse quoique un peu banale. Mais tout en suivant la tradition reçue, leur élève l'interprète et la modifie sur quelques points indiqués par les exigences de son temps, et ce qu'il nous donne, c'est du Rivalz et du Restout un peu allégés, un peu rajeunis, débarrassés surtout de ce qu'ils pouvaient avoir de raide dans l'allure, de sourd et d'entier dans le ton, et réveillant ces graves sujets sous un souffle de discrète élégance. Les scènes de la vie de la sainte Vierge se distinguent par un caractère marqué de mysticité gracieuse; les scènes de la vie d'Élie et d'Élisée, par un élan passionné et un puissant effet dramatique; les deux miracles d'Élisée, par une franche et pénétrante émotion alliée à beaucoup de simplicité, de naturel et de vérité d'expression. Le cortège des vertus chrétiennes et ecclésiastiques qui se déroule sur les murs latéraux et leur fait comme une double frise se présente sous un aspect tout spécial de grandeur décorative; plus remarquables que tout le reste par les qualités du dessin, elles rappellent l'art de la grande époque par leur intention de style et par leur haute mine et leur fière allure; et, d'autre part, la finesse et la vibration du ton qui caractérise leur rendu pittoresque les rattache aux meilleures traditions des vrais coloristes. La grande composition des *prophètes du Messie* est établie avec beaucoup d'entrain, de puissance et de richesse; un goût d'arrangement habile et intéressant, bien qu'un peu factice; des effets de raccourcis un peu trop prodigués mais très expressifs; les têtes et les parties nues traitées avec vigueur et décision, quoique d'une manière trop conventionnelle; des draperies et des costumes d'une belle tournure quoique fantaisistes et trop dépourvus de simplicité.

Quant à l'*Apothéose de sainte Thérèse*, c'est une composition beaucoup plus tranquille, dans des tons clairs et doux, sans aucun parti pris d'effet concentré, et n'ayant recours pour se soutenir qu'à une distribution habile des valeurs de coloration, où l'on voit une foule nombreuse, mais bien ordonnée, apôtres, martyrs, Pères et docteurs, évêques, papes et fonda-

teurs d'ordres, se balancer en deux groupes principaux qui se font un parfait équilibre, tandis qu'au centre sont rangés, sous la direction de sainte Cécile, les exécutants d'un concert celeste, et qu'au-dessus, en avant d'un portique à colonnes qui meuble les fonds à la manière d'un grand décor, la sainte fondatrice du Carmel s'élève dans les airs où l'attendent la divine Trinité, la Vierge et les anges. Ces fines et légères silhouettes, baignées d'air et revêtues de lumière; ces personnages si divers réunis par la seule impression d'un commun spectacle et chez qui la joie sereine d'une divine extase atténuée sensiblement leur naturelle gravité; ces combinaisons de lignes et de masses qui, en dépit d'un artifice un peu trop visible, se répondent et s'opposent avec aisance; ces lointains gris et délicats dont les plans dégradés se retrouvent dans l'intervalle de deux masses et accusent la profondeur par la trace affaiblie de leurs horizons interrompus; tout cet ensemble plein de grâce, de séduction et de souplesse donne l'idée d'une scène religieuse noble et décente, mais où le caractère de la grandeur et de la piété est un peu sacrifié au profit de l'agrément et de la parure. La même tendance se manifeste d'ailleurs dans le cadre somptueux qui accompagne cette immense décoration picturale, dans ces lambris décorés de marbres polychromes, dans ces fines et délicates boiseries, dans ces voûtes aux nervures dorées, aux clefs retombantes, aux berceaux ornés d'attributs, de vases et de guirlandes peints avec toute la largeur que comporte le grand effet à distance et toute la précision d'un travail fait pour lui-même et destiné à être vu seul, et qui font ressembler l'édifice tout entier, moins à un lieu destiné au culte, à la méditation et à la prière, qu'à une brillante galerie de fêtes dans un palais princier.

Cela n'a rien d'étonnant : c'est l'esprit du temps et la tendance personnelle de l'artiste. La société d'alors, même en matière religieuse, a cédé à son goût pour la représentation et la magnificence. C'était sa conception particulière de l'art; c'était sa manière de faire hommage à Dieu de ses richesses. Quant à l'artiste, aucune occasion meilleure ne pouvait lui être fournie de donner toute sa mesure et de mettre en œuvre les dons de son imagination pittoresque, les résultats de ses études et les ressources de sa palette. Elle nous permet aussi de nous former une opinion sur les origines et le caractère de son

talent. C'est un art tout à fait français et de cette époque intermédiaire qui relie les derniers artistes du dix-septième siècle à ceux qui dirigèrent sous Louis XV la dernière évolution de l'ancienne peinture. Nous avons vu que Despax était l'élève d'Antoine Rivalz et de Restout; or, Restout c'était Jouvenet, et Jouvenet c'était e core Antoine Rivalz; nous en avons donné la preuve. Despax a donc pris à cette source, qui fut en somme la plus sérieuse de ce temps, ce pli de l'éducation première qui décide souvent de toute la vie et qui alors même qu'il est combattu, garde toujours un peu de son empire. Il n'en a pas été détourné par l'influence italienne qu'il n'a pu directement recevoir; mais il a marché avec son temps et il a réagi par l'effet de son instinct personnel sur le courant de cette direction originaire; et l'une et l'autre de ces causes ont eu sur son talent une action réelle quoique modérée.

Comme tous ses contemporains, il avait recueilli un héritage un peu solennel, artificiel et lourd; mais il avait fait de bonnes études et il avait été dressé à un rendu honnête et sincère, solide et consciencieux. Les habitudes de dessin exact et serré s'affaiblirent bientôt chez lui, soit par l'effet des exemples contraires dans la décadence rapide de l'école, soit par suite de la nécessité où il se trouva de travailler très rapidement pour satisfaire aux exigences d'une production excessive. Mais il n'en vint jamais à renier son passé; il ne suivit pas les tendances nouvelles; il n'a rien de commun avec les Van Loo ou les Boucher; il ne connaît ni leur frivolité ni leur caprice; entre eux et lui l'à peu près n'est point de la même nature; et s'il est souvent très lâché, il n'est jamais extravagant. Néanmoins ses figures sont trop souvent dessinées de pure pratique, sans que la nature se retrouve dans une impression vivement ressentie au milieu de tant de formes convenues et banales; et cela suffit à gâter des œuvres d'ailleurs estimables, non seulement par l'absence de vérité, mais aussi par un accent de monotonie fatigante.

Au point de vue de la couleur, il a une physionomie particulière. Il ne suit pas la voie de ces coloristes puissants dont le triomphe est d'associer ou d'opposer les valeurs de coloration dans toute leur intensité et qui cherchent leurs effets dans les tons les plus riches de la palette. Il appartient à cette catégorie de coloristes plus fins et plus délicats que robustes qui

ne font jouer les tons entre eux qu'en les portant préalablement tous à une échelle très basse, et qui ne se servent que des nuances intermédiaires pour établir la symphonie. Il en résulte une décoloration générale qui n'est pas l'absence de couleur, mais qui est simplement la résonance des couleurs dans une gamme très faible mais aussi vraie, aussi agréable, aussi méritoire que toute autre. C'est encore une harmonie, mais c'est une harmonie grise. Despax a très bien conçu et appliqué ce genre d'harmonie; il semble même avoir fini par l'ériger en système. On en voit plus d'une trace à l'église des Carmélites. Les plus beaux exemples en sont le tableau du Musée et les deux tableaux de la Visitation. Il en a même fait plus d'une fois abus, et c'est à l'exagération de ce système qu'est due la fadeur de ses toiles les plus médiocres. Ce n'en est pas moins une tentative intéressante, liée d'ordinaire à l'organisation personnelle d'un artiste, qui occupe encore aujourd'hui beaucoup de nos contemporains, qui plaît souvent aux coloristes du Nord. Despax l'a peut-être rencontrée chez autrui, mais il y était sans doute déjà porté par sa propre nature. Le fait est qu'il a été le premier et à peu près le seul à l'introduire dans le milieu toulousain.

Après de ces deux grands noms de l'atelier d'Antoine Rivalz tous les autres disparaissent. Il y eut cependant un grand nombre d'élèves sortis du même atelier qui arrivèrent de leur vivant à un succès légitime, mais qui n'ont pas exercé une action assez forte sur la peinture de leur temps pour que je puisse, dans une revue si rapide, les étudier en détail. Je me contenterai de signaler Ambroise Crozat, qui peignit avec Subleyras le plafond de l'église des Pénitents-Blancs et qui en exécuta dix panneaux; élève pourvu des dons de peintre les plus remarquables et dont l'avenir aurait été plus beau peut-être que celui de Subleyras, s'il n'était pas mort encore très jeune avant d'avoir eu le temps de produire une œuvre qui fit apprécier tout son mérite. Autour de Despax la même vie artistique se continua, et soit sous sa conduite directe, soit librement à ses côtés, on voit surgir une foule de noms nouveaux dans des genres très divers : Cammas, qui a un tableau dans l'église de la Dalbade : *Un moine en adoration devant le Sacré-Cœur*, et un autre au Musée, *Louis XVI rappelant les Parlements*; peintre sage et correct, d'un talent assez agréable

mais un peu froid et timide; Bertrand et Lassave, bons peintres de portraits; Valenciennes, qui après un long séjour en Italie, où il se forma par de consciencieuses études, devint à Paris le chef de l'école du paysage qui rattache les dernières années de l'ancien régime à celles du premier Empire; Gazard et Pillement, paysagistes d'un talent souple et facile; Lagrèné, l'un des plus connus parmi les derniers académiciens; Fauré, Labarthe et Gaubert-Labeyrie, dont le talent plus effacé se confina dans les limites d'une activité purement locale; Pujos, Gros le père et Bouton, qui se placèrent à Paris au premier rang des peintres en miniature de leur temps.

Une autre influence que celle de Despax, moins brillante, moins garantie par le nombre et l'importance des œuvres, mais plus sûre, plus savante et plus propre à l'enseignement, ce fut celle de Jean-Pierre Rivalz, fils d'Antoine, et le dernier de cette famille, plus connu sous le nom du chevalier Rivalz, à cause de l'ordre de l'Eperon d'or qui lui avait été conféré à Rome par le pape. Après avoir fait de très sérieuses études d'abord dans l'atelier de son père, puis à Paris, puis à Rome où il reçut les conseils de Subleyras, il revint à Toulouse comme l'avait fait son père et mena la même existence que lui avec moins d'activité productrice. Il succéda à Cammas le père comme peintre de l'hôtel de ville et dirigea les études de l'Ecole des beaux-arts. Cette direction devint entre ses mains singulièrement fructueuse; et la cause en était non seulement dans ses qualités personnelles, mais aussi dans les diverses circonstances de sa vie d'artiste. Il avait assisté en Italie au renouvellement des études sur l'antiquité et aux premières tentatives de leur application à l'art moderne; il avait senti toute l'importance et toute la portée des enseignements de Raphaël Mengs, des recherches de Winckelmann, des fouilles d'Herculanum et de Pompéi. Il avait d'ailleurs une disposition naturelle à les accueillir dans son esprit curieux et cultivé, et dans son goût pour la vérité simple sans affectation et sans manière. La voie dans laquelle il fit marcher l'Ecole fut entièrement inspirée de ces idées. Il y préconisa l'étude des meilleurs ouvrages antiques, la naïveté et la sincérité dans l'étude du modèle vivant et le choix de Raphaël et des grands artistes de son temps comme guides et comme inspirateurs, de préférence à ceux de l'école académique. Son influence peut

donc être considérée comme une réaction sur les habitudes antérieures, comme une séparation absolue d'avec les tendances contemporaines des peintres en vogue tels que Van Loo et Boucher, et comme le prélude et l'appui de la rénovation qui devait suivre bientôt sous la conduite de Vien et de David, et dont il eut le temps de voir le triomphe.

Les tableaux qui nous restent du chevalier Rivalz sont : au Musée, une *Nativité*; à l'église de Saint-Pierre, une *Naissance de saint Jean-Baptiste*; à l'église de Saint-Exupère, une *Apothéose de saint Sernin*. Ces œuvres se caractérisent toutes par une élégance un peu froide, par une grâce un peu timide, par une science assez complète, par ce goût correct et pur qui sait se préserver des excès et des fautes, mais qui n'a pas beaucoup à lutter contre l'exubérance du tempérament. Nous n'avons donc que peu de chose du chevalier Rivalz et peut-être que le nombre de ses travaux d'art n'a jamais été fort considérable. Il était distrait de la peinture par des occupations littéraires et savantes. Il fit des études critiques sur des ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture que la ville de Toulouse possédait de son temps et commença d'heureuses recherches sur les monuments antiques des Pyrénées. Son cabinet d'antiquités, commencé par son grand-père et fort augmenté par ses soins, et qu'il légua à l'Académie des sciences, occupait une bonne place parmi les collections d'amateurs alors assez nombreuses à Toulouse. L'activité propre de l'artiste fut donc affaiblie chez lui par les goûts du savant, de l'archéologue et du collectionneur, goûts héréditaires dans sa famille, car le premier et le second Rivalz s'y étaient montrés fortement enclins, mais qui en absorbant ses moments et en diminuant beaucoup sa production, favorisèrent peut-être l'exercice de sa vocation réelle et les bienfaits de son influence comme conseiller et professeur.

C'est en effet du chevalier Rivalz qu'est directement issue la tradition qui a présidé à l'enseignement des générations de notre siècle. Il a eu deux élèves qui représentent d'une façon bien diverse, mais assez significative, la transition de cette époque au temps présent : Gamelin et Roques.

Jacques Gamelin, né à Carcassonne en 1738 et venu de bonne heure à Toulouse pour suivre le cours de l'Académie

des beaux-arts, protégé par M. de Puymaurin, qui pourvut aux frais de son séjour à Paris et à Rome, revenu à Toulouse en 1774 pour y prendre, à côté de ses anciens maîtres, sa place d'associé artiste et de professeur, directeur de l'Académie de Montpellier en 1776, attaché, lors de la Révolution, à l'armée des Pyrénées-Orientales, où il fit œuvre avec le même entrain de militaire et de peintre, mort enfin à Carcassonne en 1803 avec le titre de professeur de dessin à l'École centrale de l'Aude, est un artiste plein d'imagination, d'activité, d'entrain et de vivacité dans le caractère. Tout cela se traduit dans sa peinture par une grande facilité et une grande verve de composition, beaucoup de sentiment dramatique, et le même bonheur dans l'expression des données les plus opposées, dans la représentation des scènes les plus sinistres, comme dans le rendu des motifs les plus joyeux et les plus vulgaires. Il a été d'une fécondité extraordinaire, et presque tout ce qu'il a fait se distingue par une extrême fougue de pensée et une grande négligence d'exécution, comme il arrive d'ordinaire à tous les improvisateurs. Il y avait en lui du Pader et du La Fage. S'il n'avait pas le pédantisme et le défaut d'équilibre du premier, il avait quelque chose de sa vanité un peu vantarde, de son agitation, de sa tendance à s'assimiler sans choix et sans mesure tous les peintres de son temps, de son défaut de goût et de son exécution tantôt maniérée et tantôt vulgaire; s'il n'avait pas du second la grande tournure du dessin et la science des formes, il le rappelait par la furie, l'audace, la promptitude de sa pensée et de sa main, l'allure intempérante et excessive, mais pleine de mouvement et de variété de ses inventions, le don de saisir et de fixer dans un trait énergique ce qu'il y a de plus significatif dans la forme. Mais ce qui lui appartient en propre, c'est sa vivacité entraînant, sa gaieté franche et communicative, sa verve intarissable, et, à côté de cela, le goût du fantastique, du mystérieux, de l'émotion imprévue et bizarre. La première de ces inspirations se trouve abondamment, sous les formes les plus variées, dans ces petits tableaux de genre qui se rencontrent un peu partout dans le Midi et où des scènes populaires sont reproduites avec une brosse souvent bien lâchée, mais avec une vérité d'observation bien amusante et une fantaisie bien spirituelle, qui se relèvent souvent par l'habileté nerveuse de la

touche et dont quelques-uns ne sont pas loin d'être excellents. On rencontre la seconde inspiration principalement dans son *Recueil d'ostéologie*, livre très considérable par son étendue et par le luxe de ses figures, espèce d'anatomie artistique par le sujet, mais, dans la vraie pensée de l'auteur, sombre galerie pittoresque destinée moins encore à l'instruction technique qu'aux débauches de l'imagination, où la poésie de la mort apparaît dans toute son horreur, dans sa grandeur sinistre, dans son étrange ironie; ou des scènes de la vie réelle, croquis de la rue, d'intérieur ou d'atelier, se mêlent constamment à ce monde macabre pour en relever la terrible physionomie; enfin, l'exécution en est des plus piquantes, due tout entière au procédé de l'eau-forte tel que les peintres l'ont librement employé, héritage direct des maîtres romains et vénitiens de sa jeunesse et progrès suprême d'un art que les Rivalz et Subleyras avaient déjà cultivé avec une vraie distinction. Mais là où ses qualités d'énergie, de verve et de furie imaginative se révèlent avec le plus de puissance, c'est dans ses tableaux militaires et dans ses dessins où une foule de scènes tragiques et guerrières de tous les temps, depuis l'histoire ancienne jusqu'aux combats de l'armée des Pyrénées-Orientales, se trouvent retracées avec une prodigieuse abondance, une souplesse infatigable, une grande science d'arrangement et d'effet, et un souffle dramatique qui trahit souvent l'impression des choses vécues. C'est un artiste incomplet, irrégulier et fantasque dont la vie agitée n'a guère facilité la formation progressive et dont la province a stérilisé bien des ressources. Mais il est très intéressant par ses facultés originales et primesautières, et il représente assez bien en peinture l'esprit méridional dans tout l'abandon de ses instincts.

Roques est fort différent de Gamelin. Il n'a rien de son imagination fouguese, bizarre et dérégulée, et rien non plus de son exécution inégale et de sa manière lâchée et incertaine. C'est un tempérament très heureusement doué, mais très bien équilibré et très propre à mettre en œuvre toutes les ressources d'une bonne direction technique et d'une culture pittoresque critique et fondée sur de justes observations. Il eut le bonheur de rencontrer ce milieu qui lui était naturellement si favorable, d'abord à Toulouse dans l'atelier du chevalier Rivalz, puis à Rome dans la fréquentation de Vien et de David, aux idées des-

quels il se rallia entièrement. C'est sous cette influence, mêlée de quelques souvenirs des grands maîtres italiens, qu'il a exécuté son œuvre la plus considérable, les tableaux du sanctuaire de l'église de la Daurade, représentant des scènes de la *vie de la sainte Vierge*, ensemble très remarquable en ce qu'il consacre d'une manière définitive l'abandon des anciennes traditions académiques pour adopter un système de composition plus simple et moins artificiellement balancé, un dessin plus grand et plus pur, cherchant la vérité avec un entraînement sincère, des formes serrées, scrupuleusement étudiées sur nature, des draperies jetées avec aisance, sans prétention et sans recherche tourmentée, de la dignité dans l'expression et dans les gestes, sans manière, sans fausse noblesse et sans déclamation, enfin, les mérites les plus précieux de la nouvelle école française, les qualités acquises par une étude bien dirigée, qui malgré d'inévitables lacunes ont accompli la régénération de l'art en prenant pour base la poursuite de la nature et de la vérité et donné un point de départ solide et sûr à l'évolution de la peinture moderne. Ce moment si décisif pour l'histoire de notre école, Roques le représente dans son milieu provincial avec assez d'éclat, par une véritable affinité naturelle et avec une sorte d'ingénuité. On devine aisément, en voyant son *Tombeau d'Amyntas*, l'une de ses premières œuvres, quelle conformité de sentiments et de goûts le rattachait, par le Poussin, aux meilleurs souvenirs du siècle précédent, et combien il se trouvait de lui-même disposé à reprendre la vraie tradition classique en la retrempeant à des sources plus pures. Et si, dans sa longue carrière, il se dissipa souvent en tentatives diverses, s'il se laissa aller par fantaisie d'artiste à emprunter dans son exécution des styles très opposés, il n'en est pas moins vrai que sa conception de l'art, telle qu'elle est révélée par ses meilleures œuvres, est demeurée fidèle à ce goût de réaction classique qu'il avait puisé dans son éducation première et dans ses plus illustres fréquentations. Cette pensée maîtresse de son talent fut aussi celle de son enseignement, et il y a un éclatant témoignage de sa valeur et de son succès : c'est l'éducation d'Ingres. En effet, c'est des mains de Roques qu'Ingres est sorti ; sa formation était déjà très avancée quand il entra dans l'atelier de David, et elle a eu sur sa carrière une influence qu'il s'est plu lui-même à reconnaître en rappelant maintes

fois le souvenir de ses études toulousaines et en faisant nommer son maître correspondant de l'Institut. Il est donc permis de penser que la tradition de notre École et son représentant ont eu leur part dans l'évolution progressive de ce grand artiste, qui, réformant à son tour la réforme de David, la rajeunissant et l'élargissant par l'étude plus souple et mieux entendue de la nature, a élevé le caractère du dessin de l'art français à la hauteur de celui des plus belles époques et lui a donné sur ce point en Europe une prépondérance qu'il a jusqu'à présent conservée.

Cette tradition que son illustre élève appliquait et transformait d'une manière si glorieuse, Roques l'a continuée plus modestement, mais sans aucun esprit exclusif ni rétrograde, en la faisant profiter de tous les progrès contemporains. On peut même dire que son influence s'est prolongée jusqu'à nos jours, car il a dirigé l'École des beaux-arts jusqu'en 1847, et bien des gens encore vivants ont connu sa personne et reçu ses conseils. C'est une destinée singulièrement rare que celle de cet artiste qui, né au milieu du siècle dernier (1757), a pu voir dans tout son éclat un art si différent du nôtre, qui a connu les contemporains d'Antoine Rivalz, de Subleyras, du dernier des de Troy, qui a vu personnellement Despax et le dernier des Rivalz, qui s'est formé sous leurs yeux, et qui après avoir été le témoin attentif de cet art disparu, après avoir assisté de loin à toutes les manifestations parisiennes de la même époque, depuis Boucher jusqu'à Greuze, après avoir suivi la voie de David consacrée par l'adhésion et la vogue universelles, a vu se dérouler devant lui toutes les phases de l'école romantique et a pu saluer avant de mourir les premiers essais du réalisme et du naturalisme contemporain. Ainsi, à côté de tant de sociétés différentes et de tant d'agitations publiques qu'il a traversées, il a rencontré dans la peinture des révolutions et des agitations analogues, et c'est une chose qui met le caractère de ce temps bien en relief que de le retrouver ainsi tout entier sous son double aspect dans la vie d'un homme, et de constater qu'il a marché tout aussi vite et tout aussi fiévreusement dans la politique et dans l'art. Mais ce qu'il y a de plus rare encore, c'est la manière intelligente et large dont Roques en a profité, les heureuses réformes et les progrès féconds que l'École des beaux-arts a reçus sous son

impulsion et sous celle de ses collaborateurs, et les magnifiques résultats qu'il a préparés, dont nous jouissons aujourd'hui, que ses élèves et ses successeurs à l'École maintiennent avec tant de zèle, mais qu'on ne peut guère signaler sans songer à lui et en même temps à tout ce passé auquel il tient si fortement et par des relations si lointaines, mais qu'il rapproche de nous par sa personne, car il a vécu parmi les générations disparues autant que dans notre siècle, et s'il leur donne une main, il nous tend l'autre.

Cette tradition d'art et de travail, qui est devenue notre héritage, est loin d'être rompue, vous le savez ; elle se renoue et se fortifie tous les jours. On peut même dire qu'elle n'a jamais été plus vivante, et si ceux qui l'ont fondée et entretenue pouvaient en voir les effets actuels, je crois qu'ils en exprimeraient très haut leur satisfaction et leur fierté. Aucune école de province ne peut montrer ni un meilleur enseignement, ni un pareil niveau d'études ; aucune ne peut enregistrer un aussi grand nombre de succès éclatants et de gloires incontestées. Ces héritiers de nos vieux maîtres, ces représentants de notre art contemporain, je n'ai pas besoin de vous les nommer ; vous les connaissez depuis longtemps et toute la France les connaît comme vous. Vous les aurez bientôt sous les yeux tous ensemble quand on aura réalisé ce projet pour lequel déjà tout se prépare : la décoration de notre vieil hôtel de ville, si toulousain déjà par sa construction, par son aspect et par ses souvenirs. Dans cette galerie capitulaire ressuscitée, plus grande et plus brillante que l'ancienne, vous les retrouverez avec tout l'épanouissement de leurs qualités maîtresses, avec tout l'élan de l'inspiration communiquée par le sol natal dans des ouvrages faits pour vous, adaptés à votre vie et à vos impressions esthétiques, imprégnés à la fois des souvenirs locaux et du génie de notre temps. Il sera bien alors, dans cette abondance de richesses nouvelles, de se reporter vers ce passé qui l'a rendu possible, d'avoir un souvenir ému, un élan de reconnaissance filiale pour ces vieux maîtres qui ont si bien préparé l'avenir, pour les saines et fécondes semences qui ont fait lever une si belle moisson.











