

## Introduction

PASCAL JULIEN

(5 000 signes) sur 2 colonnes

## De l'ornement à la statuaire : la sculpture toulousaine des années 1510-1560

SARAH MUNOZ ET PASCAL JULIEN

Toulouse, depuis l'Antiquité, a toujours connu une intense activité de sculpture. Au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est donc sur un art particulièrement maîtrisé que s'infléchissent des traditions et se greffent des manières nouvelles, avant que s'affirment plus nettement des expressions propres. Des expressions qui furent riches et diverses et qui ne peuvent être résumées à un grand nom, ce dont a trop souvent témoigné l'historiographie produite depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Cette sculpture doit être observée dans la diversité de ses formes et de ses acteurs, qu'il s'agisse de ronde-bosse ou de reliefs appliqués à l'architecture, répondant aux aspirations classiques qui s'exprimèrent dans la cité.

### ITINÉRANCES ET RÉCEPTIONS DE MODÈLES

Selon un principe perceptible dans la majorité des provinces françaises, l'introduction des nouvelles formes de la Renaissance se fit fréquemment par des acquisitions opérées directement auprès de maîtres le plus souvent italiens ou flamands qui concernèrent en premier lieu des motifs ornementaux<sup>1</sup>. Provenant du chœur de l'église des Carmes de Carcassonne, l'épithaphe en marbre blanc de Pierre de Saint-André, président du parlement de Toulouse, fut ainsi commandée au sculpteur génois Girolamo Viscardi en 1508<sup>2</sup>. Cette *Pietà*, mise en gloire par le vocabulaire nouveau de l'ornement italien à l'antique, fit connaître les motifs de l'arc de triomphe, de la voûte à caissons, des roses à l'antique, du pilastre orné, des accolades ou des gousses, tout en offrant également une exemplaire mise en application de la perspective linéaire (fig. 1). Son achat illustre les transferts de modèles suscités par les déplacements humains, ce Toulousain et conseiller de Louis XII ayant été nommé président à la cour de Gênes. De même, en Lauragais, l'église de Montgeard conserve un bénitier acheté à Pise en 1516 par un grand marchand pastelier (cf. p. XX), qui fit valoir un langage ornemental inédit taillé dans le marbre de Carrare et vint renouveler des acquisitions plus anciennes comme des albâtres anglais également présents dans cette église<sup>3</sup>. Ces données formelles, qui purent connaître d'autres manifestations aujourd'hui perdues, s'ajoutèrent à la prise de connaissance de données picturales ornementales également précoces, comme les peintures de la cathédrale d'Albi.

L'itinérance d'artisans provenant d'autres foyers ou d'États voisins, parfois à destination de la péninsule Ibérique, contribua également à la diffusion du goût nouveau<sup>4</sup>. Si la clôture de chœur de Sainte-Cécile d'Albi, réalisée vers 1495-1510<sup>5</sup>, présente encore une manière qui privilégie la noblesse des attitudes et la recherche d'un réalisme puissant, l'*Ecce Homo* en bois plus tardif conservé dans cet édifice illustre déjà la quête d'une inédite correction du corps (cat. XX). Ce fut également par le recours à des tailleurs de pierre étrangers à Toulouse que certains édifices religieux et hôtels particuliers furent enrichis d'ornements à l'antique. En 1518, Jean Dubois, «de Mons» en Hainaut, sculpta ainsi une porte de la crypte de l'abbatiale Saint-Sernin, dont le décor constitué de *putti*, d'êtres hybrides, de rinceaux et de candélabres est proche des décors des fenêtres, des portes et de la cheminée de la partie de l'hôtel du Vieux-Raisin construite pour l'avocat Bérengier Maynier, vers 1515-1528 (cf. p. XX), ainsi que d'une triple baie provenant

1. Guillaume 2003, p. 144.  
2. Di Fabio, 2011.  
3. Julien 2002, p. 54-55.  
4. Julien 2011, p. 64.  
5. Dubois 2017a.

OK

238.III.L\_Fig1\_M.tif



Fig 1 - Légende

OK

239.III.L\_Fig2\_M.tif



Fig 2 - Légende

de cette demeure (fig 2)<sup>6</sup>. De même peut-on rapprocher ces décors d'un fragment d'origine inconnue finement ciselé, portant la date 1534 (cat. XX). Dans le relief, ce goût pour les modèles antiquisants fut adapté à une manière locale déjà de grande qualité, comme en témoignent des clefs de voûte en médaillon cernées d'un moderne collier de perles et d'olives provenant du couvent des Augustins (fig 3), de la même main que les clefs de la nef de l'église de Montgeard, élevée par le maçon toulousain Jean d'Escalquens en 1525-1532<sup>7</sup>.

De rares et remarquables ensembles témoignent aussi du talent de statuaire de certains maîtres de passage à Toulouse. Ayant donné lieu à plusieurs interprétations fantaisistes – comme avoir été moulés sur les cadavres des comtes de Toulouse – sept personnages en terre cuite, à taille humaine, illustrent le thème très apprécié alors des sibylles et prophètes (fig 4). Modelés en 1523 par Jean Bauduy, sculpteur originaire de Bordeaux et rattaché, par sa manière, à l'atelier du maître de Biron, ces figures étaient placées sur des culs-de-lampe réalisés sous la direction du maçon et «lapidista» toulousain Louis Privat dans le déambulatoire de l'abbatiale Saint-Sernin (inv. RA 515 I à 515 M)<sup>8</sup>. L'expressivité des visages, la précision des ornements à l'antique, de même que la manière experte, par ajout d'éléments déjà modelés sur des parties ouvragées, font de ces *Prophètes* et *Sibylles* un groupe unique, dans la suite de l'art de Guido Mazzoni, présent en France jusqu'en 1518.

6. Chalande 1913-1929, vol. 1, p.251-257 ; Julien 2004, p. 52 et 107.  
7. Julien 2002.  
8. Julien 2000.



Fig. 3 - Légende

L'atelier dirigé par Louis Privat fut alors l'un des plus importants à faire fructifier ces multiples apports, comme dans la cour d'honneur de l'hôtel de Bernuy, qu'il éleva en 1530-1536, où s'affichent candélabres, chapiteaux fantastiques, roses, grotesques et bien d'autres ornements, manifestes d'un goût nouveau particulièrement apprécié des élites auquel il faut ajouter des bustes, seuls ou en médaillon. Le vocabulaire antiquisant, en effet, parlait désormais le langage de la distinction, il remplaçait les anciens marqueurs honorifiques d'origine aristocratique et gagnait tant les demeures de bourgeois enrichis que les monuments civils. L'une de ces démarches distinctives les plus appréciées au cours des années 1520-1550 fut l'insertion de la figure humaine dans le décor, sous la forme de profils et de bustes tendant vers la ronde-bosse, parfois placés dans des médaillons simplement moulurés ou cernés de chapeaux de triomphe, de couronnes de laurier ou autres feuillages<sup>9</sup>. Ces portraits, mythologiques ou métaphoriques, se multiplièrent dans la ville où les sculpteurs s'en firent une spécialité mais où partout triomphait aussi un infini d'ornements reprenant ou interprétant des modèles développés en Val de Loire ou s'inspirant déjà de sources graphiques comme les *Medidas del romano* de l'Espagnol Sagredo.

Les deux médaillons que Privat plaça en 1539 sur la porte de la chapelle de la maison commune illustrent pleinement ce succès du langage à l'antique mais aussi la large diffusion de la maîtrise qu'en eurent les sculpteurs toulousains (cat. XX). En effet, la facture de ces profils et le sillon qui les cerne les rapprochent très précisément des sculptures de la maison Dardenne à Villefranche-de-Rouergue (vers 1543)<sup>10</sup>, de même que de celles de la première aile du château de Bournazel (1544, cf. p. XX). Ce même atelier toulousain peut aussi être rattaché au portail sud de la cathédrale d'Auch où se déploie une verve ornementale de semblable manière (vers 1535, cf. p. XX). Ces liens posent la question du rôle que des tailleurs de pierre toulousains,

nouvelle  
image à venir

240.III.1\_Fig3\_P.tif

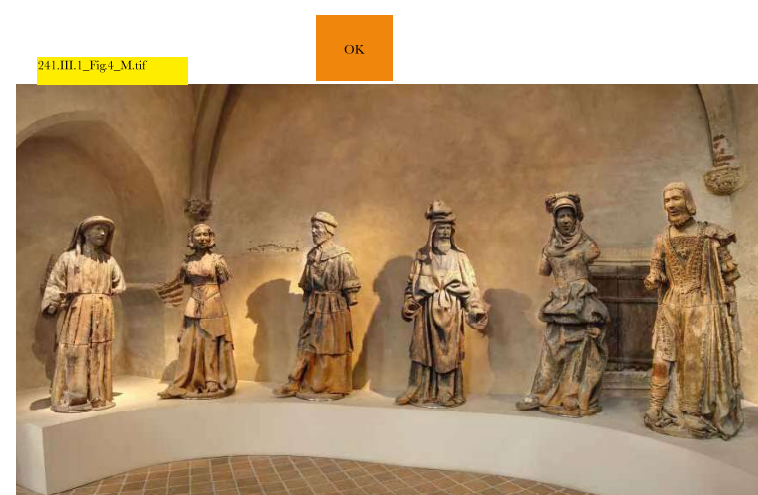


Fig. 4 - Légende

OK

241.III.1\_Fig4\_M.tif

voire Privat et/ou les sculpteurs qui l'assistèrent, purent jouer dans ces édifices. Des sculpteurs particulièrement soucieux des approches les plus modernes de leur art, notamment en ce qui concerne la prise en compte du regard du spectateur par une mise en valeur plus contrastée des reliefs, à l'aide de cet inédit cerne creusé, principe que Jean Goujon adopta en 1544 au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, avant de le faire triompher au Louvre<sup>11</sup>. Louis Privat, qui fut pourtant l'un des principaux acteurs de la Renaissance toulousaine, a – comme nombre de ses contemporains – été laissé dans l'ombre, notamment en raison de l'héroïsation de son contemporain, Nicolas Bachelier.

#### UNE AMBITION CLASSIQUE

La sculpture toulousaine du XVI<sup>e</sup> siècle a longtemps été résumée à la forte personnalité de Nicolas Bachelier, occultant trop d'artistes remarquables. Originaire d'Arras et arrivé déjà formé à Toulouse en 1532, celui-ci entreprit des œuvres qui, par leur composition et leurs références classiques et artistiques, témoignent d'une culture érudite. Il fut qualifié, dès 1556, de «ouverain architecte et homme de grand engin et littérature<sup>12</sup>», ce qui fut le début d'une riche historiographie accusant de nombreuses exagérations, telles qu'un apprentissage auprès de Michel-Ange et bien des attributions abusives<sup>13</sup>. Des études fondées sur les archives et sur une analyse de son art ont ensuite permis de replacer sa carrière dans le courant plus large de la sculpture française de la Renaissance<sup>14</sup>.

Sa première commande toulousaine, en 1532, fut l'autel en marbre et le grand retable de pierre destinés à la chapelle paroissiale de la cathédrale Saint-Étienne. Ce retable, à deux niveaux, était composé d'une *Dormition de la Vierge* sous un corps d'architecture de «vrayes antiques, c'est

11. Boudon-Machuel et Julien 2015.  
12. Noguier 1556, p. 23.  
13. Dupuy du Grez 1699, p. 27-38.  
14. Graillot 1914 ; Tollon 1993 ; Tollon 2009.  
15. Corraze 1944c, p. 64-67.

9. Muñoz 2011 ; Muñoz 2012 ; Muñoz 2014 ; Muñoz 2016.  
10. Gay 1985, p. 43 ; Bessis 2015.



OK

à savoir selon leurs vraie symétrie, proportion et mesure<sup>15</sup> », fait de huit colonnes portant un entablement et un soffite surmontés d'une « image assise de la sainte Vierge, tenant son petit sur ses genoux », selon Dupuy du Grez<sup>16</sup>. De cet ensemble subsistent des angelots du registre supérieur (fig. 5) et plusieurs têtes d'apôtres – dont saint Jean probablement qui embrasse encore la colonne cannelée à laquelle il se retenait – qui étaient représentés « dans des attitudes différentes qui marquent assez leur douleur » (fig. 6). Ces statues, qui étaient peintes de couleurs vives, ont révélé l'intervention d'au moins deux mains différentes (cf. p. XX). Le faire en est puissant, caractérisé par des traits forts, des sourcils froncés, des chevelures enlevées, alors que des larmes et des yeux chavirés accentuent le tragique des expressions (cf. p. XX), particulièrement sensible dans l'*Apôtre tenant un livre*, proche de la pose et du tourment du *Laocoon* (fig. 7).

Le classicisme de cette sculpture est manifeste dans les bas-reliefs provenant du retable de l'église Notre-Dame de la Dalbade, réalisés en 1544 (cat. XX). Cependant, ces reliefs, d'après de probables dessins de Bernard Nalot, dénoncent aussi les limites de la manière de Bachelier et de ses collaborateurs éventuels<sup>17</sup>, ce que confirme la reprise de ces dessins dans le retable de l'église Saint-Nicolas (1554, transformé en 1754) (cf. p. XX), au haut duquel demeurent les deux seules

242.III.1\_Fig5\_Puif



Fig. 5 - Légende

16, Dupuy du Grez 1699, p. 29, 17, Julien 2011, p. 69-71.

OK

243.III.1\_Fig6\_Puif

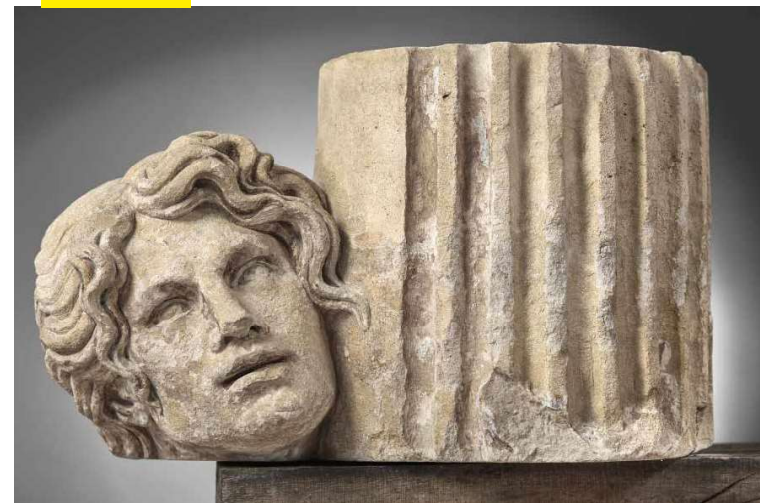


Fig. 6 - Légende

statues en pied connues de lui, lourdement drapées. Comme pour tant d'artistes de cette époque, dès qu'il se trouve dans l'obligation de dénuder les corps, en effet, transparaisent de lourdes fautes anatomiques, que l'on retrouve dans le *Christ porté au tombeau*, réalisé en 1535-1537, qui provient du jubé des Cordeliers. En revanche, son talent est pleinement visible dans le modelé et l'expressivité des visages, à l'instar de ceux contenus dans les médaillons qui ont été réutilisés dans le décor de l'hôtel Thomas de Montval (cf. p. XX) et de deux des nombreux bustes qui ornent le pourtour du clocher de l'église de la Dalbade, l'un épousant parfaitement les traits d'un sénateur romain alors que l'autre magnifie une Vierge à l'Enfant, poignant écho d'une figure de Vénus (cat. XX). En tant que sculpteur, il apparaît donc comme de formation traditionnelle, ayant concentré l'essentiel de son talent sur les visages et n'ayant pu bénéficier d'une formation prenant en compte l'anatomie, avec cependant une connaissance évidente de la sculpture antique et la capacité à s'en inspirer.

Plus abouti, en ce sens, fut l'art de Jean Rancy, son contemporain, qui put répondre aux attentes les plus recherchées. Originaire de Lyon (cf. p. XX), il passa neuf ans au service du fastueux évêque de Mirepoix Philippe de Lévis, pour lequel il réalisa des œuvres diverses, notamment des fontaines. Qualifié de « tailleur d'images », « ymageur », « masson », « architecte » voire « mathématique et géomètre », il arriva à Toulouse en 1529 où il participa à de multiples chantiers municipaux et religieux. Il visita, conçut, dirigea ou exécuta des travaux d'hydraulique, d'ingénierie, de fortification, d'architecture, de sculpture, de marbrerie, d'orfèvrerie ainsi que



OK

244.III.1\_Fig7\_M.tif

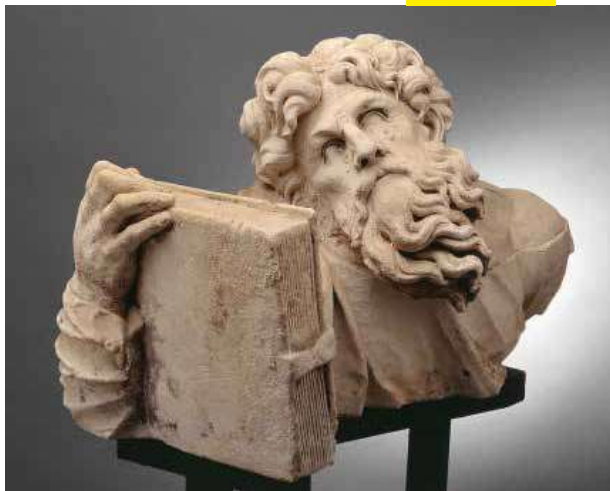


Fig 7 - Légende

des décorations éphémères, dans une polyvalence qui était alors le lot des hommes de savoir et de dessin, notamment auprès des édiles de la cité. Avec d'autres comme Privat, Bachelier ou Nalot, il se vit confier des tâches ambitieuses, telle la conception du Pont-Neuf, et participa à une redéfinition du rôle ainsi qu'à une évolution significative du statut de l'artiste dans la cité.

Si l'essentiel de ses œuvres a été perdu, en matière de marbrerie cependant, outre une partie de la fontaine du Griffoul (cf. p. XX), il subsiste un très délicat bénitier de marbre qu'il dessina en 1544 pour placer à l'entrée de Saint-Sernin de Toulouse, à la porte des Pèlerins (fig. 8). Il en fit le piétement en balustre et confia la cuve au tailleur de pierre Antoine Noël, en utilisant pour cela du petit antique, un marbre tiré à Hêches, à l'entrée de la vallée d'Aure, alors que pour la base il utilisa du Campan grand mélange, venu d'au-delà de Bagnères-de-Bigorre<sup>18</sup>. Ce sont là les premiers emplois datés de marbres qui allaient bientôt être mis au service du roi (cf. p. XX). Dans le domaine de la sculpture, sa seule statue encore existante, *Dame Tholose*, suffit amplement à mesurer son talent (cat. XX). Taillée dans le bois en 1544, fondue en bronze en 1550, elle dénote dans le paysage artistique français, par sa maîtrise technique autant que formelle, par le traitement de l'anatomie, du visage, des drapés ou de l'attitude. Il s'agit là du premier témoignage conservé de la sculpture toulousaine parvenant à l'idéalisation des formes en se fondant sur le modèle antique. C'est là également l'une des toutes premières figures féminines partiellement dénudées à investir l'espace public en France, signe de l'importance donnée alors à la célébration du corps. Cette Minerve élanée incarne parfaitement, au tournant du siècle, les ambitions classiques de Toulouse.

18. Julien 2004 ; Julien 2006.

OK

84.III.1\_Fig8\_c\_choisir\_P (2).tif



Fig 8 - Légende

### L'AVÈNEMENT DE L'ORDRE CARYATIDE

Si le classicisme s'exprima somptueusement dans la statuaire, il emprunta aussi des voies érudites qui l'éloignèrent des normes habituellement usitées pour en cerner les contours, notamment dans l'architecture, par une prédilection marquée pour l'ordre caryatide.

Les supports anthropomorphes furent en effet partout déclinés dans la ville où ils devinrent – à la suite des médaillons qui s'estompèrent après 1550 – le mode privilégié d'inscription des corps dans les élévations, démarche qui relevait d'une application logique des préceptes vitruviens et de l'importance donnée à ce motif dans les traités d'architecture, désormais très suivis, et dans les châteaux royaux, ce dont témoignaient de multiples gravures. Le fait est heureux, car la connaissance de la sculpture toulousaine de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle demeure essentiellement tributaire de monuments encore en place, ultime sanctuaire d'une production par ailleurs disparue, tant les destructions furent importantes<sup>19</sup>.

Les supports anthropomorphes, en termes (sans bras et engainés) ou en atlantes et caryatides (portant de leurs bras une charge ou un entablement, souvent aussi engainés), passèrent de la peinture à l'architecture au cours des années 1540, avec de premières occurrences datées en 1543 sur la cheminée du château de Saint-Élix par le sculpteur Jean de Molis (cf. p. XX) et en 1544 dans l'escalier de l'hôtel de Brucelles. Plus spectaculaires sont, par leur haute taille, les quatre termes subsistant des croisées de l'hôtel du juge mage, que Nicolas Bachelier tailla en 1547 (fig. 9). Il usa pour cela de gravures de Jacques Androuet Du Cerceau qui fut le plus prolifique traducteur de ces décors mis à l'honneur dans les châteaux de Madrid ou de Fontainebleau,

OK

## La cheminée de l'hôtel du Vieux-Raisin

Dans la salle d'honneur, la cheminée, plus que le plafond et les murs, était un support privilégié de l'apparat. À l'hôtel du Vieux-Raisin, la composition et le décor de celle édifiée pour le juriste Bérengier Maynier traduisent aussi la grande considération pour la nouvelle mode « à l'antique » dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, soumise à des transferts artistiques complexes.

Le propriétaire est célébré par ses armes, placées dans un chapeau de triomphe soutenu par deux putti agenouillés au centre de la frise. Sur les pilastres ou sur le couronnement, partout résonne une vibrante apologie de la fortune, de l'abondance et de la fertilité. La composition, imprégnée de l'art du Val de Loire, fait aussi référence à l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, édité à Venise (1499), via deux éléments de la *Porta Magna* de ce célèbre ouvrage : le traitement de la frise, qui remémore l'attique à caissons des arcs de triomphe, et le fronton, dont les rampants sont agrémentés de sculptures en ronde bosse. L'emplacement du médaillon au centre du tympan, la présence de personnages hybrides qui le soutiennent, ainsi que la décoration de certaines moulures sont identiques à la gravure. Il ne s'agit cependant pas d'une copie mais d'une réinterprétation et l'organisation du décor répond à une manière française d'adaptation des formes : les petits pilastres scandent la frise de ressauts et rompent les lignes de l'entablement, principe d'animation adopté sur la



III X.

hotte de la cheminée du château de Montal ou sur les frises des façades sur cour du château d'Assier.

Le recours à cette source, rare en France, peut se justifier par la forte présence à Toulouse d'artistes flamands, familiers de l'œuvre de Colonna, ainsi que par des contacts directs avec l'Italie et l'Europe humaniste, qui ne manquaient pas dans le monde du droit. Cet ouvrage a ainsi pu figurer dans la riche bibliothèque du tout voisin Jean de Pins, qui fut un proche de l'imprimeur Alde Manuce lors de son premier séjour à Venise, entre 1500 et 1508. C. D.

pour François I<sup>er</sup>. Ce recours aux gravures, qu'elles soient reprises, interprétées ou détournées, permit aux sculpteurs de proposer des modèles rendus aussi célèbres qu'attractifs par leurs emplois prestigieux. Ainsi en fut-il sur le portail de l'hôtel de Molinier, d'après des estampes de Marcantonio Raimondi, en 1556 (cf. p. XX).

En cette demeure-là, élevée pour un savant parlementaire, intervint une équipe de sculpteurs de premier rang, non encore identifiés, tant sur le cul-de-lampe de la tourelle du cabinet sur cour où des *putti* jouent gracieusement avec des guirlandes d'après un modèle de sarcophage antique (fig. 10), que sur l'étonnante cheminée portant un Hercule gaulois (cf. p. XX) dont le

202.E.III.1a.tif

OK

243.III.1\_Fig9\_Puif



Fig 9 - Légende

corps est inspiré de l'homme aux proportions idéales dessiné par Jean Goujon pour l'édition française de Vitruve, publiée en 1547<sup>20</sup>. Comme pour l'architecture, la littérature artistique vint ainsi renforcer la pratique des sculpteurs toulousains.

Faute de documentation, la question des auteurs de telles œuvres demeure souvent problématique, d'autant que très tôt avaient été adoptées à Toulouse certaines conventions de représentation visant à conférer un aspect plus classique aux œuvres, que ce soit celui, traditionnel, des coiffures et visages de Vénus pour les femmes ou celui, plus singulier, du froncement des sourcils pour les hommes, figurés barbus de préférence. Présente dès les années 1525-1535 dans les visages de certaines miséricordes et dans les bustes de la clôture du chœur de Saint-Bertrand-de-Comminges, cette *terribilita* michelangelesque dérivait de l'œuvre du Florentin mais aussi d'une connaissance littéraire et érudite du Zeus chrysléphantin d'Olympie, auquel Phidias avait donné sa puissance d'après des vers d'Homère, décrivant les sourcils ténébreux du dieu. Ajoutant encore à cette majesté sacrée, les barbes longues et animées furent également particulièrement privilégiées dans la sculpture de la seconde moitié du siècle à Toulouse. Pour ces raisons littéraires peut-être, mais surtout pour l'expressivité que cela donnait aux statues, froncements et barbes furent adoptés par la majorité des sculpteurs toulousains, ce qui perdura

19. Julien 2009a, p. 665-676.

OK

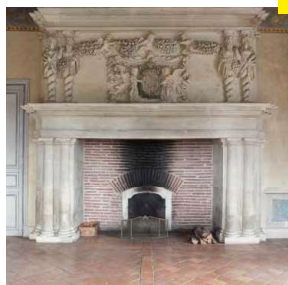
## La cheminée du château de Saint-Élix

De 1540 à 1548, le château de Saint-Élix fut édifié pour Pierre II Potier de La Terrasse, secrétaire du roi et receveur des gages, exploits et amendes du parlement, élu capitoul en 1540, puis titulaire de la charge de maître des eaux et forêts de Comminges.

Ce chantier bien documenté met en lumière des solutions architecturales rares dans le Midi toulousain. Il fut l'un des premiers à fusionner en France les formules du corps de logis isolé cantonné de tours rondes et de la plate-forme. Sa distribution fonctionnelle sépare par niveau les services (sous-sol) et les appartements (étages). Son couloir central traversant et son escalier latéral renvoient aux dispositions adoptées au château de Chenonceau, signes d'une attention accrue portée au paysage. Les choix d'un grand comble en pavillon à lucarnes et d'une couverture d'ardoises rappellent aussi des pratiques septentrionales.

Des artisans vinrent de loin, comme les couvreurs du Béarn et de Bordeaux ou le charpentier agenais Adam Meny, attiré à Toulouse par le projet du Pont-Neuf, mais la construction fut le fait d'acteurs locaux, tel le maçon Laurens Clary, qui dessina la cheminée que sculpta Jean de Molis en 1543.

Celle-ci est dotée d'un manteau aux apparences de temple dorique, aux supports démultipliés. Sa hotte célèbre l'opulence, par deux couples de termes de



III X.

part et d'autre d'un « triomphe » figuré par des putti porteurs de guirlande. Ces termes sont dotés de gaines serpentine, inédites dans le milieu toulousain mais largement diffusées par la gravure à partir des décors royaux des années 1540, comme par exemple les cheminées du château de Madrid. Les têtes de ces termes sont couronnées de chapiteaux ioniques et leur froncement de sourcils est longtemps passé, à tort, pour un marqueur de la manière de Nicolas Bachelier. Cet exemple démontre à quel point il est difficile de distinguer l'œuvre des sculpteurs, dans la mesure où certaines particularités devinrent des codes de représentation classique. C. D.

96.E\_III.Ib.tif

longtemps : qui soupçonnerait que les deux figures barbues qui ornent le portail de l'hôtel de Sainte-Colombe, rue Saint-Rémèsy, datent de 1626<sup>21</sup> ?

Cette prédilection pour une formule considérée au XVI<sup>e</sup> siècle comme classique, parfaitement maîtrisée par Nicolas Bachelier, fut à la source de bien des confusions ou attributions fautive au « Michel-Ange » toulousain, que l'on se plut à reconnaître au moindre froncement de sourcils, et aujourd'hui encore bien des incertitudes subsistent. Il en est ainsi pour les fameux atlantes de l'hôtel de Bagis, qui durant longtemps furent donnés à Bachelier en 1538, puis devant l'incongruité de cette date remontés à 1542, puis 1546, puis vers 1550-1560, certains auteurs avançant même une réalisation vers 1603, par le sculpteur de la hotte de la cheminée de cet hôtel, des années 1610 (cf. p. XX). Il est en effet difficile d'admettre que le sculpteur des termes effilés

OK

246.III.1\_Fig10\_M.tif



Fig 10 - Légende

de l'hôtel du juge mage ou de l'atlante de l'escalier de l'hôtel d'Assézat soit le même qu'à l'hôtel de Bagis, où l'anatomie est désormais respectée.

Il en va de même pour l'hôtel du Vieux-Raisin, qui connut plusieurs campagnes de travaux et plusieurs datations pour ses surprenantes déclinaisons de termes de toutes sortes, sur ses ailes en retour et sur le mur intérieur du portique sur rue, que l'on a successivement situées dans les années 1540 pour pouvoir les donner à Bachelier, puis 1560, puis 1550 ou encore, pour d'autres auteurs, 1580, lorsque furent entrepris d'importants travaux. Les neuf croisées du prolongement des deux ailes de cet hôtel et son portique sur rue sont en effet puissamment décorés de hauts termes masculins et féminins, jeunes et vieux, aux visages classiques ou expressifs, aux anatomies soignées et élégantes, munis de gaines minérales ou animales refouillées de masques et de décors érudits (fig. 11).

Sur les façades, les supports anthropomorphes, entablements et allèges décorées forment ainsi de riches cadres de pierre qui contrastent vivement, volontairement, avec le nu des briques. Une autre incertitude demeure, pour cet hôtel notamment, celle laissée en suspens par la difficulté



OK

247.III.1\_Fig11.tif



Fig 11 - Légende

à opérer des critiques d'authentification. Il est délicat, en effet, de discerner quelles sculptures furent restaurées, refaites voire créées au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est certain en tous les cas que ce type de figures eut un succès considérable, traité par de nombreux ateliers, comme en témoignent la documentation ou certains vestiges éloquents (fig. X).

Le panorama que l'on peut dresser de la sculpture toulousaine est obligatoirement partiel, en raison du corpus limité qui nous est parvenu, marqué par une importance artificielle donnée à la sculpture monumentale. Ce qui subsiste de la production en ronde bosse permet cependant de caractériser les modes d'adoption du renouveau, qui se fit dans l'animation et dans l'innovation technique illustrées par Jean Bauduy, mais qui vinrent se greffer sur une maîtrise plastique déjà de grande qualité. Dès la décennie 1530, les œuvres de Bachelier, les plus nombreuses à être conservées, reflètent un goût classique et une réussite des visages soulignée déjà en 1699 par Dupuy du Grez : «les têtes de Bachelier sont fières, variées, nobles et gracieuses : la plupart ont le nez carré, comme les plus belles antiques<sup>21</sup>». Le talent de Jean Rancy vint confirmer cet engouement classique et l'inscrit même dans le domaine de l'invention, domaine qui connut

21. Bourdieu 1994, p. 108.  
22. Dupuy du Grez 1699, p. 35.  
23. Julien 2009; Julien 2014; Julien 2016.

OK

### La prédelle du retable de l'église Saint-Nicolas

En 1554, Nicolas Bachelier avait élevé, dans l'église Saint-Nicolas, un retable de même ordonnance que celui de l'église de la Dalbade, réalisé dix ans auparavant. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on y voyait toujours « de belles figures de plein relief, ou de ronde bosse, dans de niches, & des basse-tailles dans les arrière corps ». En 1754, lors d'un réaménagement du chœur mis en œuvre par le sculpteur Étienne Rossat, deux statues de Marie et Jean, deux reliefs de *L'Adoration des Mages* et de *L'Adoration des bergers* proches de ceux de la Dalbade (cat. XX) ainsi que quatre médaillons de la vie de saint Nicolas furent réinsérés de manière insolite dans un immense retable rocaille. Sur la prédelle, fixée derrière l'autel, se déploie *La Cène*, sculptée par Bachelier de personnages animés, entre

deux donateurs en prière. Un document d'archives permet de penser qu'il s'agit de deux hospitaliers du proche hôtel-Dieu Saint-Jacques. D'épaisses couches de peinture dorée gênent encore la lecture, cependant la facture est assez fruste. Des nettoyages opérés sur les autres reliefs ont permis de confirmer que, comme l'écrivit Dupuy Du Gray, ce retable « ne paroît pas si exquis que celui de la Dalbade ».

C'est là un bel exemple de l'adaptation des sculpteurs à leur clientèle. Recyclant les dessins d'un ouvrage apprécié, Bachelier les avait simplifiés et transcrits de manière plus sommaire, afin de s'accorder aux moyens limités d'une paroisse pauvre de Toulouse.

P. J.

90.E.III.1c\_retravailler\_couleurs\_moins\_jaune.tif



III X.

d'heureuses réussites dans la sculpture monumentale, à travers de multiples variations sur le thème de l'ordre caryatide<sup>23</sup>.

Un thème qui allait encore connaître de splendides applications, jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, alors qu'outre la pierre, les sculpteurs toulousains allaient se distinguer dans le bois et la fonte.