

nouvelle image

nouvelle image

nouvelle image

211.II.2_Fig3.JPG.JPG

162.II.2_Fig3.jpg.JPG

FIG. 4 Cohendy, Essai_Auch.jpg



Fig. 3 - 1) A gauche : Arnaud de Moles, détail vitrail d'Auch (provenant de la baie exposée, chapelle 18). 2) A droite : détail vitrail église de Fleurance.

De telles disparités révèlent l'intervention d'un autre peintre dans la conception graphique des verrières de la cathédrale Sainte-Marie. Si la manière de certains personnages secondaires du décor auscitain prouvent qu'Arnaud de Moles a pu fournir des cartons, il ne fut cependant pas à l'origine du processus créatif. La culture visuelle du peintre anonyme qui l'assista, puisant à des modèles variés, reste complexe à appréhender. Les analogies relevées avec la peinture lombarde posent l'épineuse question des voies de transmission des modèles italiens. Bien que l'origine et l'identité de cet artiste soient inconnues, on peut s'interroger sur de possibles échanges avec l'Espagne où plusieurs peintres eurent un contact étroit avec la culture léonardesque, tel le Valencien Fernando Yañez de la Almedina, que l'on reconnaît dans le « Fernando Spagnolo » présent aux côtés de Vinci à Florence, en 1505¹⁴. Bien qu'aucun document ne permette d'étayer cette hypothèse de transferts artistiques, la proximité des territoires languedociens et ibériques est une donnée qui doit être considérée avec autant d'attention que celle des réseaux de commanditaires. Si la présence des armoiries de l'archevêque de Clermont-Lodève prouve bien sa contribution financière, son absence d'Auch tend à écarter l'hypothèse du rôle qu'il aurait joué dans le choix des exécutants ou de l'iconographie, l'entreprise revenant plutôt au chapitre¹⁵.

La modernité de la démarche esthétique témoigne de l'ambition artistique des commanditaires, soucieux d'obtenir une œuvre de haute qualité. Les sommes dépensées furent sans nul doute considérables, comme le souligne la virtuosité technique déployée : la présence de verres de qualité soufflés en manchon, le recours à la gravure habilement combinée au jaune d'argent, le procédé de sertissage de pièces en chef-d'œuvre – comme dans la coiffe du prophète Daniel (fig. 2) – ou l'emploi de verres précieux, visibles dans le rendu de la table d'autel du sacrifice d'Isaac, dont l'effet de faux marbre est obtenu par la projection en fusion de taches de couleur (fig. 4)¹⁶.

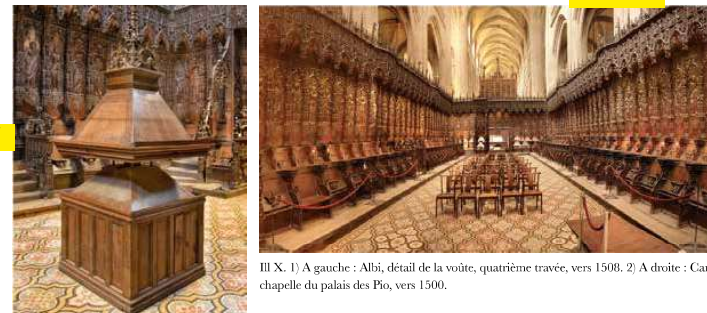
Si de nombreuses questions demeurent quant aux processus créatifs de cet ensemble qu'Henri Zerner définit comme « un des grands chefs-d'œuvre de l'art en France¹⁷ », le décor vitré d'Auch témoigne de l'intense effervescence artistique que suscitèrent les grands chantiers du sud-ouest de la France au cours du premier tiers du XVI^e siècle.

14. Martínez et Miguel 2012.
15. L'archevêque ne fit son entrée à Auch qu'en octobre 1512.
16. Il s'agit de verre aspérgé, dont le procédé est connu dès le xiv^e siècle. Les procédés techniques ont été analysés par Françoise Gatouillat : Gatouillat (à paraître, 2018).
17. Zerner 1996, 2002, p. 290.

OK

Les boiseries du chœur de la cathédrale d'Auch

101.E.II.2a.tif



4.E.II.2a_Fig2.tif

Ill X. 1) A gauche : Abbi, détail de la voûte, quatrième travée, vers 1508. 2) A droite : Carpi, chapelle du palais des Pio, vers 1500.

Les stalles de la cathédrale d'Auch font partie des fastueux aménagements entrepris par l'archevêque François de Clermont-de-Lodève dans cet édifice à partir de 1510-1513. Conservées dans l'un des rares chœurs clos de France, elles comptent cent treize sièges de chêne dont chacun des éléments – miséricordes, parceloses, museaux, hauts dossiers, jouées et dais – comporte un décor finement taillé, soit près de mille cinq cents motifs et figures que l'on retrouve jusque sur le lutrin (cat. XX).

Une première campagne (1515-1520) fut consacrée aux parceloses et à la structure des dossiers et du dais. À leur décor gothique s'ajoutent de nombreux médaillons contenant des profils « à l'antique » et des scènes sculptées d'après des plaquettes en bronze italiennes, notamment de Modène et du maître IOFF, utilisées dans le décor de certains châteaux comme ceux de Blois, d'Assier et de Montal. Un changement de manière témoigne d'une interruption du chantier en 1526 puis une deuxième campagne, terminée en 1529, est caractérisée par l'intervention d'un maître au ciseau plus délicat. Sa manière, transcrivant avec talent une ornementation pleinement Renaissance, se retrouve sur la majorité des miséricordes, des museaux et des jouées.

Le blason de l'archevêque François de Tournon (1538-1551), sur les culs-de-lampe de plusieurs hauts dossiers, distingue une troisième commande, celle de la majorité des hauts dossiers, et l'activité d'un autre atelier, définie par un canon plus fort que le précédent. Comme à Bourg-en-Bresse ou à Saint-Bertrand-de-Comminges, chaque haut dossier contient une figure en pied sculptée en bas relief, identifiée par un attribut, ici des hommes et femmes représentant des saints et des personnages bibliques. Les troubles liés à la nomination de Tournon réduisent la datation de cette campagne à 1547-1551. Sous Hippolyte d'Este (1551-1562), un contrat fut signé entre le vicaire général, les chanoines, et le menuisier de Toulouse Dominique Bertin, qui réalisa un important travail de finition sur l'étendue des boiseries et adapta leur accès aux réaménagements du sanctuaire.

Si tout au long de ce chantier une certaine unité stylistique fut respectée, les faibles écarts de temps et de manière entre les campagnes de 1547-1551 et 1552 laissent penser qu'il y eut continuité d'atelier. Les deux menuisiers qui se portèrent caution pour Bertin, Jean Bleuse et Pierre Causier, furent eux aussi certainement actifs à Auch et rejoignent la longue liste d'artisans en lien avec le foyer toulousain à avoir travaillé à la cathédrale Sainte-Marie. C. D. et S. M.