

011 802791

Ministère de la Recherche et de la Technologie,
Recherche et Enseignement supérieur

Centre National de la Recherche Scientifique

*Revue publiée sous l'égide du
Comité français d'histoire de l'art,
avec le concours du
Ministère de la Culture*

REVUE DE L'ART



Editions du CNRS
15, quai Anatole-France
75700 Paris
1991

Pan Monium Giulius Briganti,
in honore,
J. U. B.

Boulbène, Ripa, Richeome

« ... Tolosano, a se mi trasse Roma », (Dante, *Purgatoire*, XXI, 89)

Le tableau des Capitouls.

Le musée des Augustins de Toulouse conserve, en assez médiocre état, une grande toile cintrée¹ dont on reconnaît au premier coup d'œil qu'elle représente une allégorie. Trois personnages grandeur nature, figurés en pied et munis d'attributs, sont installés dans un cadre d'architecture, devant une arche monumentale où l'on remarque, insérées çà et là comme des inscriptions antiques, quelques phrases latines ou grecques (*fig. 1*).

L'état actuel du tableau empêche qu'on déchiffre complètement ces dernières. Mais on peut au moins distinguer, à gauche le mot *pronoia*, qui signifie prévoyance — il est aujourd'hui un peu effacé mais fut relevé dans un ancien catalogue du musée² — et à droite le verbe *tekmairei*, qu'on peut traduire par « symbolise » ou « désigne » et qui semble s'appliquer au geste de la figure la plus proche. Surtout, fixée sous l'arc et barrant son sommet, une sorte de table porte, à la romaine, quelques vers latins :

« Vir medius sertum gestans et clepsudra
sphaera

Strix oculus sceptro, grus quoque saxa gerens
Provideas vigilesque notant haec tempora
lauro

Ut tua phaebæa cingere possit honos ».

« L'homme du milieu qui tient une couronne, la clepsydre, la sphère, la chouette, l'œil sur le sceptre, la grue aussi qui porte des pierres, t'enseignent à prévoir et à veiller, si tu veux que l'honneur puisse mettre autour de tes tempes le laurier de Phébus ». Prévoyance, Vigilance, Honneur : la triple allégorie se trouve ainsi, sinon expliquée, du moins clairement désignée.

A peu près illisible de nos jours, une autre

inscription (au latin assez rustique) est placée au-dessus :

« Iacobus a Bolvena loci de
Moissaco hanc tabellam depinxit
Anno domini 1575 mense augusti ».

« Jacques de Boulbène, du lieu de Moissac, a peint ce tableau l'an du Seigneur 1595 au mois d'août ». Nous connaissons donc sans ambiguïté non seulement le sujet de l'œuvre, mais aussi son auteur et sa date (indiquée avec une précision bien rare...). Peu de peintures, en définitive, sont aussi loquaces sur leur propre compte.

Au fil des ans, l'érudition toulousaine — au premier rang de laquelle il faut placer Ernest Roschach puis Robert Mesuret — a pu réunir un certain nombre de données concernant le peintre Jacques Boulbène (*Bolvena*, en langue d'oc). De sa naissance à Moissac³, qui nous est apprise par le tableau lui-même, il n'y a pas de raison de douter même si, faute de documents, sa date reste inconnue. On rencontre ensuite l'artiste dans l'atelier d'Arnaut Arnaut, peintre officiel de Toulouse, avec lequel il collabore pour les travaux municipaux de l'année 1575-1576⁴. Puis il disparaît des pièces d'archives pendant une décennie. Signalé à nouveau à Toulouse en 1586-1587, il va succéder à Arnaut, dont il épouse la fille en 1588, et mènera dès lors au service des Capitouls une carrière officielle dont les comptes de la ville nous apprennent le détail. Boulbène est enterré à Toulouse, aux Jacobins, le 20 mars 1605⁵.

Hormis quelques débris, et une miniature peinte pour l'année 1592-1593 dans le livre des *Annales* de la cité, son œuvre est perdue⁶. Reste notre tableau, dont nous savons déjà qu'il fut réalisé — ou tout au moins achevé — au mois d'août 1595. Le paiement en a été retrouvé. Le



1. Jacques Boulbène, *Allégorie de la Prévoyance, de l'Honneur et de la Vigilance*, Toulouse, musée des Augustins.



2. Arnaut Arnaut (?), *Les quatre fonctions du Capitoulat*, Toulouse, musée des Augustins.

13 novembre 1595, en effet, un mandement des Capitouls délivrait à l'artiste 50 écus « pour avoir fait un grand tableau peint à l'huile où sont peints la Providence⁷, Honneur et Vigilance, avec certains vers écrits en latin et lettres grecques expliquant l'énigme et interprétation de l'histoire peinte audict tableau, fixé et cloué sur la cheminée du Consistoire des Conseils, et au-dessous d'icelle escript les noms et surnoms des huit messieurs de Cappitoulz de la présente année, avec leurs armoiries et millésime, et doré le bord dudit tableau tout autour, la ville ayant fourni l'or »⁸. Ce document confirme tout à fait les inscriptions portées sur la toile. Il nous apprend aussi que cette dernière était placée sur la cheminée du Consistoire, c'est-à-dire la salle de réunion du corps de ville, au rez-de-chaussée du donjon du Capitole. Il nous indique enfin que, sous sa composition, Boulbène avait inscrit les noms des Capitouls en exercice, avec leurs armoiries. Cette partie a disparu, mais la peinture proprement dite resta en place très longtemps.

Elle fut soigneusement décrite, en 1638, par Léon Godefroy⁹, et ce n'est qu'en 1830 qu'Alexandre Dumège la fit transporter au musée, qu'elle n'a plus quitté.

Boulbène était certainement un novateur. C'est à lui sans doute que l'on doit l'instauration à Toulouse d'un nouveau type de portrait municipal. Déjà, en 1583-1584, Arnaut Arnaut avait placé la figure du roi Henri III entre deux volets latéraux où se répartissaient les huit Capitouls¹⁰. Le peintre de Moissac reprend systématiquement cette organisation en triptyque mais réserve la partie centrale à un thème religieux : ainsi se succédèrent, en 1588-1589 « l'image de la tressacrée Vierge Marie au milieu en un grand tableau », en 1590-1591 *Saint François en oraison* en 1591-1592 *Sainte Luce* et, en 1592-1593 *Saint Etienne*¹¹.

Une telle disposition peut paraître frappée d'archaïsme. Mais il faut considérer que cette innovation survenait dans un domaine codifié de façon particulièrement rigide. De plus l'*Allégorie*

du musée des Augustins manifeste une puissance d'invention remarquable. Sa construction est légèrement décentrée, asymétrique, alors même que la forme de la toile, cintrée en tiers-point, impose un axe médian très fort. Or nul personnage n'occupe exactement le centre de l'œuvre, et les éléments architecturaux eux-mêmes sont d'importance inégale. Aucune figure ne correspond strictement à une partie donnée de l'arc : toutes, au contraire, sont placées de manière à franchir les limites du cadre monumental, à les déborder. Le dessin précise certains détails de perspective. Les ombres se creusent. Une jeune fille ailée, aux formes robustes et flexibles, se dresse en pleine lumière, à côté du corps noueux, et comme disloqué, d'un éphèbe dont le visage maladif se détache sur des nuées. Dans l'obscurité le regard d'une vieille s'abaisse sous des voiles. Les mouvements sont comme suspendus. Le tableau brille d'un éclat étrange.

Nous sommes pourtant loin, ici, des personnages convulsifs d'Antoine Caron, ou des agencements vertigineux, des raccourcis spectaculaires, que Martin Fréminet va bientôt répandre à Paris et Fontainebleau. La stabilité de la mise en page est étonnante. Le jeu des gestes lie solidement les trois figures. La voûte, ornée de compartiments clairement dessinés, se déploie avec noblesse, et sa courbe est rappelée, comme un écho inversé, par celle du petit socle qui, tout au bas, marque l'aplomb de la composition. La fascination qu'exerce le tableau tient, pour une part, à la tension entre cette monumentalité et l'inquiétude, la nervosité des personnages. Maîtrise de la conception, hardiesse et grandeur : le « Flouët Laboulvène »¹² se révèle un créateur de forte envergure. Et un seul chef-d'œuvre suffit à le placer au premier rang des peintres français de son temps.

Les aléas de l'herméneutique

La force du tableau de 1595, sa beauté, empêchent, à notre avis, d'attribuer à Boulbène une autre allégorie du musée des Augustins, dont la formule est proche mais la qualité beaucoup plus faible. Peut-être faut-il reconnaître dans ces *Quatre fonctions du Capitoulat*¹³ (fig. 2), banalement disposées et dessinées sans génie, les *Quatre Vertus* qu'Arnaut Arnaut avait peintes en 1579. Exercice de la justice, réparation des bâtiments, entretien des hôpitaux pour y accueillir pèlerins et voyageurs, surveillance du commerce : ici encore quelques vers latins viennent désigner le sujet du tableau, qui illustre la « quadruple division des fonctions municipales »¹⁴, variante toulousaine d'une *Allégorie du Bon gouvernement* que l'on peut faire remonter jusqu'à Sienne et Ambrogio Lorenzetti. L'œuvre fut elle aussi placée au Capitole, dans la salle du Consistoire et, bien en vue, elle semble avoir été facilement comprise par les visiteurs : Godefroy, dans ses notes de voyage, la commente avec pertinence¹⁵ et en 1643 l'*Ulysse français* de Coulon l'interprète sans grande erreur, expliquant qu'« un Etat subsiste par la Justice, par la Police, par la Piété, & par le Commerce » qui sont les « quatre Elemens du monde civil & politique »¹⁶.

Il en va tout autrement du tableau de Boulbène. Dès 1638, bien que son texte latin indique

à figures. Abstraction des
effets visuels à l'œuvre

clairement qu'il s'agit d'une allégorie des trois vertus de Prévoyance, Vigilance et Honneur, Léon Godefroy ne le comprend plus. Le texte du jeune lettré surprend : il décrit la toile, cite *in extenso* les vers de l'inscription latine mais conclut que l'œuvre concerne... les Jeux floraux¹⁷ ! Moralité : « ce tableau en vers énigmatiques ne signifie autre chose que ceux qui aspirent au prix doivent bien se tenir sur leurs gardes, je veux dire bien composer leurs pièces ». L'incompréhension est totale, et l'interprétation d'une redoutable platitude. Incapable de reconnaître la destination du tableau, Godefroy ne saisit plus son lien avec les Capitouls, avec l'administration et la politique municipales. La clé de l'œuvre est perdue.

Aucun catalogue du musée ne devait par la suite en proposer une interprétation satisfaisante. Mais un pas décisif fut franchi en 1932 par Emile Mâle dans un ouvrage célèbre, fondateur. Mâle — admirablement informé, surtout si l'on tient compte des moyens de son époque — connaissait la toile toulousaine¹⁸ et il y reconnut une allégorie de la Vigilance (avec la grue), de la Mesure (avec le sceptre surmonté d'un œil) et de l'Honneur (avec la couronne et la lance)¹⁹.

Il tirait cette explication d'un des livres essentiels de la culture européenne : l'*Iconologia* de Cesare Ripa. On sait que cet ouvrage offre un recueil complet, un manuel d'allégories, c'est-à-dire de concepts représentés par des connaissances archéologiques et mythologiques transmises par le Moyen Âge et la Renaissance²⁰, son succès, porté par ses illustrations et des traductions multiples, fut énorme aux XVII^e et XVIII^e siècles²¹. Mâle avait tout à fait raison de noter le rapport entre ce texte et les allégories peintes par Boulbène, et son analyse n'a donné lieu depuis lors à aucune discussion²².

On doit pourtant prendre garde à trois points. Le premier est que l'édition princeps de l'*Iconologia* fut publiée à Rome, en italien, en 1593²³. La toile toulousaine étant expressément datée de 1595, la diffusion du livre se révèle extraordinairement rapide : c'est sur-le-champ, ou à peu près, que Ripa fut connu dans la capitale du Languedoc ! Il faut de surcroît admettre, soit que Boulbène lui-même savait l'italien²⁴, soit que son entourage, ses relations, sa clientèle, le connaissaient et étaient à même d'apprécier l'extraordinaire intérêt de l'ouvrage, avant de le signaler au peintre. Quoi qu'il en soit, l'*Allégorie des Augustins* est la première à illustrer Ripa. Elle marche en tête d'une innombrable descendance.

D'autre part le tableau toulousain anticipe le succès du livre. La publication de 1593, en effet, ne comporte pas de planches, qui n'apparaissent que dans l'édition de 1603²⁵. Or c'est à ces gravures — commodité extrême pour les artistes — que l'*Iconologia* doit une grande part de sa popularité²⁶. L'intérêt de Boulbène pour l'ouvrage de Ripa est indépendant de son illustration. Par là encore la peinture de 1595 se distingue de toutes celles qui suivent.

Emile Mâle, enfin, reconnaissait dans la triade peinte par Boulbène une représentation de la Vigilance, de la Mesure et de l'Honneur. Or cette interprétation s'éloigne du texte latin qui, inscrit sur la toile, place parmi les trois allégories

non la Mesure mais la Prévoyance. De fait, dans l'*Iconologia*, le sceptre surmonté d'un œil appartient bien à la Mesure : la *Previdenza* est décrite de façon toute différente, ainsi que la notion voisine de *Prudenza*²⁷. Un désaccord apparaît donc nettement, sur ce point, entre Ripa et Boulbène.

En réalité le peintre toulousain a utilisé l'écrit de son inspirateur italien avec une grande liberté. L'absence d'illustrations de l'édition de 1593 facilitait sans aucun doute un libre maniement du texte. Boulbène prend donc ce qui l'intéresse, conserve certains attributs et rejette les autres. Il fait un choix. Ainsi, pour l'Honneur, Ripa propose quatre allégories différentes (un jeune homme avec une corne d'abondance, un vieillard, etc.). Boulbène retient la dernière, qui est censée provenir d'une médaille de Vitellius, et qui montre un jeune homme armé d'une lance, la poitrine à-demi découverte, tenant une corne d'abondance, un heaume à ses pieds. Mais il ne garde que la lance et le heaume, et néglige le reste. De même l'*Iconologia* offre trois descriptions de la Vigilance : Boulbène conserve la grue tenant des pierres, élimine les autres attributs, mais ajoute les ailes, le sablier, etc. Quant à la Prévoyance, le peintre refuse les modèles proposés aussi bien pour la *Previdenza* que pour la *Prudenza*, et il compose librement une nouvelle allégorie à partir d'attributs pris ici ou là (par exemple le sceptre avec l'œil, emprunté à la Mesure).

Ripa lui-même était l'héritier d'une longue tradition, et avait collecté des éléments de provenances très diverses²⁸. On peut donc se demander si Boulbène s'inscrit dans le même courant, s'il a puisé aux mêmes eaux, s'il a capté telle ou telle donnée, en amont de l'*Iconologia*, dans une des nombreuses sources qui ont fini par confluer dans le livre. En réalité il ne semble pas que les traités de Guillaume du Choul²⁹ ou de Vincenzo Cartari³⁰ — les grands classiques de l'avant-Ripa — offrent aucune indication qui aille dans ce sens. De plus on connaît assez souvent l'origine précise des allégories développées dans l'*Iconologia* : c'est le cas de celle de la Vigilance (fig. 3) qui découle à la fois des *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (fig. 4) (Bâle, 1556) et du programme complexe élaboré par le Florentin Egnazio Danti pour le décor de la Sala Vecchia degli Svizzeri, au Vatican³¹ (fig. 5). Tous ces précédents sont repris, refondus par Ripa, et leurs composants se retrouvent dans son ouvrage : ce n'est donc pas chez eux que les écarts de Boulbène trouvent leur explication. En définitive le tableau toulousain a bien son origine dans l'*Iconologia*, mais une *Iconologia* qui n'est pas suivie à la lettre, qui est maniée avec la plus grande liberté. Et quand Boulbène s'éloigne de Ripa, il laisse entrevoir une culture qui n'est pas tout à fait la même que celle de l'Italien.

Cette originalité, et la désinvolture du peintre dans le traitement d'un texte qui allait devenir à peu près canonique³², sont plus manifestes encore si l'on compare la toile du musée des Augustins à deux œuvres certainement à peu près contemporaines. La première, un petit tableau du musée Magnin de Dijon (fig. 6), représente Henri IV délivrant la France de ses ennemis³³ : l'allégorie, ici, semble issue tout droit du bestiaire

502 ICONOLOGIA
Et l'horologio è in luogo del tempo, che si è detto dell'altra
VIGILANZA



DONNA con vn libro nella destra mano, & nell'altra con vna verga, & vna lucerna accesa, in terra vi farà vna Gruc, che soltenga vn fallo col piede.
E' tanto in vfo, che si dica vigilante, & fucgliato vn huomo di spirito.

3. Vigilanza (figure de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, éd. 1603).

médiéval. La seconde est un dessin inédit du Metropolitan Museum de New York³⁴ (fig. 7) qui a chance de se rapporter au décor de la fameuse bibliothèque du président de Thou³⁵. L'*Iconologia* y est suivie pas à pas : la description de la *Virtù* comme une belle jeune fille, avec des ailes aux épaules, une lance à la main droite, une couronne de laurier à la main gauche, un soleil sur la poitrine³⁶ correspond dans tous ses détails à l'une des deux allégories qui flanquent le portrait du célèbre historien. Le livre de Ripa — et son illustration (fig. 8) — est respecté avec une fidélité très stricte.

Création provinciale et courants européens sous Henri IV

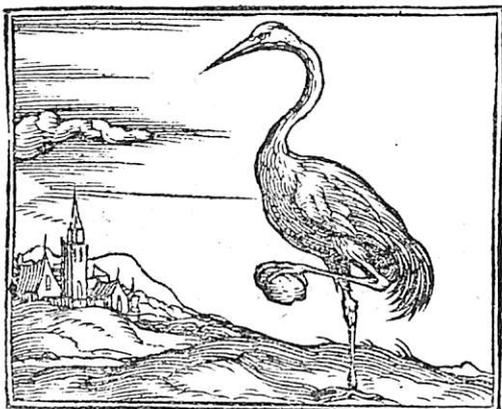
La famille de Thou représente la fine fleur de l'humanisme parlementaire, gallican et érudit, de la capitale. Or la création de Boulbène avait pris naissance dans un milieu tout à fait analogue : celui de l'aristocratie qui, parlementaires et Capitouls mêlés, avait la haute main sur la grande cité languedocienne. Ces cercles humanistes et lettrés n'ont pas fait l'objet, autant que nous sachions, d'une étude d'ensemble récente mais l'on peut se reporter, pour les connaître, aux excellents historiens que compta Toulouse aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ainsi Guillaume de Catel, dans ses *Mémoires de l'histoire du Languedoc* (Toulouse, 1633), célèbre particulièrement cinq « personnes illustres » dans les « bonnes lettres & sciences »³⁷. Deux d'entre elles nous semblent spécialement intéressantes : Pierre Dufaur de Saint-Jory, Premier président au Parlement, « n'a rien ignoré de ce qui estoit dans les bons livres, soient-ils Grecs ou Latins » ; quant à Philippe de Bertier, Président au Parlement, c'était « un des sçavans hommes de son âge », qui a publié « un fort beau, & élégant Poème des Images » et qui « avoit préparé beaucoup de Commentaires sur

les œuvres publiques ». S'agissait-il, pour ce dernier ouvrage, d'un traité des devoirs de la municipalité, ou des monuments érigés par elle, ou des deux ? on ne sait, et le manuscrit, resté inédit, est perdu. Mais il est clair que c'est dans cette élite dirigeante, nourrie des lettres antiques, qu'il faut chercher l'inspiration, si exceptionnelle à tous les égards, de la peinture du musée des Augustins³⁸.

Guillaume de Bertier, avocat au Parlement, et frère du Président Philippe loué par Catel, avait été élu Capitoul pour l'année 1594-1595, celle-là même du tableau. Les temps, sur les bords de la Garonne, étaient particulièrement difficiles (« nous voicy a la crise des longs maux de Toulouse », gémit plus tard l'annaliste Lafaille³⁹). Depuis son entrée à Paris, au printemps précédent, Henri IV avait entrepris de reconquérir pièce par pièce son royaume, dont les peuples, les provinces et les cités le rejoignaient l'un après l'autre. Mais Toulouse, place-forte ultra, était aux mains des « plus zelez Ligueurs »⁴⁰, au premier rang desquels la famille du cardinal-archevêque de Joyeuse : d'où des troubles incessants, où les « émotions » populaires et les manœuvres politiques se mêlent inextricablement, accompagnant les scissions des rangs catholiques et les ralliements successifs au Béarnais. En avril 1595 la majeure partie du Parle-

ment — Dufaur de Saint-Jory en tête — quitte la ville. Le mois suivant, le maréchal de Joyeuse, père de l'archevêque, fait déposer et remplacer par des partisans sûrs trois Capitouls dont la modération lui était devenue suspecte : parmi eux Guillaume de Bertier.

Ce dernier, en effet, semble avoir joui d'une autorité qui en faisait la cible des « plus échauffez »⁴¹. Et son éviction en mai explique peut-être la date d'août 1595, indiquée avec une ostentation si remarquable sur la toile de Boulbène. La peinture, rappelons-le, était destinée au corps de ville, où Bertier jouait jusqu'à son éviction un rôle de premier plan : une fois chassé, il ne devait plus figurer parmi les huit Capitouls en exercice dont les titres et les armes étaient inscrits sous le tableau. Risquons une hypothèse : au milieu de tels bouleversements, l'extraordinaire précision de la date pourrait bien n'avoir pas été fortuite. Elle paraît vouloir rappeler que le moment de l'achèvement du tableau n'est pas celui de sa commande, que les maîtres du jour ne sont pas ceux d'hier (ni de demain), que les Capitouls du mois d'août — ceux dont on voit les noms sous la composition — ne sont pas ceux qui sont normalement entrés en fonction à la dernière Sainte-Luce⁴². L'iconographie du tableau se charge alors d'une signification nouvelle : soigneusement mise au point, au milieu des



4. *Custodia* (figure des *Hieroglyphica* de Valeriano, éd. de Bâle, 1575).



5. G.B. Lombardelli, *Vigilanza*, Vatican, Sala Vecchia degli Svizzeri.



6. Anonyme, *Henri IV délivrant la France de ses ennemis*, vers 1595, Dijon, musée Magnin.



7. Anonyme français, *Projet pour le décor de la bibliothèque du Président de Thou*, après 1600, New York, Metropolitan Museum.

déchirements civils, par les cercles humanistes et catholiques modérés de Toulouse, la triple allégorie de la Vigilance, de la Prévoyance, et de l'Honneur qui la couronne, a valeur de déclaration politique. Elle rappelle discrètement une ligne de conduite : celle qui mènera, quelques mois plus tard, au ralliement à Henri IV.

La même année 1595 paraissait dans la Toulouse ligueuse mais aussi, simultanément, à Avignon (terre papale) et à Francfort (terre étrangère) *La vérité défendue pour la religion catholique en la cause des jésuites* du P. Richeome⁴³. L'auteur y polémique en faveur de sa Société, que le Parlement de Paris venait d'expulser, après l'attentat de Jean Chastel. Richeome, alors établi à Bordeaux, était probablement bien informé — ne serait-ce que par ses rapports avec son éditeur — de la situation toulousaine qui fixait l'attention de tous. Par la suite il allait montrer beaucoup d'intérêt pour les problèmes des représentations religieuses : ainsi sa *Peinture spirituelle* — dont le titre pourrait désigner toute une part de son abondante production — est une description des tableaux de Saint-André-du-Quirinal, l'église du noviciat romain de son ordre (non pas celle que nous connaissons aujourd'hui mais celle d'avant le Bernin). L'influence de l'œuvre de Richeome fut vaste et durable, marquant aussi bien les décors de Fontainebleau⁴⁴ que l'art de Poussin⁴⁵. Or en 1601, dans l'avant-propos de ses *Tableaux sacrez*, le Jésuite critiqua les écrivains, surtout français, qui s'attachaient à la mythologie des Grecs et des Romains et négligeaient les sujets purement chrétiens, la célébration de la Religion et la louange de Dieu⁴⁶. Illustré de gravures, l'ouvrage se présente

comme « une sorte de traité de peinture sacrée » — un Ripa catholique, en quelque sorte — et son frontispice montre une allégorie qui, en effet, s'écarte résolument de la Fable⁴⁷ (fig. 9).

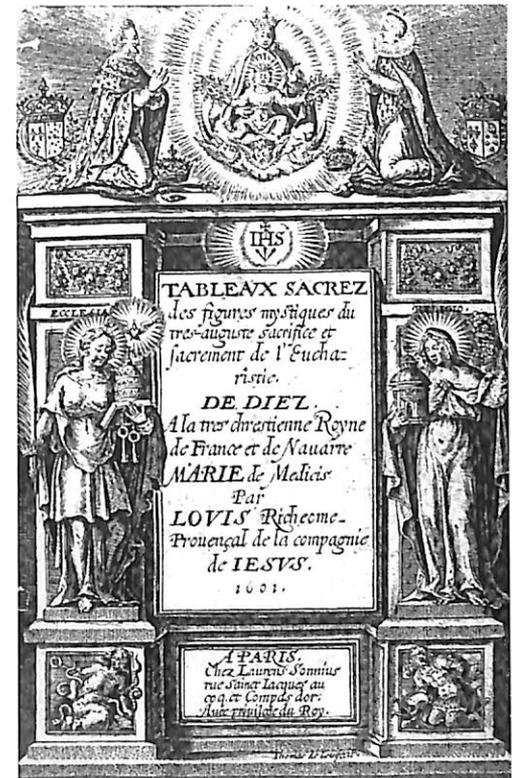
Le problème de l'héritage de la culture antique — la refuser ou l'accepter, et dans quelle mesure ? — se trouvait une nouvelle fois posé. La discussion ne datait pas d'hier, mais les répercussions du concile de Trente et la fin récente des guerres de Religion renouvelaient en France son actualité. D'où des évolutions, des ruptures et des reclassements. Par exemple, quelques années plus tard, Philippe de Bertier décrivit en vers latins des scènes de la vie des saints dont les reliques sont conservées à Toulouse : ces *Iconum libri duo* de 1611 sont dédiés au cardinal François de Joyeuse⁴⁸, c'est-à-dire à l'ancien archevêque, celui-là même dont la famille, avec ses partisans, avait forcé le Parlement à l'exil et chassé Guillaume de Bertier du capitoulat !

Dans ce grand débat la position du Jésuite est assez remarquable, puisqu'il s'oppose à sa propre compagnie qui, d'une façon générale, se montra très favorable à l'utilisation de la mythologie. L'hostilité de Richeome, au contraire, rejoint celle de certains protagonistes de la Réforme catholique, tels le cardinal Paleotti⁴⁹ ou l'archevêque de Milan saint Charles Borromée. On sait d'autre part que les décrets du concile de Trente n'étaient pas « reçus » en France : mais François de Joyeuse, précisément, militait pour leur application ; il avait convoqué à cet effet, en 1590, un concile provincial et se réclamait de l'exemple et des conseils de saint Charles⁵⁰. Nous ne connaissons pas de texte de Richeome relatif à l'*Allégorie* du Capitole, et il serait abusif de voir dans son attitude une simple réaction d'opposition à la création de Boulbène. Reste qu'un rejet de cette peinture aux apparences si peu chrétiennes, un refus de la culture et de la politique dont elle est l'expression, ont pu jouer de façon déterminante. Reste surtout que le tableau toulousain de 1595

DI CESARE RIPA.
VIRTÙ.



8. *Virtù* (figure de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, éd. 1603).



9. Thomas de Leu, frontispice des *Tableaux sacrez* du P. Richeome, Paris, 1601.

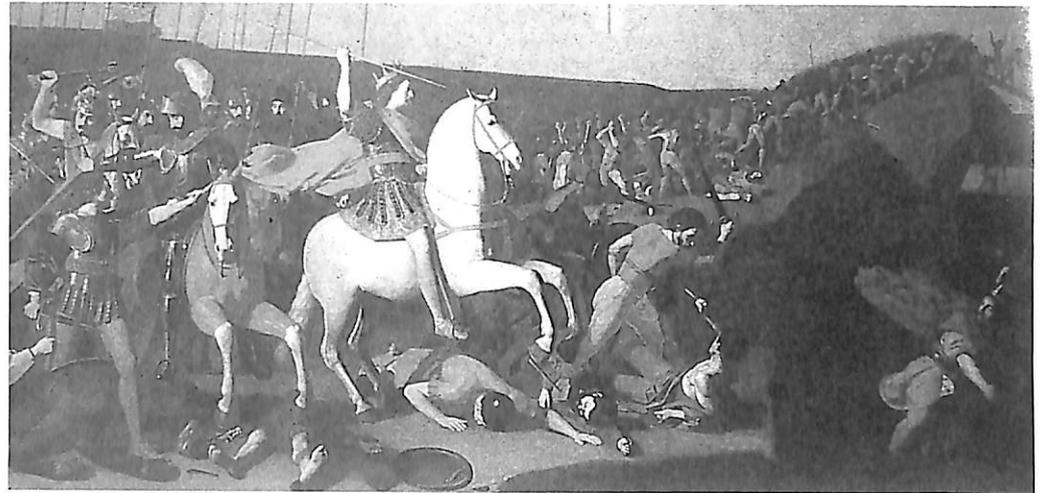
était bien au cœur des problèmes brûlants du temps.

En définitive il est impossible d'analyser cette œuvre en termes d'école purement locale. Toulouse n'est pas un foyer artistique en vase clos, à l'écart des grandes tendances internationales : la ville, au contraire, est parfaitement informée — et avec quelle merveilleuse rapidité ! — des nouveautés intellectuelles les plus récentes. De même l'originalité de l'art toulousain ne peut être définie par simple opposition à l'art parisien, par la seule analyse de son retard (ou de son avance) à l'égard de la capitale du royaume : Paris, dans le cas de Boulbène, est hors-jeu, et si l'*Allégorie* est un tableau précurseur, c'est par rapport à l'Europe tout entière. L'humanisme toulousain est assez créateur pour modifier à sa guise les modèles proposés par l'*Iconologia*. L'œuvre du peintre de Moissac a sa place au centre d'une culture européenne dont Toulouse participe pleinement.

Cette participation de la ville aux courants internationaux est sans doute un trait constant. Deux générations après Boulbène, l'évolution du Caravagisme en offre un autre exemple remarquable. L'échec final de ce mouvement, son caractère étroitement limité dans le temps, tiennent avant tout à son incapacité à traiter ce qui, depuis la Renaissance, était une des plus hautes ambitions de l'art occidental : l'allégorie et le grand décor. Or un des derniers tableaux peints à Rome par Valentin — chef-d'œuvre quasi miraculeux mais sans postérité — est une représentation allégorique de l'Italie⁵¹ (fig. 10). A peu près dans le même temps, à Toulouse, Nicolas Tournier reprenait une des fresques les plus



10. Valentin, *Allégorie de l'Italie*, Rome, Villa Lante, Institut finlandais.



11. Nicolas Tournier, *La Bataille de Constantin*, Toulouse, musée des Augustins.

célèbres de Raphaël et commençait pour la confrérie des Pénitents Noirs une grande *Bataille de Constantin*⁵² (fig. 11) : il ne devait jamais venir à bout de la toile, qu'on retrouva inachevée dans son atelier après sa mort. Dans l'un et l'autre cas l'aboutissement, la réussite, sont inégaux mais la concomitance, le parallélisme des desseins et des efforts sont frappants. Et en Italie comme en Languedoc l'entreprise — Ripa ou les *Stanze* revus par Caravage — était vouée à une même victoire sans lendemain.

L'avenir était ailleurs, par exemple dans l'*Allégorie de la décadence de Rome*⁵³ (fig. 12) peinte en commun, entre 1642 et 1645, par Le Brun et Dughet⁵³. L'apparente simplicité de l'œuvre, son aisance, contrastent avec le déploiement archéologique de la toile de Boulbène, et permettent de mesurer, après un demi-siècle, l'ampleur d'une évolution dont celle-ci marque un moment décisif. Mais que ce soit avec le chef-d'œuvre novateur peint pour les Capitouls ou avec la peinture à-demi avortée destinée aux Pénitents Noirs, Toulouse s'impose comme un centre artistique de premier plan. Guez de Balzac range la cité parmi les « Villes Fatales » où la religion, la vertu et la doctrine aiment à faire leur demeure :

« Thoulouze est de ces Villes privilégiées, & choisies du Ciel. Elle produira tousiours des Lumières à la France; des Catons, des Sulpices & des Cicerons François. Elle sera Iuste & Catholique, Sçavante & Palladienne iusques à la fin du monde »⁵⁴.

Il serait juste, croyons-nous, que le fascinant tableau du musée des Augustins ajoute désormais à la gloire de cette « Palladia Tolosa ». Car dans la main de Jacques Boulbène se nouèrent, pendant l'été de 1595, quelques-uns des fils dont allait être tissée pour longtemps la culture européenne.



12. Charles Le Brun et Gaspard Dughet, *Allégorie de la décadence de Rome*, Beauvais, musée des Beaux-Arts.

NOTES

Nous remercions les professeurs Roger Mettam (Université de Londres), Alfred Schmidt (Université de Fribourg) et Antoine Schnapper (Université de Paris IV) qui, à l'occasion d'un séminaire, d'une conférence, d'un cours, ont permis la mise au point de la présente étude. A Toulouse, Jean Penent et Bruno TOLLON ne nous ont pas ménagé leur aide amicale : qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Titres cités en abrégé :

Alcanter de Brahm, 1935. — Alcanter de Brahm, *L'École toulousaine de peinture du XVI^e au XIX^e siècle. I (XVI^e et XVII^e siècles)*, Paris, 1935.
 Bénézet, 1887. — Bernard Bénézet, « Histoire de l'art toulousain », dans *Toulouse*, Toulouse, 1887.
 Dumège, 1844. — Alexandre Dumège, *Histoire des Institutions religieuses, politiques, judiciaires et littéraires de la ville de Toulouse*, Toulouse, 1844, 4 t.
 Chalande, 1920. — Jules Chalande, « Histoire monumentale de l'Hôtel-de-Ville (suite) », dans *Revue historique de Toulouse*, avril 1920, p. 102-130.
 Errera, 1920. — J. Errera, *Répertoire des peintures datées*, Bruxelles, 1920.
 George, 1863. — George, *Rapport sur l'état actuel du musée de Toulouse*, Toulouse, 1863.
 George, 1864. — George, *Catalogue raisonné des tableaux du musée de Toulouse par George ancien commissaire expert du musée du Louvre*, Toulouse, 1864.
 Guinard, 1968. — Paul Guinard, « La peinture en Languedoc du XVII^e au XIX^e siècle : acquisitions et orientations », dans *L'Information d'Histoire de l'Art*, 13^e année, n° 5, novembre-décembre 1968, p. 223-239.
 Mâle, 1932. — Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.
 Mantz, 1848. — Paul Mantz, « L'école de Toulouse », dans *L'Artiste*, 1848-1849, n° 4 (15 octobre 1848), p. 53-56 et n° 6 (15 novembre 1848), p. 96-98.
 Mesplé, 1949. — Paul Mesplé, « Une école de peinture provinciale française au XVII^e siècle. L'école de Toulouse » dans *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1949, p. 187-212.
 Mesuret, 1955. — Robert Mesuret, catalogue de l'exposition *Les Enlumineurs du Capitole de 1205 à 1610*, Toulouse, musée Paul Dupuy, 1955 (la notice *Boulbène* occupe les p. 89-94).
 Mesuret, 1968. — Robert Mesuret, catalogue de l'exposition *Les cabinets des académies et les musées municipaux d'art et d'histoire de 1564 à 1914*, Toulouse, musée Paul Dupuy, 1968.
 Mesuret, 1986. — Robert Mesuret, *Toulouse métropole artistique de l'Occitanie*, Lunel, 1986.
 Paris, 1947. — *L'Age d'or de la peinture toulousaine*, Paris, musée de l'Orangerie, 1947.
 Penent, 1987-1988. — Jean Penent, catalogue de l'exposition *Le Portrait toulousain de 1550 à 1800*, Toulouse, musée des Augustins, 1987-1988 (la notice *Boulbène* occupe les p. 34-39).
 Rachou, 1935. — Henri Rachou, « Collections de Peinture », dans *Bulletin Municipal*, février 1935-mars 1936.
 Rivalz, 1770. — le chevalier Rivalz, *Analyse des differens ouvrages de peinture, sculpture et architecture, qui sont dans l'hôtel de Ville de Toulouse*, Toulouse, 1770.
 Roschach, 1887. — Ernest Roschach, *Les douze livres de l'histoire de Toulouse. Chroniques municipales manuscrites du treizième au dix-huitième siècles (1295-1787)*, Toulouse, 1887.
 Roschach, 1908. — Ernest Roschach, notice *Boulbène* dans *Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils, VIII*, Paris, 1908, p. 39-41.
 Roucoule, 1835. — Roucoule, *Catalogue raisonné de la galerie de peinture du musée de Toulouse*, Toulouse, 1835.
 Suau, 1850. — Pierre-Théodore Suau, *Notice des tableaux exposés dans le musée de Toulouse*, Toulouse, 1850.
 Toulouse, 1887. — *Exposition rétrospective des œuvres de peinture et de dessins des artistes toulousains*, Toulouse, musée des Augustins, 1887.
 Toulouse, 1946. — *L'Age d'or de la peinture toulousaine*, Toulouse, musée des Augustins, 1946.
 Toulouse, 1990. — *Images et fastes des capitouls de Toulouse*, Toulouse, musée Paul Dupuy, 1990.

1. Huile sur toile, 3,34 m x 2,55 m. Toulouse, musée des Augustins, Inv. Ro. 30.
 Bibliographie : Rivalz, 1770, p. 11-12; Dumège, 1844, t. 2, p. 372; Mantz, 1848, p. 53; George, 1863, p. 139 et 224; Bénézet, 1887, p. 541-542; Roschach, 1887, p. 233-234; Errera, 1920, t. II, p. 146; Chalande, 1920, p. 119; Mâle, 1932 (éd. citée

1951, p. 423); Alcanter de Brahm, 1935, p. 20-21; Mesplé, 1949, p. 191-192, fig. 1, p. 189; Mesuret, 1955, p. 90; Mesuret, 1968, p. 21, n° 15; Guinard, 1968, p. 227; Mesuret, 1986, p. 157; Penent, 1987-1988, p. 34.

Catalogues : Roucoule, 1835, n° 229; Suau, 1850, n° 218; George, 1864, n° 231; Roschach, 1908, n° 30; Rachou, 1935, n° 44.
 Expositions : Toulouse, 1887, n° 35; Toulouse, 1946, n° 1; Paris, 1947, n° 1; Toulouse, 1990, n° 134.
 Œuvres en rapport : lithographie des frères Raynaud pour Dumège, 1844.

2. Il s'agit de celui de Roschach (1908), dont la notice, très soignée, comprend en outre la publication du paiement du 13 novembre cité *infra*.

3. Célèbre pour son église et son cloître romans, la petite ville (aujourd'hui dans le département du Tarn-et-Garonne), se trouve à environ 65 km de Toulouse.

4. Rappelons que, pour l'époque qui nous occupe, les huit Capitouls étaient renouvelés chaque année : élus le 25 novembre, jour de la Sainte-Catherine, ils entraient en charge le 13 décembre, jour de la Sainte-Luce. Leur portrait collectif était exposé au Capitole, et ils étaient aussi représentés dans une miniature du livre des *Annales* municipales. Chacun d'eux recevait en outre un portrait individuel. Tous ces travaux étaient confiés au peintre officiel de la ville (sur ces divers points, cf. en dernier lieu Toulouse, 1990).

5. Les documents relatifs à cette carrière ont été étudiés notamment par Roschach, 1908, et Mesuret, 1955.

6. Pour la miniature, réchappée de l'autodafé des livres consulaires qui eut lieu à Toulouse le 10 août 1793, cf. en dernier lieu Toulouse, 1990, n° 10 (notice de Christian Peligry). D'autres fragments d'enluminures (encadrement, frontispice, etc.) ont été recensés par Robert Mesuret (1955, nos 55, 56 et 58). Enfin Jean Penent (1987-1988, nos 14 et 15) a récemment proposé d'ajouter deux portraits à ce maigre corpus.

Nous ne connaissons pas les deux autres portraits, datés de 1596, que signale également Penent (*ibid.*, p. 13) : ils pourraient être d'autant plus importants qu'il faut, à notre avis, retirer à Boulbène le médiocre *Henri IV* conservé sous son nom au musée des Augustins.

7. Il faut comprendre « Prévoyance » (cf. aussi *infra*, n. 27).

8. Archives municipales de Toulouse, CC 2560 (ancien CC 1315), fol. 324. Le document a été publié pour la première fois par Roschach, 1887, note 1, page 233 (cf. aussi Roschach, 1908, p. 41).

9. Le manuscrit de cette relation de voyage est conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France (fonds Godefroy 220). Léon Godefroy passa quatre ans à Toulouse, avant de regagner Paris en 1638 (à son sujet cf. D.-C. de Godefroy-Ménilglaise, *Les savants Godefroy. Mémoires d'une famille pendant les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1873, p. 143-147).

10. Cf. Mesuret, 1955, p. 85.

11. *Ibid.*

12. L'expression est du peintre et théoricien toulousain Hilaire Pader qui, dans son *Songé énigmatique sur la peinture universelle* (Toulouse, 1658, p. 30), classe Boulbène parmi les « grands hommes qui ont fait de tres-beaux ouvrages dans les Provinces ». *Flouët*, ici, devrait signifier à peu près « élégant », « délicat ».

13. H.T. 2,63 x 2,15. Toulouse, musée des Augustins, Inv. Ro. 29. Cf. en dernier lieu Toulouse, 1990, n° 133.

14. Cf. Roschach, 1908, p. 39.

15. « (...) l'estat politique représenté énigmatiquement par quatre femmes toutes debout (...) c'est pour donner à entendre qu'il y a autant de pointz à observer pour le bien public. Et cecy se rapporte fort bien aux huit Capitouls (...) ».

16. Flandre Coulon, *L'Ulysse François, ou le Voyage de France, de Cloutier et de Savoye, contenant les plus rares curiositez des pays...*, Paris, G. Clouzier, 1643, p. 576-577.

17. De fait, le Collège de rhétorique — héritier de la compagnie du *Gai Saber* fondée en 1323 — organisait ses jeux poétiques, au début de mai, dans les salles du Consistoire.

18. Le tableau de Boulbène n'est pas cité dans une première version de l'étude de Mâle, intitulée « La clef des allégories peintes et sculptées au XVI^e et XVIII^e siècle » et publiée en mai 1927 dans la *Revue des deux mondes* (p. 106-129 et 375-394). Mais le grand historien n'attendit pas, pour le découvrir, les expositions de *L'Age d'or...* (Toulouse et Paris, 1946 et 1947) qui révélèrent la peinture toulousaine à un large public.

19. « L'Hôtel de Ville de Toulouse montrait jadis un tableau de Boulbène, aujourd'hui au musée, qui représente la Vigilance avec la grue, la Mesure avec le sceptre terminé par un œil, l'Honneur avec la couronne et la lance » (cf. Mâle, 1932, p. 423).

20. Sur ce point, cf. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris, rééd. 1980, p. 245 et 277.

21. Sur ce phénomène, cf. Valentino Martinelli, « La *Iconologia* di Cesare Ripa Perugino nella Cultura Artistica Europea dei Secoli XVII e XVIII », dans *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Pérouse, Università degli studi, t. I, 1963-1964, p. 111-126; la préface d'Erna Mandowsky à la réédition de *l'Iconologia* (Hildesheim et New York, 1970), et Donald J. Gordon, « Sorte di Ripa » dans *L'immagine e la parola — Cultura e simboli del Rinascimento*, Milan, 1987, p. 81-103.

22. On notera toutefois que les études postérieures gardent au tableau son titre traditionnel.

23. Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità e da altri luoghi (...)*, Rome, heredi di G. Gigliotti, 1593.

24. Rappelons que le peintre semble absent des archives toulousaines pendant une dizaine d'années, à partir de 1576 : l'hypothèse d'un séjour en Italie — dans la Rome de Federico Zuccaro et de Scipione Pulzone, en réaction contre la *Manniera*? — est particulièrement séduisante.

25. Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria invention (...)* ampliate di 400 et più imagini (...), Rome, L. Facii, 1603.

26. On pourrait multiplier les exemples. Rappelons seulement que Jacques Callot posséda jusqu'à sa mort un exemplaire, récemment retrouvé, de l'édition illustrée parue à Sienne en 1613 (cf. Paulette Choné, « Jacques Callot, lecteur de *l'Iconologia* de Ripa », dans *Le Pays lorrain*, 1981, n° 1, p. 43-48).

Signalons aussi que le volume de l'édition de 1603 que nous avons utilisé (Bibliothèque de l' Arsenal, Rés. 4° B 5093) a appartenu à Honoré d'Urfé, qui l'acquirit à Turin en 1617 (il porte en effet l'inscription « Ex libris Honorati d'Urfé. 1617 Taurinii »).

27. Le latin *providens* de la peinture admet les deux traductions. Dans l'édition de 1593, la *Providenza* est traitée à la p. 220, la *Prudenza* aux p. 224-226.

28. Outre Seznec, *op. cit.*, cf. Erna Mandowsky, « Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa », dans *La Bibliofilia*, t. XXI, 1939, p. 7-27, 111-124, 204-235 et 279-327, et Gerlind Werner, *Ripa's « Iconologia » — Quellen — Methode — Ziele*, Utrecht, 1977, p. 41-55.

29. Cf. Guillaume du Choul, *Discours de la religion des anciens Romains...*, Lyon, G. Roville, 1556.

30. Cf. Vincenzo Cartari, *Le Imagini de i dei de gli antichi (...)* con bellissime e accomodate figure nuovamente stampate (...), Venise, G. Ziletti, 1571.

31. Cf. Sabine Brink, « Fra Egnazio Danti, das Programm der Sala Vecchia degli Svizzeri im Vatikan und C. Ripas *Iconologia* », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, t. XXVII, 1983, p. 232.

32. « Ripa a donné pendant fort longtemps des modèles dont on s'est peu écarté » (cf. Mâle, 1932, p. 390).

33. La toile (0,565 x 0,695), inédite, est réputée provenir de la collection de Louis XVIII. Elle est attribuée à Pourbus l'ancien (1524-1584) mais doit être placée, en réalité, vers 1595. La représentation, qui mêle soldats espagnols et moines liges aux figures allégoriques, manque de rigueur. Au premier plan à gauche on reconnaît, poignard à la main et tendant un placet, le régicide Jacques Clément dans l'instant où il va assassiner Henri III.

34. Plume, encre brune, lavis blanc et rose, 0,35 x 0,20. New York, Metropolitan Museum, Print Department (Inv. 1971.513.13). Acquis en 1971 (Harris Brisbane Dick Fund and Joseph Pulitzer Bequest), le dessin est classé parmi les anonymes français du XVII^e siècle.

35. La feuille est considérée comme un projet pour une tombe mais il s'agit en réalité, selon une formule fréquente à l'époque, du dessin d'une cheminée au milieu de laquelle on doit, croyons-nous, reconnaître, accompagné de livres, le portrait de l'illustre Jacques-Auguste de Thou (1553-1617) : plutôt qu'à la « librairie du roi », que celui-ci dirigeait depuis 1595, un tel décor nous paraît adapté à la célèbre *bibliotheca Thumana*, qu'il était en train de rassembler. Mais les descriptions et les représentations de cette dernière sont trop imprécises pour que

l'on sache si le projet fut jamais réalisé (sur la bibliothèque de Thou, cf. en dernier lieu Antoine Coron, « *Ut prosint aliis. Jacques-Auguste de Thou et sa bibliothèque* » dans *Histoire des bibliothèques françaises, II. Les bibliothèques sous l'Ancien Régime : 1530-1789*, Paris, 1988, p. 100-125).

36. Cf. Ripa, 1603 (cité à la n. 25), p. 511.

37. Cf. Guillaume de Catel, *Mémoires de l'histoire du Languedoc*, Toulouse, A. Colomiez, 1633, p. 122-123.

38. Une étude systématique de la culture de ce groupe social reste à entreprendre. Elle supposerait notamment, outre l'étude détaillée des bibliothèques toulousaines, le repérage et le dépouillement des manuscrits qui nous sont parvenus. Pour des notices sur les familles Bertier et Dufaur de Saint-Jory, cf. *Les Toulousains dans l'histoire*, Toulouse, 1984 (sous la direction de Philippe Wolff).

39. Cf. Germain de Lafaille, *Annales de la ville de Toulouse (...)*, Toulouse, Colomiez, 1687 et 1701, t. 2, p. 490.

40. *Ibid.*, p. 498.

41. Il était président du Consistoire, et Lafaille (*ibid.*, p. 502) assure que ses collègues protestèrent contre son exclusion et réclamèrent qu'elle soit rapportée.

42. On notera que dès 1638 la description de Godefroy ne signale plus la présence des noms et des armoiries placés à l'origine sous la peinture.

43. L'édition toulousaine, monopolisée par la famille Colomiez, resta « entièrement catholique zélée, ligueuse » jusqu'au ralliement final de la ville à Henri IV (cf. Jean-Jacques Aillagon, « L'exécution des Guise et l'explosion de la Ligue toulousaine », dans *Actes du 96^e congrès national des sociétés savantes, Toulouse, 1971. Section de philologie et d'histoire jusqu'à 1610*, Tome I, Paris, 1978, p. 234).

Sur Richeome, cf. notamment Henri Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, 1916, t. 1, p. 18-67; Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, 1980, *passim*; Claude Sutto, « Le Père Louis Richeome et le nouvel esprit politique des Jésuites français (XVI^e-XVII^e s.) », dans *Les Jésuites parmi les hommes aux XVI^e et XVII^e siècles* (Actes du colloque de 1985, publiés par G. et G. Demerson, B. Dompnier et A. Regond), Clermont-Ferrand, 1988, p. 175-184.

44. Cf. Colombe Samoyault-Verlet, « Précisions iconographiques sur trois décors de la seconde Ecole de Fontainebleau », dans *L'art de Fontainebleau* (Actes du colloque international de 1972, réunis par André Chastel), Paris, 1975, p. 241-247.

45. Cf. Jacques Vanuxem, « Les *Tableaux sacrés* de Richeome et l'iconographie de l'Eucharistie chez Poussin », dans *Nicolas Poussin* (Actes du colloque international de 1958, réunis par André Chastel), Paris, 1960, t. 1, p. 151-162.

46. « (...) c'est une misère autant digne de compassion que de honte, que plusieurs Poètes & Orateurs parmi les Chrestiens & nomeement en nostre France, employent la bonté et fertilité de leurs esprits, à escrire des cōptes, des fables, des amours, & autres choses ou inutiles ou pernicieuses (...) & plusieurs Chrestiens ne sçavoir choisir ny une matiere ny une façon propre du nom Chrestien, pour escrire Chrestienement à la louange du vray Dieu, & à l'honneur & lustre de leur religion. » (p. 8-9).

47. Ajoutons que le même texte développe tout un programme de tableaux ou de tapisseries qui pourrait bien, au moins partiellement, avoir été réalisé et que l'on peut rapprocher d'un certain nombre d'œuvres existant encore aujourd'hui. Une première série concerne « les combats, hazards, victoires & lauriers » du roi, la seconde ses chasses. Nous préparons une étude sur cette question.

48. Cf. Philippe de Bertier, *Philippi Berterii in Regis consistorio consiliarii, et in Senatu Tolosano praesidis, Tolosae sive iconum libri duo*, Toulouse, Veuve J. Colomiez et R. Colomiez, 1611.

49. Paleotti, par exemple, conseille aux peintres d'éviter les allégories que les fidèles ne peuvent comprendre; il recommande en revanche les « invenzioni buone, secure, vaghe » tirées des Evangiles, de l'Ancien testament, de l'histoire de l'Eglise, des vies des saints (cf. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane...*, Bologne, 1582, livre 2, chap. 45).

50. Cf. Georges Bacrabère, « Le renouveau catholique (fin XVI^e siècle-1715) », dans *Le diocèse de Toulouse*, Paris, 1983 (sous la direction de Philippe Wolff), p. 120-122.

Il est possible que Joyeuse, comme son modèle italien, ait étudié de près les problèmes de représentations religieuses : l'estampe, gravée d'après une *Sainte Famille* de Martin Féminet, que Philippe Thomassin lui dédie à Rome en 1589 est peut-être une trace de cet intérêt (cf. Dominique Cordellier, « Martin Féminet, aussi sçavant que judicieux », dans *Revue de l'art*, n° 81, 1988, p. 58 et fig. 2).

51. Le tableau (H.T. 3,30 × 2,45) fut payé par le cardinal Francesco Barberini en 1628, quatre ans avant la mort de Valentin. Il est aujourd'hui à l'Institut finlandais de Rome, à la Villa Lante, où Jacques Thuillier l'a retrouvé en 1958.

52. H.T. 2,60 × 5,50 (dimensions actuelles). Toulouse, musée des Augustins, Inv. Ro. 727. L'œuvre, inachevée, est mentionnée le 30 décembre 1638 dans le testament du peintre, qui devait mourir avant le mois de février suivant (pour le rapprochement avec Raphaël, cf. Paul Mesplé, *A travers l'art toulousain. Hommes et œuvres*, Toulouse, 1942, p. 19-21).

53. La toile (0,55 × 0,64) est entrée au musée de Beauvais en 1979, avec la donation Boudot-Lamotte.

54. Cf. *Les Œuvres Diverses du Sieur de Balzac (...)*, Paris, E. Loyson, 1664, p. 358.