

GERVAIS DROUET ET LE RETABLE MAJEUR DE LA CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE DE TOULOUSE (1662-1667) : L'HONNEUR D'UN SCULPTEUR

par Pascal JULIEN *

« Gervais Drouet, inventeur de cet autel, na fait de ces mains que le lapidement de St Estienne. 1670 ». Gravée sur une large plaque de marbre noir, cette singulière inscription est apposée, bien en vue, au bas de l'immense retable majeur de la cathédrale de Toulouse (fig. 1). Dans le domaine de l'art sacré, si certaines œuvres portent la signature de leur auteur, il est rare que celle-ci soit accompagnée d'un texte aussi singulier : en ce sens, il n'existe rien d'équivalent à l'ostentatoire revendication du sculpteur Gervais Drouet.

Ce retable, qui fut longtemps attribué à Pierre Mercier – l'entrepreneur de son architecture – fut conservé *in extremis* au XIX^e siècle, en dépit de « ses vices originels » (1). Reconnu dès cette époque comme un « grand statuaire » pour sa *Lapidation de saint Étienne*, Drouet fut l'objet de multiples confusions qui amoindrirent d'autant plus son importance que beaucoup de ses productions avaient été détruites ou perdues. Ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle qu'il bénéficia d'une étude susceptible de préciser sa carrière, de dresser un premier catalogue de ses œuvres et de mieux le situer dans l'histoire de la sculpture du XVII^e siècle (2). Le retable de Saint-Étienne, toutefois, nécessitait encore une recherche approfondie.

Nombre de documents permettent de retracer les circonstances et les diverses phases de la construction et du devenir de cet imposant ensemble, voulu par les chanoines de la cathédrale pour dépasser en splendeur tout autre retable de la région. Ils confièrent cette surenchère décorative à un héritier des sculpteurs de retables de l'ouest de la France, formé à Rome auprès des plus grands maîtres de son temps, mais aussi riche d'une profonde inventivité : Gervais Drouet sut allier l'ampleur monumentale, la sophistication des décors et la recherche des mises en scène à une puissante expressivité. Et si son ombrageuse fierté l'incita à défendre son honneur par l'écrit, c'est bien parce qu'il l'avait mis en jeu dans l'exceptionnelle ambition de son art, dans l'un des plus triomphaux retables du XVII^e siècle.

« Pour la faction, construction et embellissement du retable »

L'édification de l'autel majeur de la cathédrale de Toulouse fut la tardive conséquence d'un sinistre survenu au début du XVII^e siècle. Après plusieurs dizaines d'années et à la suite de bien des hésitations, le projet adopté fut mené à bien grâce à une multiplicité de sources de financement. Bien que les textes qui se rapportent à ce sujet soient

* Communication présentée le 9 janvier 2007, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2006-2007 », p. 265.

1. F. de RESSEGUIER, « Étude sur le retable de Gervais Drouet dans le chœur de la métropole », *Recueil de l'Académie des Jeux floraux*, 1884, p. 236-252. Cette unique étude sur le retable majeur de la cathédrale fut réalisée à la suite de sa restauration, mise en œuvre en 1882. Elle ne contient que peu d'éléments historiques et bien des confusions au sujet de Drouet et du retable, mais elle est rapportée les appréciations qui présidèrent à la restauration de cette œuvre.

2. P. JULIEN, « Un disciple du Bernin : Gervais Drouet, sculpteur toulousain », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1995, p. 67-98 ; *L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVII^e siècle*, catalogue d'exposition, Musée des Augustins - Somogy éditions d'Art, 1996, p. 119-142.

fragmentaires et incomplets, l'histoire qu'ils nous content est caractéristique des difficultés si souvent rencontrées dans l'élaboration puis dans la réalisation d'un projet d'envergure. Des difficultés qui, pour l'essentiel, furent d'ordre financier.

Dans la nuit du 9 au 10 décembre 1609, un terrible incendie ravagea la cathédrale de Toulouse. Les superstructures de l'édifice médiéval, qui était alors simplement charpenté, prirent feu et tombèrent dans le chœur, où elles embrasèrent l'ensemble du mobilier (3). Jubé, orgues, stalles ou lutrins furent livrés aux flammes alors que, dans le sanctuaire, l'intensité de la fournaise faisait fondre les balustres de laiton de la clôture, le bronze du sarcophage de l'évêque Bertrand de l'Isle, les plaques d'argent du maître-autel ainsi que, en arrière de celui-ci, la plupart des reliquaires contenus dans la petite chapelle Saint-Augustin, située sous une voûte adossée au rond-point du chœur (4). Seuls purent être sauvés de ce lieu devenu rapidement inaccessible « les reliques et chasses de Monsieur Saint Étienne », déjà endommagées (5). À la suite de ce drame, il fut décidé de voûter enfin le chœur de la cathédrale, afin de le mettre à l'abri de tout nouvel incident. Parallèlement, le chapitre fit reconstituer l'ensemble du mobilier du chœur liturgique, toutefois l'autel majeur ne fut que très partiellement concerné par ces travaux, menés avec diligence.

La composition et la disposition de l'ancien sanctuaire demeurent mal connues, de même qu'il est difficile – faute d'étude spécifique – de comprendre précisément ce qui fut réaménagé immédiatement après l'incendie. Avant de disparaître dans les flammes, le grand autel était « enrichi de plusieurs figures d'argent de relief, avec les devant d'autel aussi d'argent, ciselé, d'un fort beau travail » (6). Derrière l'autel, un retable de boiseries était orné de nombreuses et « remarquables » peintures.

L'architecte Pierre Levesville, qui restaura l'ensemble du monument, fut chargé de rebâtir l'autel en le rapprochant « de six pans plus avant » de la chapelle Saint-Augustin. Il le reconstruisit sous la forme d'un soubassement en pierre de taille, « le tout bien uny sans molleure », portant une longue et large table de pierre d'un seul tenant, selon un modèle qui devait, par le volume au moins, être assez proche du précédent. Bien qu'il ait été prévu de laisser « aucune pierre en bosse pour relief de taille » si les chanoines désiraient y faire sculpter quelques scènes ou figures, il ne semble pas que cette éventualité ait été suivie d'effet (7). Et s'il fut décidé de rechercher l'argent fondu pour le consacrer aux travaux, ceux-ci exclurent l'autel, à charge « de remplacer ledit argent ou la somme qu'en proviendra, un jour » pour « le remettre à la fabrique et réparation de l'autel, comme estoit ledit argent » (8).

Les seuls aménagements indiqués par la documentation ne furent guère somptueux. Quatre piédestaux de marbre pyrénéen, de la brèche de Sauveterre, furent achetés au marbrier Lussan en 1611 puis probablement taillés par Scipion Bertin pour servir de base à « quatre grands piliers de laiton » qui subsistaient dans le chœur mais qui, « rompeus » et fort endommagés, furent remis à neuf par les fondeurs Jean et Nicolas Poncet avec « les frises et autres façons qui estoient ausdits piliers ». Cet ensemble, qui avait été érigé dans le dernier tiers du XVI^e siècle, était proche de l'autel, probablement sous la forme de grands chandeliers (9). Les mêmes Poncet furent également chargés, l'année suivante 1612, de la fonte d'une nouvelle clôture de laiton pour le sanctuaire, une galerie ajourée formée de doubles balustres scandés de pilastres de trois en trois, avec, sur les hauts pilastres de chaque extrémité, des griffons dont le modèle fut donné par le sculpteur Arthur Legoust (10). Il est possible, d'après certains indices,

3. J. DE LAHONDÈS, *L'église Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse*, Toulouse, 1890, p. 245-266; J. LESTRADE, *Saint-Étienne de Toulouse après l'incendie de 1609*, Toulouse, Privat, 1909.

4. Sur la réfection des stalles, P. JULIEN, « Les stalles de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. Un chantier exemplaire (1610-1613) », *M.S.A.M.F.*, LII, 1992, p. 107-125. Le sarcophage de bronze de Bertrand de l'Isle était composé de son gisant reposant sur une plaque portée par quatre lions.

5. Ce fait marquant fut relaté plusieurs fois, notamment dans les *Annales de la ville de Toulouse*. Le buste reliquaire de saint Étienne, en partie fondu, fut récupéré par le chevalier de Catel, frère de l'historien du Languedoc, qui semble s'être introduit dans la chapelle Saint-Augustin en pratiquant une ouverture dans la mince partie du mur qui la séparait du déambulatoire; G. de Catel, *Mémoires de l'histoire du Languedoc*, Toulouse, 1633, p. 163. J. LESTRADE, *op. cit.*, p. 41, travaux confiés à Pierre Levesville dans le chœur: « ensemble fermer le trou qui a esté faict à ladicte chapelle par dernier le cœur ».

6. A.M. Toulouse, *Annales*, p. 542, cité par J.-M. CAYLA et C. PAUL, *Toulouse Monumental et pittoresque*, Toulouse, 1882, p. 116. CATEL le décrit: « tout d'argent, y ayant deux tables d'images d'argent à relief, l'un dessus l'autel et l'autre qui servait de devant d'autel, lesquelles on montrait seulement aux bonnes fêtes ».

7. J. LESTRADE, *op. cit.*, p. 41; G. COSTA, « Pierre Levesville, l'œuvre d'un architecte orléanais dans le Midi de la France pendant le premier tiers du XVII^e siècle », *Actes du 96^e congrès national des sociétés savantes*, Toulouse, 1971, *Archéologie et Histoire de l'art*, II, Paris, 1976.

8. Délibération du chapitre du 23 avril 1610, citée par J. LESTRADE, *op. cit.*, p. 31.

9. G. DE CATEL, *op. cit.*, p. 163, cité par J. DE LAHONDÈS, *op. cit.*, p. 295.

10. Contrats publiés par J. LESTRADE, *op. cit.*, p. 18, 41 et 81-82. Sur ce sculpteur, F. SARTRE, *Artus Legoust sculpteur original du XVII^e siècle toulousain. Son activité de 1607 à 1629*, maîtrise d'histoire de l'art, Toulouse, 1990.



Fig. 1. CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE DE TOULOUSE. Retable majeur par Gervais Drouet, 1662-1670. Cliché Jean-Claude Lepert.

que Pierre Levesville ait également érigé un décor d'architecture relativement succinct, en pierres et briques, à l'arrière de l'autel. Toutefois le sanctuaire n'était pas alors la priorité des chanoines qui, après de très habiles manœuvres pour récupérer de fortes sommes d'argent auprès de leur évêque et dans l'ensemble du Languedoc, firent porter leurs efforts sur le voûtement du chœur et sur le mobilier de celui-ci. En quelques années, ils surent mettre à profit le « bruslement » de l'édifice pour récupérer un chœur liturgique des plus fastueux, en faisant réaliser des stalles, un jubé et des orgues d'exceptionnelle qualité (11). La haute qualité de cet ensemble, en grande partie terminé en 1614, contrastait fortement avec le modeste voire inexistant décor du sanctuaire, largement délaissé.

Si l'autel majeur devint très vite le pieux souci de certains chanoines, ceux-ci demeurèrent peu nombreux. Ainsi Jean-Paul de Toupignon qui, dès 1614, légua 600 livres au chapitre de sa cathédrale « pour ayder à la faction, construction et embellissement du retable qu'ils prestendent et espèrent [...] à l'eslèvement du grand autel du cœur de ladite église » (12). Plusieurs fois évoquée par la suite, la mise en chantier de ce décor tarda à se concrétiser. Ce n'est qu'à la moitié du siècle que la situation commença à évoluer, mais la nécessité d'agir se heurta encore à certaines réticences ou du moins à une certaine indifférence. C'est ainsi qu'en janvier 1650, le prévôt du chapitre Jean-Louis de Bertier, évêque de Rieux, fut forcé d'évoquer cette question en assemblée du chapitre. Il reconnut alors que :

La plus part desdits messieurs se pleignent de ce qu'il ne promouvoit la faction du retable du grand autel du cœur de ceste église de quoi il a esté souvent prié par la compagnie laquelle l'auroit encores derrechef prié de s'assembler avec les Messieurs qui ont esté cy devant deputez pour cest effet et ce au premier jour pour conserter ensemble et déterminer la somme qui doibt estre employée à cest ouvrage pour après voir Monseg(neur) l'archevesque qui veut que ledit retable se fasse et prendre avec lui une dernière résolution y ayant longues quarante an(n)ées passées que ledit autel est en ce misérable estat qu'il se voit présentement (13).

Ce n'est qu'en juin suivant que l'on s'accorda pour désigner deux chanoines pour évoquer « la faction et ornement de l'autel » avec l'archevêque Charles de Montchal « qui veut que ledit retable se fasse » alors que, au même moment, le prévôt du chapitre faisait amende honorable en offrant au chapitre, parmi plusieurs fondations, la somme de 1200 livres résultant de la vente d'une maison du quartier canonial qui lui appartenait « pour estre employée au grand autel du cœur » (14). Mais le décès de l'archevêque, en 1650, mit rapidement fin à ce bel élan, d'autant :

Qu'il doibt encore son droit d'entrée et sa cotteté de la réparation de l'autel du cœur et faction du retable et qu'il est à craindre que les biens dudit sieur archevêque ne soient divertis et esgarés au grand préjudice du chapitre s'il n'est pourveu à l'assurance du paiement tant de ladite chapelle que faction dudit autel et restable.

Aussi fut-il décidé de faire opérer la saisie de ses biens, afin de s'assurer du paiement des sommes dues auprès de son héritier. Celui-ci fit finalement don d'une chapelle d'orfèverie qui appartenait à l'évêque, des vases liturgiques en vermeil pour l'autel d'une valeur de 12 590 livres, avec en plus sa « mitre précieuse » ornée de pierreries ; l'ensemble correspondait très largement au droit de chapelle que Montchal n'avait jamais réglé. Mais son frère se refusa à payer quoi que ce soit pour le retable. Ce différend fut à l'origine d'une mésentente entre le chapitre et son prévôt, Jean-Louis de Bertier, qui s'opposa à la poursuite en justice du frère de l'archevêque et se désolidarisa de ses chanoines (15). À la suite de ces multiples donations, plus ou moins volontaires, ce fut un laïque qui le premier contribua véritablement à l'ornement du chœur de la cathédrale et qui mit en relation le chapitre avec un artiste de grand talent, nouvellement arrivé dans la cité.

11. L'ensemble des stalles alors réalisées demeure l'un des plus beaux exemples de l'inventivité exubérante, licencieuse et harmonieuse de la Renaissance maniériste en France ; P. JULIEN, « Harpies, griffons et chimères dans les stalles de chœur au XVII^e siècle : le modèle toulousain », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1994, p. 1-12.

12. A.D. Haute-Garonne, 3E 3177, f^o 265. Cité par A. DE BEAUREGARD, *Parlement de Toulouse : la société parlementaire au Grand Siècle, les expressions profanes de la commande artistique (1610-1680)*, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, Université Toulouse-Le Mirail, 2001, p. 491. Le doctorat d'Alain de Beaugard est une étude fondamentale pour l'histoire de Toulouse au Grand Siècle. Beaucoup d'emprunts ont été faits par de nombreux chercheurs à cette source essentielle, sans qu'elle soit toujours citée.

13. A.D. Haute-Garonne, 4G 15, f^o 80 v^o ; délibération du 14 janvier 1650, « Retable de ceste église ».

14. A.D. Haute-Garonne, 4G 15, f^o 70 v^o.

15. A.D. Haute-Garonne, 4G 15, f^o 237, délibération du 29 décembre 1651 et f^o 240, délibération du 12 janvier 1652.

Le 21 avril 1654, le marchand de soieries Sébastien Taffin avait commandé au sculpteur Gervais Drouet « une grande figure de la Vierge tenant un christ entre ses bras de terre bien cuite » afin de la placer sur une tribune de la chapelle Notre-Dame de Bonnes-Nouvelles qu'il avait contribué à faire ériger dans le cloître de l'abbatiale Saint-Sernin de Toulouse (16). Toutefois, après avoir constaté « qu'il estoit impossible de passer ladite figure à ladite tribune » à cause de sa trop grande taille, il décida – par un acte du 21 septembre 1654 – d'en faire don à la cathédrale Saint-Étienne :

Messieurs du vénérable chapitre Saint Estienne sont priés très humblement par leur serviteur soubz(ig)né de faire bastir une chapelle bien ornée dans le cloistre pour y mettre la plus dévoute figure de nostre seigneur et de la sainte vierge qui soit dans le royaume. Et cependant la metre sur le grand autel du cœur auquel lieu je ferai faire un daix pour la porter et soustenir. Neantmoins en cas l'on ne trouveroit à propos de faire au cloistre lad(it)e chapelle pour le moings que la figure sera employée sur ledit grand autel pour y demeurer à jamais. Et d'autant que lesd(it)s messieurs ont délibéré de faire un restable audit grand autel, je promets d'y contribuer d'une notable somme (17).

Le 25 septembre suivant, le chapitre délibéra au sujet de cette Vierge de Pitié faite « par un ouvrier excellent » et offerte avec une somme conséquente pour être placée « sur le grand autel du chœur » ou bien dans une chapelle que Taffin proposait de construire à ses dépens « dans le carré du cloistre ». Il fut décidé que « ladite image sera placée sur le haut de l'autel du chœur et la somme qu'il a intention de donner employée à la faction du restable du grand autel » (18). Par ce don, le sculpteur Gervais Drouet apparaissait pour la première fois dans la cathédrale, par l'intermédiaire de l'une de ses plus belles œuvres qu'il plaça effectivement dans le chœur dont elle renouvela – très partiellement encore – l'ornementation. Taffin offrit 3000 livres pour contribuer au retable et il reçut en retour et à sa demande, vu ses bienfaits, sa grande piété et sa « vieillesse et indisposition » l'autorisation de siéger au chœur, dans l'une des stalles basses les plus proches de l'autel.

En mai 1657, le chanoine Pierre de Caumels légua à son tour 4000 livres pour qu'elles « soient employées à la batisse et décoration du grand autel dudit cœur de st Estienne ». Cette somme fut versée au chapitre peu après son décès, survenu le 29 novembre 1661, avec obligation pour le chapitre « d'accélérer ladite batisse et décoration » (19). Son vœu et son legs furent déterminants.

La lente élévation du « corps d'architecture »

Les registres de délibération du chapitre, malheureusement en déficit entre 1657 et 1667, ne permettent de préciser ni quand ni pourquoi fut enfin entérinée la ferme décision d'engager les travaux. Toutefois ce fut au cours de l'année 1662 qu'il fut décidé d'élever un immense retable au-dessus de l'autel dont la conception fut confiée au sculpteur Gervais Drouet qui fournit, cette année-là, des plans et une maquette de bois pour ce nouvel aménagement (20). En dépit des sommes rassemblées et de la volonté affichée de compléter le chœur, l'ambitieux projet nécessita plus de huit années d'efforts, en raison de nombreuses difficultés.

Artiste désormais renommé, Drouet était alors très occupé par le chantier du jubé de la cathédrale d'Auch, dont il assurait l'entière maîtrise d'ouvrage et dont il exécutait la statuaire de marbre blanc. Aussi fut-il contraint, pour Saint-Étienne, de délaisser l'entreprise du corps d'architecture du retable qui fut confiée, en fonction de ses plans, à

16. P. JULIEN, « Notre-Dame de Bonnes-Nouvelles, chapelle du cloître de l'abbatiale Saint-Sernin », *M.S.A.M.F.*, LV, 1995, p. 112-128. *D'ors et de prières. Art et dévotions à Saint-Sernin de Toulouse, XVI^e-XVII^e siècles*, Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 254-258.

17. A.D. Haute-Garonne, 101H 691.

18. A.D. Haute-Garonne, 4G15, f^o 453.

19. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4251, f^o 503 v. Codicille du 10 août 1657, cité par A. DE BEAUREGARD, *op. cit.*, p. 491.

20. Ce projet dut nécessiter l'accord de Sébastien Taffin pour que soit accepté le déplacement de sa *Vierge de Pitié* qui, lorsqu'elle fut déposée de l'autel majeur, fut installée dans la chapelle d'axe. En 1851, après modification de cette chapelle, elle fut placée dans la grande nef de la cathédrale, à l'entrée de la chapelle de l'Agonie. À la Révolution, elle fut vendue sur le parvis de l'église, en 1789. Le sculpteur Jean-Baptiste Julia l'acheta alors et la mit à l'abri durant neuf ans avant de la restituer à la cathédrale après sa réouverture au culte. Ces derniers éléments sont consignés sur le bandeau d'un tableau représentant cette statue, conservé dans la chapelle Notre-Dame de Liesse de Villeneuve-sur-Lot. Réalisé par Eugénie Sallesse, à Toulouse, ce tableau est daté de 1857.

un autre entrepreneur. Toutefois il se réserva la réalisation du groupe sculpté, celui de la lapidation de saint Étienne, qui était l'argument central de la grande composition qu'il avait conçue. L'œuvre projetée, en pierres et marbres, sur plus de 17 m de haut pour 13 m de large, était d'une ampleur inégalée dans le royaume en de si riches matériaux. Aussi fut-il nécessaire de procéder à son édification par étapes, durant plusieurs années, niveau après niveau. Des contrats successifs furent passés à cet effet, qui ont été en majeure partie retrouvés.

Un premier acte fut projeté, le 23 novembre 1662, avec Pierre Mercier et Pierre Bérard (absent), tailleurs de pierre, pour la façon du « premier corps d'architecture sur lequel se doit apuier tout l'entier retable » (21). Ce texte, qui détaille longuement la besogne pour le prix considérable de 3750 livres, ne présente aucune signature des contractants et témoins cités, ce qui implique qu'il ne fut pas appliqué : en marge, la mention « néant » confirme qu'il fut annulé. Cinq jours plus tard, le 28 novembre, il fut entièrement repris et même complété mais au seul bénéfice, cette fois-ci, de Pierre Mercier, qui resta donc seul responsable de l'entreprise, contrairement à d'autres travaux qu'il mena par ailleurs (22). Toutefois, si ce deuxième texte est exactement similaire au précédent dans toute sa première partie, le prix accordé pour la besogne diffère notablement puisqu'il fut ramené à 2400 livres seulement (23). Mais ce rabais, dont les causes ne sont pas explicitées, ne fut pas consenti sans compensation car le chapitre s'engagea, pour l'avenir, à proposer à Mercier la suite du travail – le second corps d'architecture – pour la très forte somme de 4800 livres « conformément au dessin et au modèle qui est dans la salle dite du bourdon pareillement de pierre et marbre comme il est marqué au dessin ».

Ce premier corps fut entrepris par Mercier sur une hauteur de 2,25 m et sur toute la largeur du sanctuaire, à partir de fondations bien assurées. Un premier soubassement, de près de 1 m de haut, fut réalisé « de pierre grise » alors que les deux portes, le soubassement et les piédestaux en saillie, posés sur cette première assise, furent réalisés en « pierre blanche ». Sur l'ensemble de ce haut stylobate, la pierre fut incrustée de vingt « pièces de marbre jaspé de diverses couleurs polies et taillées en pointe de diamant », insérées dans « leur cadre et cartelle de pierre » que Mercier fit orner et sculpter « selon le dessin ».

Les travaux avancèrent promptement et à peine plus d'un an après, le 11 octobre 1663, l'entrepreneur signalait un nouveau « bail à continuer la batisse de l'autel » (24). Il commença par élever une voûte sur la petite chapelle Saint-Augustin, au centre du soubassement déjà réalisé, soutenue par « un arc surbaissé en anse de panier par devant ». Sur cette voûte, il édifia une « grande niche, là où se doit metre le martire de Saint Étienne ». Il élargit ensuite latéralement son travail, en élevant quatre travées, deux à deux de chaque côté de la niche centrale, rythmées par des pilastres. Ces travées furent creusées de hautes niches, les deux premières étant pourvues d'« un petit cartouche au lieu de la coquille qui est sur le modèle », alors que les deux autres recevaient bien l'ample coquille initialement prévue. Comme pour le premier corps, il orna de feuillages et de têtes d'angelots tous les culs de lampes, cadres et moulures prescrits par le dessin et il fournit les six pilastres de marbre ainsi que les vingt-quatre pièces de marbre taillées en pointe de diamant, en losange ou en cabochon qui furent incrustées dans la pierre blanche (25).

Mercier ne fut toutefois pas tenu de fournir les six fortes colonnes à placer devant ces pilastres, qui avaient été commandées dès le 23 septembre 1663 aux marbriers Vincent Lignani et Jean Baux, de Caunes en Minervois. Ces derniers s'étaient engagés à vendre ces colonnes d'environ 3,50 m de long (16 pans) et 45 cm de diamètre (2 pans) « en marbre du plus beau que sera possible de trouver dans la montagne dudit Caunes » (26). Ils s'étaient engagés à les livrer au terme d'une année et pour le prix de 450 livres chacune, au pied de l'autel, prêtes à poser et « bien polies, nettes, saines et parfaites sans estre aucunement escornées, cassées ni gastées en aucun endroit » après leur long et fastidieux transport. Les marbriers ne purent toutefois respecter leur engagement et le 23 novembre suivant ils reçurent une réquisition du chapitre protestant contre leur retard, retard qu'ils ne purent combler avant le 29 octobre 1665, date à laquelle ils encaissèrent le dernier paiement après livraison.

21. A.D. Haute-Garonne, 3E 706, f° 135v°-138. Document en annexe.

22. Les Mercier, tailleurs de pierre, architectes, furent très actifs dans Toulouse et sa région au XVII^e et au début du XVIII^e siècle. Pierre et François furent les auteurs, outre d'édifices et de ponts, de nombreux retables – tels ceux de l'église de la maison professe et de l'église des augustins de Toulouse ou de Notre-Dame de Grenade – en association avec Gervais Drouet ou Marc Arcis principalement. Ils feront l'objet d'une étude approfondie.

23. A.D. Haute-Garonne, 3E 706, f° 139 v°-142 v°. Document en annexe.

24. A.D. Haute-Garonne, 4G 35, f° 119-120 v°. Document en annexe.

25. À cette époque, le chapitre se soucia de réparer les vitraux du chœur, en mauvais état. A.D. Haute-Garonne, 4G 35, f° 121, 19 octobre 1663. On s'adressa à Bernard Condier, maître verrier de Toulouse qui « avait reçu contrat le 8 janvier 1654 de réparer les vitres qui sont à l'entour du chœur et dans la nef » Les vitres sont « en si mauvais état qu'il est impossible que le service divin s'y puisse faire ».

26. A.D. Haute-Garonne, 4G 35, f° 109-110. Document en annexe.

Toutefois l'absence des colonnes destinées à être placées en saillie n'avait pas empêché Mercier de poursuivre sa tâche: le 11 mai 1664 il avait signé un nouveau contrat avec le chapitre, pour 3800 livres (27). Il plaça sur l'entablement précédemment réalisé une large corniche d'ordre corinthien, avec des volutes en accolade sur chacune des deux travées extérieures. Il bâtit également la voûte de la grande niche centrale, percée d'un oculus et décorée « d'un parquetage de roses et couronnes de palmes ». Sur la clef, il ménagea l'emplacement des armoiries du chapitre et de part et d'autre de l'arc, il construisit les piédestaux du registre supérieur, ornés de six grandes pièces de marbre taillées et polies. Il fit également préparer les chapiteaux « de l'ordre corinthe refendus de feuilles d'olivier » selon un modèle de bois qui avait été fourni par Gervais Drouet; de même fit-il réaliser les bases de marbre noir et blanc des colonnes ainsi que les autres « pointes » de même marbre.

Mercier s'était engagé à terminer cette partie-là au bout de huit mois, cependant il n'a pas été possible de trouver le quatrième et probablement dernier contrat d'architecture qu'il dut signer ensuite, vers la fin de l'année 1665. En 1666 et 1667 en effet, il paracheva l'élévation en plaçant, sur les travées extérieures, leurs frontons à tympan semi-circulaire, creusés d'une coquille. La travée centrale recevait un dernier ordre d'architecture, composite, sous la forme de deux colonnes supportant un fronton brisé avec, au centre de cette composition, un cadre à fronton semi-circulaire incrusté d'une grande plaque de marbre noir et blanc faisant fond à un crucifix de marbre blanc. Le Christ est d'une honnête qualité de sculpture, en dépit de quelques lourdeurs anatomiques, peu perceptibles depuis le sol. Ce dernier corps d'architecture fut orné de sept boules en pots à feu et de trois grands vases de marbre, ainsi que de deux atlantes assis sur les volutes latérales et de deux grands anges virevoltant au-dessus du couronnement, autour d'un grand vase orné d'une ronde de *putti*.

Il est impossible, faute de contrat, de savoir combien coûta exactement cette dernière partie, mais au vu de demandes de fonds ultérieures, la somme dut avoisiner les 4500 livres, ce qui implique – comparé aux coûts précédents – que cette dernière commande d'architecture devait inclure la statuaire des parties hautes et basses du retable. Or, après avoir beaucoup dépensé, quoique lentement, le chapitre se trouvait à la fin de 1666 devant quelques difficultés financières pour continuer les travaux, d'autant qu'un procès très mal engagé avec les prêtres prébendiers de la cathédrale coûtait alors fort cher et favorisait une certaine confusion voire un détournement des postes budgétaires. Les chanoines s'adressèrent alors à Charles-François d'Anglure de Bourlemont, leur nouvel archevêque depuis 1664, afin qu'il sollicite l'assistance des États de Languedoc, dont il était président. Le 11 février 1666, le prélat rappela à cette assemblée l'aide accordée à la cathédrale Saint-Étienne en 1610 (9000 livres) pour la reconstruction de l'église incendiée et souligna que l'actuelle édification du retable majeur était « comme l'accomplissement de ce grand ouvrage ». Il fit part de la demande pressante des chanoines qui, après avoir dépensé « de grandes et notables sommes » suppliaient l'assemblée « de leur donner quelques secours pour les ayder » à achever leur entreprise. Les États décidèrent d'attribuer 3000 livres, 1000 par an, pour être employées « sans aucun divertissement au bastiment dudit autel » (28). Les chanoines réclamèrent plusieurs fois le premier versement de cette somme qui ne fut effectif qu'en novembre, alors qu'entre-temps et à plusieurs reprises Mercier avait vainement demandé à être réglé pour pouvoir continuer son ouvrage. Ainsi dès le 4 juillet avait-il réclamé des fonds au chapitre qui ne lui avait octroyé que 100 livres de suite et 600 « à la feste de la pentecoste et que du restant il en sera gardé trois mille jusques à ce que l'ouvrage sera achevé » (29). Il fit par la suite plusieurs autres demandes qui restèrent sans réponse. Toutefois l'élévation fut terminée avant la fin de l'année car, en haut de celle-ci, il plaça une plaque de marbre noir portant un grand « DOM 1667 » (*Deo Omni Potenti 1667*), qui indique la date théorique d'achèvement du « corps d'architecture » de l'ouvrage. Au bas de cette plaque, en très petites lettres est écrit « Saint Estienne priez pour moy. Pierre Mercier F. ».

Pour ce corps du retable, outre le fait qu'il fut érigé en quatre campagnes de travaux, les sources confirment que l'architecture fut entièrement réalisée sous la direction de Pierre Mercier et qu'il en fut de même pour l'ensemble des décors, marbres polychromes et sculpture ornementale. Cependant la mise en place de la statuaire, elle, ne se fit pas sans quelques problèmes: l'ouvrage était loin d'être terminé.

27. A.D. Haute-Garonne, 4G 35, f° 201 v°- 202 v°. Document en annexe.

28. A.D. Haute-Garonne, C 2315, f° 217-217 v°.

29. A.D. Haute-Garonne, 4G16, f° 1.

Le difficile destin de la statuaire

Le retable qui avait été construit par Pierre Mercier, selon les plans de Gervais Drouet, comportait une immense niche centrale destinée à recevoir le groupe du *Martyre de saint Étienne* alors que dans les quatre niches latérales étaient prévues les statues des apôtres. Ces dernières firent l'objet d'un important différend qui ne fut réglé qu'au XVIII^e siècle. Quant au groupe central, il subit au début du XIX^e siècle de graves détériorations qui imposèrent une lourde restauration.

Le 17 décembre 1667, en délibération de chapitre, le chanoine et chantre de Rudelle rapporta à ses pairs : « qu'il a parlé ces jours passés au S(ieu)r Gervais qui lui a dit que les figures qu'il travaille pour l'autel seroient déia prestes sy le lieu où elles doivent estre placées estoit en estat et qu'il importerait de presser la chose » (30). Il fut immédiatement décidé de s'entretenir avec Pierre Mercier et de « l'obliger à y travailler » : celui-ci en effet, faute de paiement, avait suspendu sa besogne. Cette mention constitue, cinq ans après le début de l'entreprise, la première apparition documentée de Gervais Drouet sur ce chantier. Soucieux d'accélérer les choses, les chanoines décidèrent de se procurer des liquidités en vendant, en février 1668, les grands chandeliers de laiton de l'ancien autel, ainsi que les « portes du balustre » de même métal, désormais inutiles (31).

Le travail reprit car le 17 août 1668 Pierre Mercier demanda à ce que le chapitre procède à la vérification de l'ouvrage qu'il avait achevé, afin qu'il soit intégralement réglé de son travail (32). Toutefois un dernier ouvrage restait à honorer avant que ne soit enlevé l'échafaudage : la mise en place des grandes statues dans les quatre niches latérales. Ordonnée en janvier 1669 seulement, la vérification de l'élévation eut lieu avec les chanoines « commissaires » délégués à cet effet, assistés de « diverses personnes sçavantes en architecture [...] lesquelles ont trouvé quelques deffauts » (33). Ces défauts furent listés et Mercier les reprit tout en demandant toujours à être payé. Le 15 janvier, Gervais Drouet passa contrat avec le fondeur Antoine De Pouzol pour fondre en laiton les broderies de la dalmatique « avec les fuilhages et les cordons », qu'il devait livrer au plus tard le 31 mars suivant (34).

Le 9 mars, Drouet fit savoir qu'il était « en estat de placer les figures qu'il a faites pour l'autel du chœur ce qu'il ne peut fe(re) sans oster l'eschafaudage et que la prespective ne soit en estat », aussi fut-il décidé, à nouveau, de presser Mercier « de parachever son ouvrage » (35). Dans le même temps, les statues destinées aux niches furent réceptionnées, mises en place et soumises à vérification le 13 mars « par de personnes fort entendues qui ont trouvé que les figures sont mal faites et en estat de ne pouvoir pas servir », ce qui laissait encore à Mercier « un grand travail à fere ». Aussi fut-il décidé que « lesdites figures seront ostées et que Mercier les fera reffaire », ainsi qu'il s'y était engagé par contrat (36).

L'entrepreneur se contenta probablement de retoucher ou faire retoucher ces statues qu'il présenta encore, au mois de mai, à la vérification du chapitre qui décida « de prendre avis avec des architectes » (37). L'avis ne fut guère concluant car début juin il fut décidé de s'entendre avec Mercier et de « passer le contrat de bail à fere les figures qui doivent estre placées dans les niches de l'autel du chœur ». Une semaine après il fut délibéré qu'elles devaient « estre faites de marbre » (38). Cependant les tractations avec l'entrepreneur n'aboutirent pas à ce sujet et ce problème resta en suspens. En septembre, le maître serrurier de Toulouse Étienne Arnac reçut commande des grilles de fer pour fermer la grande arcade et les deux portes de la chapelle Saint-Augustin, en arrière de l'autel, pour la somme de 350 livres « avec les ornements et façons tout ainsi qu'est porté par le modelle » (39). Leur dessin très élégant fut probablement donné par Gervais Drouet, en accord avec l'ensemble du retable. Conservées en place, elles sont un très bel exemple, documenté, de la qualité des ferronneries de cette époque. Entre-temps Mercier entreprit de démonter son échafaudage et en octobre il demanda pour la dernière fois au chapitre « de luy arrester ses comptes

30. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, à la date.

31. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 28-29.

32. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 45.

33. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 61 v, 12 et 25 janvier 1659.

34. A.D. Haute-Garonne, 3E 7595, f° 14 v. Document en annexe.

35. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 65 v-66, 9 mars 1669.

36. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 66 v. Il ne lui fut alloué, ce jour-là, que 100 livres pour poursuivre son ouvrage.

37. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 73, 18 mai 1669.

38. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 74 et 74 v°, 1^{er} et 7 juin 1669.

39. A.D. Haute-Garonne, 3 E 707, f° 279 v°. Document en annexe.



Fig. 2. LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE, par Gervais Drouet, 1667-1670. Cliché Jean-Claude Lepert.

et luy fere descharges », ce qui fut effectif en mai suivant (40). Le manque d'argent et surtout le désir de n'en plus dépenser avait probablement poussé les chanoines, après avoir dédommagé Mercier de ce qu'ils lui devaient par un revenu sur le temporel, à renoncer aux figures des niches (41).

Les statues de marbre de *La Lapidation de saint Étienne*, que Gervais Drouet avait terminées en 1668, comme le prouve le « GERVASI DROVE FACIEBAT. 1668 » inscrit sur le socle du *Saint Étienne*, purent enfin être mises en place dans la niche centrale après que le sculpteur y ait effectué un important travail de modelage de plusieurs figures en stuc, ce qui laisse soupçonner qu'il ait dû attendre la fin de l'hiver pour l'entreprendre. Il mena à bien ces opérations au cours de l'année 1670 puis, le 31 juillet, il réceptionna les ornements de bronze qu'il put placer sur la statue. Alors, son travail terminé, il apposa au bas de la grande niche la plaque de marbre noir sur laquelle il data, signa et revendiqua son ouvrage (fig. 2). Le 29 décembre 1670, une dernière commande fut passée avec l'orfèvre Senac pour six chandeliers et un aspersoir d'argent « sans fason ny seiselure » qui furent livrés en mars 1671 (42). Le compte des « sommes qui ont été levées pour la batisse de l'autel » fut alors clôturé par le chapitre (43).

En juin 1672, il fut nécessaire de commander un tabernacle, car la niche qui se trouvait à l'arrière de l'autel du chœur fut jugée fort « gastée et cariée » (44). Toutefois il n'y eut pas d'autres interventions sur l'autel et le retable avant 1727, date à laquelle il fut décidé de remédier au problème des statues d'apôtres jamais placées dans leurs niches en les faisant réaliser par le sculpteur du roi Marc Arcis et par son disciple Hardy, pour la somme de 1500 livres. Ces quatre évangélistes, en marbre, furent mis en place en juin 1728 (45). Très satisfaits du travail accompli, les chanoines sollicitèrent à nouveau Arcis en avril 1731, « au sujet de l'autel à la romaine que la compagnie a dessain de faire au chœur de cette église ». Ils avaient en effet décidé de porter à son terme l'aménagement du sanctuaire en remplaçant enfin le vieil autel de pierre datant de 1612, derrière lequel Drouet avait élevé son retable. Après plusieurs années de mise en chantier par Arcis, il fut achevé et consacré par l'archevêque Louis de Crillon le 21 mars 1735 (46). Pas moins de six prélats avaient occupé le siège de la métropolitaine avant que ne soit totalement rénové son sanctuaire !

Par la suite, l'immense retable si laborieusement réalisé s'imposa par sa somptuosité et sa belle intégration à l'édifice, qui au cours du XIX^e siècle le firent miraculeusement échapper aux suppressions sans nombre opérées par les tenants de l'unité de style. Il évita en effet de très peu la destruction, sort qui échut en ce siècle-là à deux autres œuvres majeures de Drouet, le jubé qu'il avait érigé dans l'abbatiale Saint-Sernin, supprimé en 1808 (47), et celui de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch démonté en 1859 (48). Toutefois à Saint-Étienne, son retable fut l'étonnante victime indirecte d'un ouragan qui, les 23 et 24 septembre 1805 s'abattit sur Toulouse. Ses conséquences doivent être exposées, car la statuaire eut à en souffrir et s'en trouva modifiée.

Entre autres destructions, lors de cette tempête, le remplage de la fenêtre d'axe du cœur fut brisé et s'abattit sur le haut du retable (49). Plusieurs pierres, qui passèrent par l'oculus de la voûte, tombèrent sur *La Lapidation de Saint-Étienne*. Dès le 2 octobre, l'architecte Jacques-Pascal Virebent livra une première estimation des restaurations à opérer sur les sculptures :

Ce groupe est composé de trois figures en marbre d'un travail précieux de Gervais Drouet et de plusieurs autres figures en plâtre. Heureusement que la figure de saint Étienne et celles des deux bourreaux qui sont sur le devant

40. Certaines transactions passées avec lui furent alors régularisées. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, fol 113, 3 mai 1670, « Compte arrêté avec Mercier ».

41. Le 19 avril 1670, Mercier reçut en « bail à nouveau fief » des biens situés à Bracqueville, un bail qui renouvelait un accord antérieur simplement verbal. A.D. Haute-Garonne, 3E 707, f° 363-364.

42. A.D. Haute-Garonne, 3 E 707 f° 443 v°. Document en annexe.

43. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 86 v°, 10 oct. 1669, fol 113, 3 mai 1670. Il s'agissait d'officialiser un accord oral passé « il y a quelques années » avec Mercier pour lui attribuer le bail à fief de « trois arpents de terre au lieu de Braquaville [...] en considération des avances qu'il avoit fait à l'autel du chœur ». 4G 16, f° 145, 21 mars 1671.

44. A.D. Haute-Garonne, 4G 16, f° 215, 17 juin 1672.

45. F. SARTRE, *Marc Arcis, op. cit.*, p. 273-277.

46. *Idem*, p. 289-294.

47. La suppression de ce jubé fut opérée sous la direction de l'architecte J. P. Virebent, « afin que les paroissiens puissent jouir de la vue des cérémonies et que les troupes de la garnison puissent assister plus commodément à la messe militaire » ; P. JULIEN, « Les travaux d'aménagement du chœur en 1808 », dans *Saint-Sernin de Toulouse : Trésors et Métamorphoses*, Catalogue d'exposition, Toulouse 1989, Paris 1990, p. 71-75.

48. G. COSTA, « L'ancien Jubé et l'avant-chœur de la cathédrale d'Auch », *Monuments Historiques*, 4, 1977, p. 31.

49. D. CAZES, « Travaux et restaurations à la cathédrale de Toulouse aux XIX^e et XX^e siècles (1802-1969) », *M.S.A.M.F.*, 1979-1980, p. 12, 32, 38. Les indications données dans cet article par Daniel Cazes ont permis de retrouver et d'analyser les différents et très détaillés devis qui concernent les restaurations du retable, qui sont cités et transcrits dans la suite du présent article.

ont peu souffert et qu'il n'y a que les têtes et plusieurs mains des autres figures qui sont en plâtre qui ont été mutilées ainsi que l'ange en bois portant une couronne qui semble planer au-dessus de la tête de saint Étienne, lequel a été brisé. [...] La Manipule qui était sur l'un des bras de la figure de saint Étienne a été fracassée en plusieurs morceaux ainsi qu'une partie de la robe, quatre des têtes de plâtre des anges et des bourreaux qui dépendent du même groupe, plusieurs mains, bras ou autres parties des figures en plâtre ont eu le même sort ainsi que l'ange en bois qui portait une couronne au-dessus de la tête du saint. Il sera nécessaire de rejoindre et mastiquer les parties éparses de la manipule et de la robe de la figure de saint Étienne, refaire en plâtre les têtes, les mains et les parties dégradées des autres figures, redorer et remettre en place la figure d'ange qui portait la couronne. La restauration de ce groupe ne peut point faire l'objet d'aucune adjudication, elle doit être confiée à une main habile qui fera oublier les regrets qu'ont éprouvés les amis de arts à la détérioration de ce beau monument (50).

En 1808, les travaux de restauration de l'ensemble du chœur furent adjugés à l'entrepreneur Capella avec la reprise du retable, exposée à l'article 15 de son devis, en dépit des recommandations de Virebent. Mais en 1811, l'ingénieur Raymond, chargé de la surveillance des travaux, dénonça l'incapacité de l'entrepreneur à s'acquitter de sa tâche et demanda au préfet qu'il en soit déchargé. Renchérissant sur Virebent, il ne cacha pas son admiration pour les sculptures :

Le caractère et la beauté de ces figures exigent les connaissances d'un artiste comme le sieur Vigan sculpteur, seul capable de remplir une tâche sensible pour redonner à ces figures l'ensemble, l'esprit et le caractère que l'auteur avait donné dans sa composition.

Puis, évoquant la découverte, sous la poussière, de la perspective « représentant un paysage et une antière ville », il proposa qu'elle soit également restaurée (51). Alors arrêtés, les travaux ne reprirent pas. En 1839 la commission des arts et édifices religieux demanda au sculpteur Griffoul Dorval un nouveau projet de restauration. Après avoir donné un dessin des détériorations « pour le ministre » en 1840, il ne rendit son devis qu'en 1845 (52). Son examen fut différé puis il fut de nouveau présenté, dessin à l'appui, par l'architecte Esquié en 1851. Ce dernier, peu convaincu de la valeur du retable, l'aurait volontiers supprimé pour rétablir l'unité de style du chœur, mais il fut décidé de le conserver, sans toutefois y toucher. Ce n'est qu'en 1882 que les travaux furent enfin entrepris, par le sculpteur Paul Moulins assisté du peintre Engalières (53). Les successifs devis ainsi que le dessin conservé, très concordants, renseignent sur tout ce qu'il y eut à reprendre (54). Ils permettent également de constater que, après un nettoyage général méticuleux, si de nombreuses retouches furent faites, parfois importantes, l'état premier de l'œuvre fut pratiquement respecté et si bien des éléments furent repris, ils furent essentiellement complétés ou copiés. Ainsi Engalières dut-il refaire entièrement, le terme est précis, « la figure du Sauveur du monde sur fond de gloire et ornements » ainsi qu'« un portique en perspective avec la ville de Jerusalem dans le fond ». Sur le grand vase de pierre du couronnement, deux têtes d'enfants furent remplacées, alors qu'il fallut changer en grande partie les ailes, les pieds et les mains des anges adoreurs « presque insolides ». Il en alla de même pour deux pieds et « partie des draperies » des deux atlantes et pour les deux têtes des angelots qui présentent, dans la niche centrale, les armes de l'archevêque de Toulouse qui, lors de la restauration, ont remplacé celles du prévôt du chapitre. L'une de ces têtes-là cependant est d'un très médiocre effet et dénote avec la qualité retrouvée de celles des lapidateurs. La dalmatique de saint Étienne fut reprise, complétée pour ses marbres, restituée pour ses bronzes, mais là encore, en veillant à

50. A.N., F19 7896, « Etat estimatif des ouvrages urgents à faire au chœur de la métropole de Toulouse pour réparer les dommages occasionnés par l'ouragan survenu le brumaire courant. Virebent, 10 brumaire, an 14 ».

51. A.N., F19 7896, Lettre de l'ingénieur Raymond, 23 juin 1811 : « La poussière qui absorbait l'entière décoration cachait un fond de perspective représentant un paysage et une antière ville, cette peinture avait été faite par un artiste célèbre, elle exige d'être réparée par un peintre qui connaisse parfaitement la perspective tel que le sieur Julia peintre et décorateur » ; travail estimé à 200 francs et 300 seulement pour les sculptures.

52. A.N., F19 7896, Document en annexe.

53. A.N., F19 797. « Décompte des travaux exécutés en 1882 pour le nettoyage, le rejointoiement et les réparations du rétable du grand autel de la cathédrale de Toulouse ».

54. Ce dessin (A.N., F19 7896) a été publié par D. CAZES, *op. cit.*, p. 33. Il montre nettement les figures très endommagées des lapidateurs de stuc, alors que les trois statues de marbre sont intactes. Il permet également de situer les parties manquantes des ornements de bronze.

braser les anciennes parties avec les nouvelles. Outre tout ce qui avait été détaillé par Griffoul-Dorval pour les figures de stuc, il fallut également, fait nouveau par rapport à l'estimation de 1805, « refaire l'avant bras et la main gauche en marbre statuaire du lapidateur placé à gauche de Saint-Étienne » (55).

Seule, lors d'un nettoyage des plus souhaitables, une confrontation par le menu des textes et de l'œuvre permettrait de repérer toutes les interventions, tant elles furent faites de manière scrupuleuse. Car la plupart des acteurs de la longue mise en œuvre de ces restaurations se laissèrent séduire par la beauté de cet ensemble, notamment par son groupe central, ce qui les conforta dans la nécessité d'intervenir « selon les plus exactes règles de l'art » (56).

« Un type remarquable de retable triomphal »

En 1957, lorsque Victor-Louis Tapié évoqua dans *Baroque et classicisme* le succès des retables de la Contre-Réforme, il cita celui de la cathédrale Saint-Étienne comme « un type remarquable de retable triomphal » (57). Cette appréciation, issue d'un ouvrage de référence, témoigne de la valeur portée à cet ensemble. Toutefois cette valeur ne se limite pas à l'effet singulier qu'il peut produire, par sa monumentalité ou par son décor.

Né en 1609 dans le Maine, Drouet fut le probable élève de l'important sculpteur Gervais Delabarre et ne se rendit à Rome que sur le tard, de 1648 à 1652, où il travailla auprès du Bernin et de l'Algarde, avant d'apparaître à Toulouse en 1654 et d'y résider jusqu'à sa mort, en 1673. La composition générale du retable de Saint-Étienne doit être rattachée à la première phase de sa carrière, à la manière de ce qu'il est convenu de nommer « les retables lavallois », diffusés entre Sarthe, Maine et Mayenne durant la première moitié du XVII^e siècle (58).

Nombre de ces ensembles, parmi les plus monumentaux, sont en effet caractérisés par une division tripartite structurée grâce à un ordonnancement cohérent, dans une élévation très marquée de trois corps d'architecture avec soubassement, piédestaux, colonnes, niveau d'attique et frontons brisés. Le recours aux marbres – en pièces géométriques et en colonnes détachées de toutes tailles – y est systématique, avec un jeu très affirmé de la polychromie. Dans ces retables issus de la Contre-Réforme, une place importante est donnée à la statuaire, très habilement répartie, latéralement et en partie haute, le sujet central et principal demeurant essentiellement traité de manière picturale, du moins pour les grands ensembles. Des retables tels que celui de Notre-Dame des cordeliers de Laval (1634), des jésuites de La Flèche (1636) ou de la chapelle des Ursulines d'Angers (1651), comportent un certain nombre d'éléments architecturaux et ornementaux comparables à ceux de Saint-Étienne de Toulouse, tels que les piédestaux incrustés de marbre sur plusieurs faces, les niches à coquille, les frontons à volutes s'enroulant en feuillages, les lourdes guirlandes ou les vases fleuris d'abondance. En ce qui concerne le retable majeur du collège des jésuites de La Flèche, de l'architecte Derand et du sculpteur Corbineau, les concordances sont telles qu'il est certain que Gervais Drouet en eut une connaissance directe durant la première partie de sa vie.

Cependant toutes les caractéristiques de ces retables des pays de Loire sont enrichies et restituées à la cathédrale de Toulouse avec une ampleur inégalée. Une ampleur qui tient à l'adaptation au lieu, avec une haute élévation atteignant le niveau du triforium, mais qui s'accompagne également d'une grande clarté de composition, grâce à la maîtrise très affirmée du maniement des ordres. En effet, l'ordre corinthien adopté pour le grand corps d'architecture est très clairement décrit en divers passages des contrats passés avec Mercier. Ainsi pour « une grande corniche de l'ordre corinthe d'auteur de deux pans et demy ou environ et autant de sa[i]llie enrichie de tous ses membres et moulures, modillons, denticules et auves suivant ledit ordre et modèles ». Les « modèles », en l'occurrence plans et maquette, avaient été élaborés suivant les préceptes et exemples donnés par Vignole. C'est en effet dans la *Reigle des cinq ordres d'architecture* de Jaques Barozzio, dit Vignole (1510-1573), probablement dans l'édition de Le Muet

55. Il est impossible, à l'heure actuelle, de discerner où eut lieu cette restauration; A.N. F19 797, « Décompte des travaux exécutés en 1882 pour le nettoyage, le rejointoiement et les réparations du retable du grand autel de la cathédrale de Toulouse ». Ces travaux, menés par Riché entrepreneur de charpente, Tardieu peintre, Paul Moulins sculpteur, Denjean serrurier et Engalières peintre décorateur, coûtèrent 9595 francs et 61 centimes; ils furent financés pour 3622,50 par l'État et par la fabrique de Saint-Étienne pour 5973 francs et 1 centime. Il faut signaler notamment: « à l'un des évangélistes, refaire une main et faire un pied à l'ange groupé avec saint Matthieu ».

56. Les rédacteurs des estimations et devis de 1805, 1845, 1851 et 1882 ont tous écrit leur admiration pour la sculpture de ce retable.

57. V.-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, 1980, p. 472.

58. J. SALBERT, *Les ateliers de retableurs lavallois aux XVII^e et XVIII^e siècles: étude historique et artistique*, Paris, 1976.

de 1631, que Drouet se plaisait à puiser ses références (59). Dans d'autres contrats, il cite d'ailleurs explicitement l'observation la plus parfaite des ordres, « suivant toutes les proportions observées par Vignole » (60). Et cette source est également indirectement exprimée dans le contrat des colonnes pour le retable de Saint-Étienne, qui devaient être « environ de la longueur de setze pans mesure de tolose et de l'espaisseur de deux pans et grosseur convenante eu esgard à ladite longueur suivant l'ordre de corinthe » : le rapport de 2 pour 16 est, à très peu de choses près, celui préconisé par Vignole pour la colonne corinthienne (fig. 3).

Mais la référence à Vignole n'est pas que théorique ou modulaire, elle est bien plus précise encore. Les planches de son traité ont directement servi à dessiner les plans du retable. Piédestaux, colonnes et entablements de celui-ci correspondent trait pour trait au modèle gravé, pour les proportions des éléments comme pour leur dessin, des modénatures à la forme des modillons. Seul diffère le caractère moins fouillé de certains détails, la fine sculpture de certaines moulures (fig. 4). De même les « six chapiteaux pour les colonnes de marbre blanc de l'ordre Corinthe refendus de feuille d'olivier selon le modèle de bois qui en a été fait de la autheur de deux pans et demi ou environ » ont été conçus d'après l'auteur italien et son système modulaire. Et Drouet reprend la même source pour le second corps d'architecture, avec les piédestaux, colonnes, chapiteaux et entablement « de l'ordre composite ».

Comme il l'exprima dans le contrat du jubé de l'abbatiale Saint-Sernin, en 1668, Gervais Drouet avait fait son « dessain [...] à l'imitation des bons auteurs antiques et modernes qui ont toujours suivi les bons principes ». Cette démarche découlait de son expérience italienne, menée sur des chantiers où il avait côtoyé Bernin, le meilleur des sculpteurs et architectes de son temps, et appris tout l'intérêt qu'il y avait à manier la théorie la plus brillante pour magnifier des formes inventives. S'il ne découvrit pas Vignole en Italie, il y apprit très probablement à l'adapter avec rigueur et élégance. Il est ainsi très parlant de comparer les hautes colonnes de ce retable à celles des chapelles latérales de la nef de Saint-Pierre de Rome, qui furent mises en place par l'architecte responsable de l'édifice, Bernin, alors que Drouet travaillait en ces lieux. On y retrouve un même modèle issu de Vignole mais aussi un semblable souci de polychromie flamboyante.

L'emploi de marbres de couleur lui était connu depuis longtemps car ils étaient largement présents dans les retables des pays de Loire, où l'on avait su magnifiquement profiter de carrières comme celles de Sablé ou d'achats de variétés de Flandre ou du Hainaut pour décorer visuellement et symboliquement les retables. Et Drouet avait pu admirer, à Auch notamment, le bel emploi que Pierre Souffron avait fait des très vifs marbres pyrénéens, là aussi en colonnes et en pièces géométriques bigarrées, des plus précieusement traitées. Lui-même reprit les tailles complexes utilisées par Souffron mais il enrichit encore ce type de composition et cette palette singulière grâce à une variété

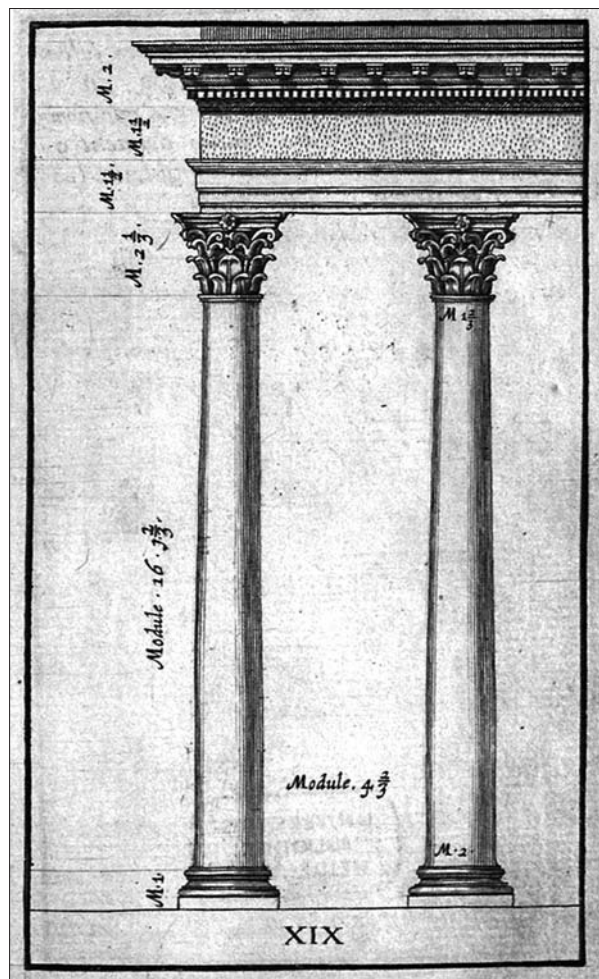


Fig. 3. L'ORDRE CORINTHIENNE, gravure de l'ouvrage *Regles des cinq ordres d'architecture de Vignole reveuee augmentees et reduites de grand en petit* par Le Muet, 1632, p. 39. Cliché P. Julien.

59. *Regles des cinq ordres d'architecture de Vignole reveuee (sic) augmentees et reduites de grand en petit* par Le Muet, Paris, Melchior Tavernier, 1632.

60. Ainsi dans le contrat du jubé de la cathédrale d'Auch (A.D. Haute-Garonne, 3E 3822, 2^e reg., f^o 167 v^o). Cité par G. COSTA, « L'ancien jubé et l'avant-chœur de la cathédrale d'Auch », *Monuments Historiques*, 4, 1977, p. 25-32. Une proche recommandation, « suivant la règle observée par Vignole » est donnée dans le contrat de commande des colonnes de ce jubé, A.D. Aude, 3 E 14219, f^o 193 v^o; 11 juillet 1662, commande de six colonnes d'incarnat par Gervais Drouet à Vincent Lignani et André Rossi, marbriers de Caunes.

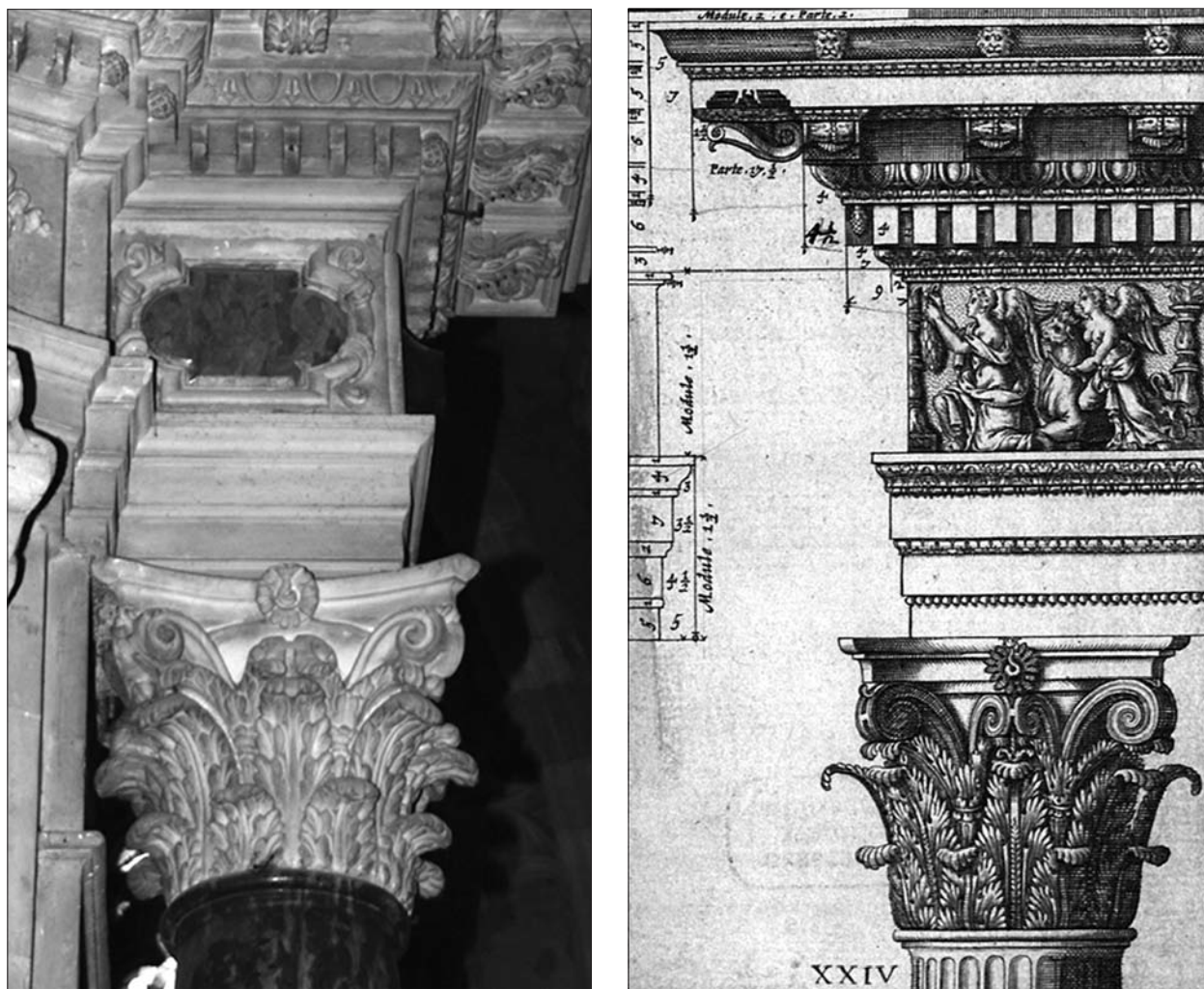


Fig. 4. CHAPITEAUX ET ENTABLEMENTS CORINTHIENS, comparaison entre le retable de Saint-Étienne et une gravure de l'ouvrage *Regles des cinq ordres d'architecture de Vignole [...]*, p. 49. Cliché P. Julien.

méridionale au destin exceptionnel que, fait étonnant, il avait connue à Rome. En effet, Drouet avait été engagé, en 1648, pour travailler sur le grand chantier visant à parachever la nef de la basilique Saint-Pierre pour le jubilé de 1650. Pour ce gigantesque chantier, Bernin avait conçu un décor mural mêlant des reliefs et des marbres de couleur savamment agencés. Ces travaux, démesurés, mobilisèrent une armée de tailleurs de pierre, de marbriers et de sculpteurs, dont trente-neuf statuaires qui façonnèrent entre 1647 et 1649 des dizaines de bas-reliefs pour orner les immenses pilastres des trois travées de la nef et de ses six chapelles (61). Il se trouvait parmi eux une majorité d'Italiens, pour certains aussi prestigieux qu'Ercole Ferrata, Andrea Bolgi ou Cosimo Fanzago, ainsi que six français : Claude Poussin, Nicolas Sale, Nicolas Cordier, Claude Adam, Michel Anguier et Gervais Drouet (62). Ce dernier fut chargé de réaliser « *uno basso rilievo con la medaglia* », un des cinquante-six bustes de pape en marbre de Carrare, présentés dans un médaillon ovale porté par deux putti.

61. P. JULIEN, « Décor et marbre de Caunes dans la nef de Saint-Pierre de Rome », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1994, p. 699-716.

62. Les six français qui exécutèrent des bas-reliefs sont les seuls étrangers à avoir été appelés sur ce chantier. Certains de ces artistes étaient installés à Rome et proches du Bernin, d'autres y séjournèrent pour y perfectionner leur art.

Mais mobiliser assez de « *virtuosi* » de la sculpture ne fut pas la seule difficulté de ce projet, il fallut aussi trouver suffisamment de marbres colorés pour couvrir les parois dénudées des piliers de la nef et de ses six chapelles. Or les marbres antiques traditionnellement retaillés en plaques minces qui avaient été employés dans les parties anciennes de l'édifice n'étaient plus disponibles en quantité suffisante. Aussi se tourna-t-on vers des variétés modernes, en majorité issues de carrières italiennes, à l'exception d'un « *rosso di francia* » que des marchands génois proposèrent à la vente. Après une importante discussion sur l'ampleur à donner à son utilisation, la fourniture de ce marbre, qui provenait des carrières de Caunes, en Minervois, fut considérée comme un bienfait de la providence, en raison de son rouge et blanc éclatant ainsi que de l'élégance de ses veinures. Le cardinal Spada, chargé de superviser les travaux, le trouva même digne d'être classé parmi les plus fameux marbres antiques, « bien qu'il provienne de France ». Largement employé en grandes et longues plaques, il fut particulièrement apprécié du Bernin qui, par la suite, l'utilisa à de nombreuses reprises, pour des œuvres prestigieuses (63).

Drouet fut particulièrement marqué par les qualités de ce matériau car, outre pour de traditionnels cabochons et pièces taillées en facettes, il fut le premier à en faire un usage important sous la forme de hautes colonnes. Un gisement d'exceptionnelle qualité, en effet, au-dessus du village de Caunes, permettait de tirer des fûts longs et solides qu'il utilisa pour le jubé de Sainte-Marie d'Auch ou le retable de Saint-Étienne quelques années avant que cette carrière dite « de la Malecasse » n'alimente les chantiers royaux, jusqu'au célèbre péristyle du Grand Trianon. Pour la cathédrale de Toulouse, il eut le soin de faire disposer les colonnes en gradation de couleur : les deux fûts de la niche centrale sont en incarnat, flammées d'un blanc éclatant et d'un rouge soutenu, alors que les fûts latéraux tirent vers le turquin, de teintes plus grisées et plus orangées. Ainsi se trouve renforcée, de part et d'autre de saint Étienne, l'évocation du sang du protomartyr, l'identification à la Passion.

C'est là une autre dimension dans l'utilisation des marbres, celle du sens dont ils étaient investis. Leur rôle décoratif est clairement affirmé, par leur distribution rigoureuse à chaque niveau de l'élévation, par l'alternance entre les clairs et les sombres, par la taille et la présentation de certaines pièces, à la manière de bijoux. Ainsi des cabochons et pointes de diamant, dont Drouet se plaisait à dessiner les tailles, sont-ils soigneusement enchâssés dans des cartouches ou cadres de pierre finement sculptés, afin de mettre la matière en valeur (64). À cette brillante beauté de l'un des matériaux les plus prestigieux depuis l'Antiquité, il faut ajouter toute la portée de sa symbolique religieuse.

Dans le contrat signé par Pierre Mercier pour le premier corps d'architecture, en effet, les termes ne sont pas choisis au hasard. Il est précisé que, « en toutes les faces des pedestaux il y aura des pièces de marbre jaspé de diverses couleurs polies et taillées en pointe de diamant ». La notion de joyau, qui longtemps présida à l'emploi des marbres et pierres dures est clairement affirmée dans le type de taille, mais le terme « jaspé » est également signifiant. En effet, le « marbre jaspé » désignait des roches de différentes couleurs mêlées, en l'occurrence ici en incarnat rouge mêlé de blanc (Caunes-Minervois, Aude) et en petit antique des Pyrénées (Héchettes, Hautes-Pyrénées), noir strié de blanc (fig. 5). L'intention était d'employer des pierres bigarrées susceptibles de rappeler l'éclat des pierres précieuses qui avaient nourri l'exégèse biblique. Car dans *L'Apocalypse* (21, 10-11, 18-20), Jean donne de la Jérusalem céleste, joyau parmi les bijoux, une étincelante description :

Son éclat était semblable à celui d'une pierre très précieuse, d'une pierre de jaspe transparente comme du cristal [...]. La muraille était construite en jaspe, et la Ville était d'or pur, semblable à du verre pur. Les fondements de la muraille de la Ville étaient ornés de pierres précieuses de toute espèce : le premier fondement était de jaspe, le second de saphir, le troisième de calcédoine [...].

Sans revenir sur le symbolisme de ces pierres qui fut amplement et durablement interprété dans l'exégèse scripturaire par les Pères et les théologiens, il faut insister sur la place particulière donnée au jaspe, véritable « lumière dans les ténèbres », pierre vive de l'Éden (Ez. 28.13), qui personnifiait tout autant Dieu lui-même (AP. 4.3) que ceux qui se tiennent fermes dans leur foi, tel Pierre, fondement allégorique de l'Église. Première pierre d'assise de la Jérusalem céleste, le jaspe se trouva ainsi placé sur de nombreux autels comme sur le soubassement du retable de la cathédrale Saint-Étienne, mur de gloire destiné à célébrer l'accession à la Jérusalem céleste, promise à tous par l'exemplarité du protomartyr, mis à mort devant les murs de la Jérusalem terrestre.

63. Par exemple, Bernin l'utilisa à Rome pour la chapelle Cornaro, à Santa Maria della Vittoria, ou pour la chapelle De Sylva, à Sant'Isodoro.

64. Si l'achat de ces pièces taillées n'a pas été retrouvé, on possède le contrat concernant celles du jubé de la cathédrale d'Auch, en 1662, où il est précisé que les marbriers doivent travailler selon les dessins de Drouet. A.D. Aude, 3E 14219, f° 194, achat de pièces de marbres polies par Gervais Drouet à Jean Baux, 11 juillet 1662.



Fig. 5. PIÈCES DE MARBRE JASPÉ, en incarnat de Caunes-Minervois et petit antique de Héchettes, taillées et présentées en bijoux.
Cliché Jean-Claude Lepert.

Une telle utilisation du jaspé ou de marbres susceptibles de le rappeler, loin d'être isolée, s'était fortement développée par suite des préceptes de saint Charles Borromée qui conseillait dans son *De Fabricae Ecclesiae*, texte fondamental de 1577, que les sanctuaires soient pavés de marbres ou autres pierres dures agencées entre elles et qui prescrivit en outre que les tabernacles soient d'argent doré, de bronze ou même de marbres précieux, richement élaborés et parachevés de reliefs de la Passion. L'utilisation du marbre blanc, « pierre des élus », pour la table de l'autel était de règle depuis toujours, mais la recommandation de l'évêque de Milan fut très largement suivie par les évêques réformateurs du XVII^e siècle et l'utilisation de jaspé ou de « marbres jaspés » devint de plus en plus fréquente pour les cuves des autels, en rappel de la Jérusalem céleste. Le phénomène ne fit d'ailleurs que s'amplifier au-delà de la Contre-Réforme, si bien qu'au XVIII^e siècle le très recherché jaspé de Sicile, ou *diaspro tenero*, fut exploité en d'énormes proportions pour servir à une multitude d'autels (65).

Grâce à la très grande qualité des pierres dont il disposait, Drouet put développer un discours symbolique et coloré étendu. Outre les jaspés du soubassement, sur les piédestaux, les portes et l'arc de la chapelle, il distribua de nombreuses autres pièces taillées en bijoux sur l'ensemble de l'élévation, ainsi que des sphères et des vases luisants. Pour rythmer puissamment son architecture, il disposa les colonnes détachées en incarnat, ce marbre rouge de l'incarnation, rappel de la Passion, devant des pilastres incrustés de petit mais aussi de grand antique (Aubert, Ariège), un autre des marbres les plus employés dans les retables de Rome, très apprécié pour son chaos de pièces noires et blanches, de même signification et de même aspect, mais avec des fragmentations plus grandes, que le petit

65. Sur tous les aspects de ce sujet tenant aux marbres, historiques, symboliques ou techniques, P. JULIEN, *Marbres : De carrières en palais, du sang des dieux à la gloire des rois, XVI^e-XVIII^e siècles*, Le bec en l'air, Manosque, 2006 ; plus spécialement, pour l'aspect religieux de leur emploi, p. 39-57, 197-211.

antique (Héchettes, Hautes-Pyrénées) (66). Il alliait ainsi le rouge de la Passion et le noir de la mort annoncée, tous deux régénérés par le blanc lumineux de la résurrection promise. Enfin, de manière très explicite, Drouet fit placer en haut de l'élévation la figure du Christ en marbre blanc, sur une croix d'incarnat. Il présenta ce crucifix marmoréen sur une grande plaque de petit antique, dans un cadre d'incarnat encore : le jeu des correspondances colorées se faisait là, directement, avec Dieu lui-même. Par le choix des variétés tout autant que par leur disposition, le sculpteur sut traduire à Toulouse les plus belles symboliques marmoréennes en usage dans la Rome chrétienne.

Sur ce retable de Saint-Étienne, les rehauts ne sont pas que colorés. Par un dessin extrêmement fouillé, par une sculpture ornementale abondante et très contrastée, Drouet a cherché à valoriser les marbres et la statuaire. Les grandes niches comme les petites pièces de marbre sont cernées de feuillages en fort relief mais finement taillés dans la « pierre blanche », un calcaire très homogène probablement issu des carrières de Roquefort, près de Saint-Martory, aux pieds des Pyrénées. Partout, en tresses, cadres, guirlandes, chutes, bouquets ou vases, fleurs et fruits débordent d'abondance, des volutes s'enroulant en feuillages s'échappent des grappes de vigne, représentations convenues des vertus de l'eucharistie et du salut à venir. Une multiplicité de têtes d'angelots et des figures d'anges accompagnent l'évocation paradisiaque.

Cette riche élévation, débordante de sculptures et de couleurs, n'a pas été simplement conçue dans une cohérence interne, elle a également été très intelligemment agencée en fonction de son lieu de destination. Sa division tripartite, en effet, s'adapte parfaitement aux arcades et piliers auxquels elle se trouve accolée alors que son élancement épouse parfaitement celui du chœur. Cette savante adaptation permit à Drouet d'harmoniser la surabondance décorative de son retable avec la rigueur architectonique de l'église. En soulignant les lignes principales par la polychromie, il réussit à rendre presque naturel le surgissement de cette verve décorative dans l'architecture médiévale.

Sans pour autant entrer dans les difficiles et trop souvent infructueuses discussions sur la notion de baroque et de classicisme, il faut souligner combien ce retable est redevable des conceptions les plus théoriques et les plus « à l'antique » de l'architecture, revisitées par une abondance et une puissance toutes modernes alors, dans un langage de sculpteur tout à la fois coloré, imagé et formel, particulièrement éloquent et symbolique. Rien d'étonnant alors à ce que Drouet ait très souvent été nommé, dans les textes, « architecte et sculpteur » voire architecte seulement : il n'était pas nécessaire de projeter ou construire des habitations, plus ou moins prestigieuses, pour revendiquer un tel titre – ou s'en voir paré –, il fallait avant tout faire preuve de sa capacité à manier les ordres d'architecture. Et le retable, offert à Dieu, était pour ce faire le plus honorable des supports. Celui de la cathédrale de Toulouse, comme l'écrivit Tapié, est d'une apothéose rarement égalée. Sa composition, toutefois, ne tient que par son articulation avec l'immense niche centrale, véritable arc de triomphe architecturé qui, sur le plan structurel, sculptural et métaphorique est le cœur et l'argument de cet ensemble remarquable.

« Un Tintoret en sculpture »

L'un des plus beaux hommages que reçut *La Lapidation de saint Étienne* est aussi le plus improbable, ce qui le rend d'autant plus précieux : en 1806, à propos de ce groupe et de son auteur, Jean-Paul Lucas écrivit : « c'est un Tintoret en sculpture » (67). Alors que triomphait le goût pour un Beau idéal de plus en plus sévère, le conservateur du très récent musée des Beaux-Arts de Toulouse célébrait ainsi la fougue et le talent d'un artiste pourtant déjà bien

66. L'emploi de grand antique à cette époque, même limité à deux portions de pilastres, demeure singulier car les carrières de ce marbre n'avaient pas encore été retrouvées. Ce fait nécessite d'être éclairci mais Mercier put également bénéficier, en réemplois, de vestiges antiques. La double utilisation à Saint-Étienne, du grand et du petit antique est des plus significatives. En effet, le grand antique fut l'un des marbres les plus prisés de la Rome chrétienne, où l'on débita et réemploya tout les blocs et colonnes de cette variété trouvés dans les ruines et monuments (son exploitation sous l'Empire remonte au IV^e siècle). Sa carrière restant cachée, l'épuisement des possibilités de réemploi fit le succès du petit antique, exploité à partir du XVI^e siècle puis largement exporté vers Rome à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle pour, lui aussi, abondamment servir aux autels.

67. « On voit de cet artiste, à l'autel du chœur de Saint-Étienne la lapidation de ce saint, groupe en marbres de différentes couleurs, fait en 1670. On reproche à l'auteur d'avoir outré les attitudes et les expressions des figures. Il y a cependant dans cet ouvrage de très bonnes choses : c'est un Tintoret en sculpture » ; J.-P. LUCAS, *Catalogue critique et historique des tableaux et autres monuments du Musée de Toulouse*, Toulouse, 1806, p. 76-77.

oublié dans cette ville. Insistant sur le fait que ce groupe soit de « différentes couleurs », il ne cachait pas que l'on reprochait à son auteur « d'avoir outré les attitudes et les expressions des figures ». Mais, comme pour *il furioso* Tintoret, l'intention et l'invention surpassaient toute prévention (68).

Lorsque les chanoines lui confièrent le soin de concevoir le retable du chœur, ils demandèrent à ce que la lapidation du saint patron de leur édifice en soit le sujet principal, accompagnée de l'évocation des évangélistes. Il s'agissait alors de placer cette scène des *Actes des Apôtres* dans la continuité des *Évangiles*. L'histoire d'Étienne, chrétien de Corinthe, constitue le premier récit hagiographique du Nouveau Testament (Ac 6 ; 7, 55-60). Selon le texte sacré, il fut l'un des sept diacres « emplis d'Esprit et de sagesse » de l'Église primitive de Jérusalem. Accusé de blasphème envers Yahvé et Moïse devant le grand conseil, durant une vacance de la préfecture romaine, mené hors de la ville, il y fut lapidé conformément aux coutumes juives.

Afin de respecter au mieux cette iconographie biblique Drouet a créé, dans la niche centrale, un vaste et profond espace censé abriter un édicule situé hors de Jérusalem. Mi-peinte, mi-modelée en stuc sur le mur de fond de cette niche, une arcade répond très exactement, en dessin comme en perspective, à celle qui couvre la niche en façade afin de créer l'illusion d'un portique profond. Au premier plan, *Saint Étienne* agenouillé lève au ciel une figure extatique. De part et d'autre sont disposés deux de ses tortionnaires, brandissant de lourdes pierres qu'ils vont précipiter sur le martyr. Ces trois figures, en marbre polychrome, sont traitées en ronde bosse et disposées de front, afin de délivrer d'emblée leur puissance dramatique. Toutefois la composition, très habile, mêle la frontalité d'une narration explicite à la profondeur d'une mise en espace suggestive. Quatre autres personnages, en stuc, viennent immédiatement aux pieds et au dos de saint Étienne, suivis d'autres disposés sur un troisième plan dans le fond du portique peint en trompe-l'œil, la « perspective » représentant les murailles de Jérusalem au-devant desquelles se déroule l'action (69).

Pour accentuer l'effet produit par les personnages entourant le saint, Drouet fait techniquement varier sa manière. Il passe ainsi de la ronde bosse du premier plan au haut relief d'un second plan puis au demi-relief, au relief, à l'esquisse, au trompe-l'œil : cet évanouissement progressif des personnages se fait par une dégradation des plans sculptés puis modelés, jusqu'à l'image feinte. Là encore, comme pour l'architecture, il faut pour partie rechercher chez Drouet l'adaptation de formes anciennes. En ce qui concerne la multiplicité de personnages concourant à une même action, il a pu se référer à bien des œuvres de ce genre datant du XVI^e siècle, telles que des *Mises au tombeau* ou des *Déplorations*. Mieux encore, il a pu prendre exemple sur des compositions plaçant des groupes statuaire dans de grands espaces architecturés, comme la *Dormition* de l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes (Sarthe, vers 1532), voisine de sa région d'origine et relativement proche – par son insertion dans un profond espace architecturé – du groupe de *La mort de la Vierge* que Nicolas Bachelier avait sculpté, en 1532, pour l'autel de paroisse de la cathédrale de Toulouse.

Cependant Drouet a totalement renouvelé ce type de compositions très statiques, en s'inspirant d'exemples romains magnifiant le mouvement, tels que *La rencontre du pape Léon I^{er} et d'Attila*, de l'Algarde, à Saint-Pierre de Rome. Ce sculpteur avait mis en place cet immense tableau de marbre dans la basilique durant la présence du Français sur le chantier de Saint-Pierre, et inaugura ainsi toute une série de retables de ce type. Cependant Drouet a ajouté à la monumentalité et à la vivacité de cette œuvre les possibilités scénographiques et expressives des groupes sculptés du Bernin, que celui-ci se plaisait à insérer dans de complexes compositions où l'alliance des arts, la *bel composto*, concourrait à magnifier les sujets mis en scène. Mais ses références sont aussi complexes que nombreuses. En effet, les deux figures disposées de part et d'autre du fronton supérieur, jambes croisées, bras levés et corps ployés, ne sont pas sans rappeler les célèbres *ignudi* de Michel-Ange, disséminés sur la voûte de la chapelle Sixtine. Des *ignudi* que Drouet, en sculpteur acquis à l'art du grand maître, interprète en s'inspirant aussi des *Esclaves* de celui-ci, revenant à leur fonction d'atlantes en les mêlant à des volutes latérales comme le faisait Montano dans ses modèles de retables (70). Les lignes créées par la répartition de la grande statuaire en ronde bosse, composent avec

68. À la même époque Tintoret était considéré comme « peut-être le génie le plus fécond qui se soit distingué dans la peinture » ; C. P. LANDON, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, collection 2, partie ancienne, vol. 1, Paris, 1810, p. 95-96. Le peintre Charles Paul Landon (1760-1826), correspondant de l'Institut sous l'Empire, fut nommé conservateur des peintures des musées royaux sous la Restauration. Le parallèle que fait Lucas correspond parfaitement à l'appréciation très avertie alors de Landon, qui admirait chez Tintoret « la hardiesse de pinceau » et l'inégalable manière dans les actions héroïques, en dépit du fait que ses personnages ne présentent pas toujours « la noblesse que l'on pourrait désirer ».

69. L'effet de profondeur fait belle illusion, Griffoul-Dorval s'y est laissé prendre : il a estimé cette niche profonde de 2,50 m, soit près du double de la réalité ; A.N., F19 7896, document en annexe.

70. *Tabernacoli diversi novamente inventi da M. Giovanbatista Montano*, Rome, 1628.

les apôtres, les atlantes et les anges au plus haut de l'élévation une construction convergente qui sous-tend élégamment les lignes ascensionnelles de l'architecture.

Gervais Drouet fait ainsi dialoguer architecture, sculpture et peinture – dans une moindre mesure – autour des notions d'espace et d'action, dans une alliance des arts et des matières qui enrichit spectaculairement mais aussi de manière très subtile la portée de la figuration. Au-dessus de la statue du martyr, la voûte de la niche est ouverte d'« une auvalle percée à jour ». Ce percement de la voûte est un principe repris de la chapelle Cornaro à Santa Maria della Vittoria, à Rome, où une clarté céleste vient irradier la *Transverbération de Sainte Thérèse* du Bernin. Cependant l'idée d'une source de lumière placée au-dessus du groupe principal, censée frapper le visage levé de *Saint Étienne*, est plus une citation, un hommage, qu'un procédé véritablement efficace, car contrairement à la chapelle Cornaro, la source de lumière des baies de l'abside est relativement éloignée du retable. De fait, la présence de cette ouverture répond à une composition plus complexe encore.

Lorsque les statues de Gervais Drouet furent portées à Saint-Étienne, en juin 1669, et avant qu'elles ne soient définitivement mises en place, les chanoines furent surpris et même déçus par leur taille. En effet, en comparant avec la hauteur de la niche à laquelle elles étaient destinées, ils ne purent que constater que celle-ci était plus de deux fois plus haute que les figures en dépit du fait que celles-ci dépassaient la taille humaine. Aussi s'inquiétèrent-ils « de la disproportion qu'il y a des figures » d'autant que l'on venait de refuser les apôtres « fort mal faits » livrés par Pierre Mercier et qu'il devenait nécessaire de passer un nouveau contrat à leur sujet (71). En fait, les figures de Drouet ne pouvaient être appréciées que dans une perception générale de sa composition, des plus complexes. Il fallait prendre en compte une vision cohérente de la niche et de ses sculptures, avec la mise en place des figures des lapidateurs, autour, en arrière mais aussi légèrement au-dessus du martyr, ce qui créait une impression d'ascendance. Mais il manquait aussi un autre élément à l'appréciation des chanoines, qui fait aussi cruellement défaut aujourd'hui, connu par la description de Virebent: un angelot de bois doré qui, semblant descendre par l'ouverture de la voûte, virevoltait au-dessus du saint pour lui tendre la couronne du martyr, comme le font encore les anges du couronnement. Cette figure, qui semblait suspendue par extraordinaire, renvoyait aux *Actes des Apôtres*:

Et dit, Voici je voy les cieus ouverts, et le Fils de l'homme estant à la dextre de Dieu. A donc ils s'escrièrent à haute voix et estoupèrent leurs oreilles et tous d'un accord se ruèrent contre lui. [...] Et lapidoirent Estienne, invoquant et disant, seigneur IESUS, reçoÿ mon esprit. Et s'estant mis à genoux, il cria à haute voix, « Seigneur, ne leur impute point ce péché » (Ac. 7, 56-60) (72).

«Voici que je vois les cieus ouverts»: détournant le principe de la lumière céleste descendant vers le saint, Drouet a ouvert le ciel de la voûte pour que puisse passer le regard du diacre et un Sauveur peint sur une croix descendant par l'ouverture. En dessous de celle-ci, deux angelots brandissent un phylactère portant précisément *Ecce video coelos apertos*, reprenant la parole du saint et habilement séparé en son milieu pour laisser précisément passer son regard. Malheureusement l'angelot qui faisait lien entre le ciel et la terre, qui occupait un espace visuel large et essentiel entre les figures et la voûte, a disparu en 1805. Tombé par suite de l'ouragan, vermoulu et trop dégradé, il fut jugé anachronique par Griffoul-Dorval puis par l'architecte Esquié et il ne fut pas refait lors des restaurations de 1882. De ce fait, l'espace entre les yeux levés du saint et la trouée céleste se trouve vide de l'ange médiateur qui concourait, de manière primordiale, à la proportion des figures et de l'architecture. Des figures qui, par leur cohésion, dynamisent la représentation (fig. 2).

Conçus comme une ronde furieuse autour du saint, les lapidateurs qui « se ruèrent sur lui » sont saisis dans des attitudes dynamiques, soulignées par la vivacité des drapés, afin de dispenser tout leur effet même vus de loin. Les corps sont élancés, tendus, dans l'effort démultiplié d'une rage sauvage. Cette mêlée endiablée semble s'entrouvrir par le pouvoir d'une force plus impérieuse encore, celle de la présence confiante du diacre qui, les yeux levés, s'offre aux cieus entrouverts. Conformément aux plus belles productions du Bernin et de la sculpture romaine d'alors, Drouet a créé là un espace dramatique qui s'appuie sur l'espace architectural pour s'ouvrir vers le spectateur, l'englober, le

71. A.D. Haute-Garonne, G16, f° 74, délibération du 1^{er} juin 1669. « Ledit sieur de comère cellerier ayant proposé qu'il fust renvoyé en ce chapitre de résoudre de quelle manière on devbra passer le contrat de bail de fere les figures qui doivent être placées dans les niches de l'autel du chœur a esté arresté que Messieurs les commissaires sont priés de s'assembler au plustost et de convenir de la chose avec l'entrepreneur et qu'en outre il sera escrit à mons(eigneu)r le prévost auquel on donnera advis de la disproportion qu'il y a des figures qu'il a fait faire dans la niche où elles doivent estre placées ».

72. *La Bible qui est toute la Sainte escriture du vieil et nouveau Testament, autrement l'ancienne et la nouvelle Alliance: le tout reveu et confere sur les textes hebrieux et grecs*, Tournes, Lyon, 1561, t. 2, p. 114. Le choix a été fait de citer la Bible d'après les éditions disponibles à l'époque.



Fig. 6. *LAPIDATEUR*, Gervais Drouet, 1667. Cliché Jean-Claude Lepert.

faire participer à l'action. Comme le grand maître romain, Drouet saisit cette action à son paroxysme, afin de décupler l'effet dramatique. Le dynamisme insufflé à ses personnages, parés de tissus fortement animés, lui permet en outre de faire valoir les mouvements des corps et la puissance des musculatures, qu'il enrichit encore de mains crispées et de visages particulièrement forts. À ce jeu, il réussit de manière contrastée et le lapidateur qui est à la gauche du saint est d'une attitude plus cohérente que celui de droite, dans une position exagérée, bras allongé et cou cassé.

Même si des doutes légitimes peuvent être exprimés quant à la conformité des figures de stuc avec l'œuvre préexistante, en raison de leur restauration, les figures de marbre, intégralement préservées, délivrent encore leur terrible message. Les traits des deux lapidateurs sont fortement accentués, creusés, ridés, à la limite des « portraits chargés », ces caricatures qu'aimait à dessiner Bernin (fig. 6). Drouet se plaît ainsi à forcer le trait pour caractériser ses personnages, pour stigmatiser la bestialité des tortionnaires, alors que le martyr présente un visage plus tranquille. Cette opposition entre barbarie des bourreaux et sérénité des victimes était l'un des thèmes principaux des images édifiantes dont on se plaisait à parer l'histoire chrétienne.

Pour accentuer plus encore la véracité de cette scène figurée et la puissance de ses acteurs, Drouet a également utilisé d'yeux en verre pour animer les visages. Ce procédé d'yeux rapportés n'a pas d'équivalent dans la sculpture italienne, si ce n'est dans des statues antiques telles le *Sénèque mourant* de la collection Borghèse, qui jouit d'une grande fortune auprès de maints artistes du XVII^e siècle. Cet usage peut également indiquer que Gervais Drouet avait une bonne connaissance de la sculpture espagnole.

Une même originalité tient à la polychromie des trois statues principales. Celles-ci, en effet, ont été composées de marbres différents, d'origine pyrénéenne. Les drapés des deux lapidateurs sont sculptés dans de grandes pièces de marbre de Sarrancolin (vallée d'Aure, Hautes-Pyrénées). La dalmatique du saint est en sarrancolin rougeâtre et doré, alors que le surplis de marbre blanc laisse échapper quelques plis d'une soutane en noir intense de Sauveterre (Haute-Garonne) (fig. 7). Le choix de la couleur dans la constitution des figures est original, car bien peu de sculpteurs en avaient usé ainsi, hormis pour copier ou restaurer des antiques, à l'instar de Nicolas Cordier, au début du siècle. Ainsi la fameuse *Zingarella* de ce dernier, que Drouet avait aussi pu admirer dans les collections Borghèse. Mais ses contemporains romains, en dehors d'œuvres très particulières comme le squelette au ton d'ivoire jauni du tombeau de l'architecte Gisleni, utilisaient la couleur dans les décors, mais jamais pour les corps (73). Seul un nettoyage permettra de saisir véritablement la portée de cet emploi, car l'effet produit est amoindri par un important encrassement des surfaces, à tel point qu'il est difficile de percevoir l'intensité de la très belle pièce de vert de Campan (Hautes-Pyrénées) qui sert de socle à la statue du saint. Manque également à notre appréciation le manipulate anciennement posé sur le bras du saint, un exercice de virtuosité technique qui était également composé de « stalactite rougeâtre » avant d'être brisé par l'ouragan, selon les écrits du XIX^e siècle.

Si ce procédé permit à Drouet d'intensifier plus encore l'effet saisissant de ses figures, il lui permit également de résoudre un délicat problème technique. Les corps de ses personnages, en effet, sont réalisés dans un marbre statuaire

73. Ce tombeau a été conçu pour lui-même par l'architecte Giovan Battista Gisleni et érigé en 1670, à Santa Maria del Popolo, à Rome. Un spectaculaire squelette en jaune antique, virant au vieil ivoire, y est drapé d'un linceul en blanc de Carrare; P. JULIEN, *Marbres, op. cit.*, p. 51.



Fig. 7. LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE, Cliché Jean-Claude Lepert.



Fig. 8. SAINT ÉTIENNE, Gervais Drouet, 1667. Cliché P. Julien.

alors devenu rare, celui de Saint-Béat (Haute-Garonne). Très employé depuis l'Antiquité pour son blanc d'une grande pureté, ses meilleures veines en avaient été épuisées au cours du XVI^e siècle et il ne s'en trouvait plus qu'en haut d'une falaise, presque inaccessible. Aussi devait-on l'exploiter en précipitant des masses importantes du haut de cette falaise, qui se brisaient en chutant et ne fournissaient que de moyens ou petits blocs. Le plaquage ou l'insertion de drapés d'une variété violemment colorée sur ses statues a donc permis à Drouet de cacher très habilement les joints entre les différentes parties des figures. Des figures qu'il était impossible de réaliser de manière monobloc, sinon à bien plus grand prix, en blanc de Carrare.

Une autre originalité encore de la sculpture de Gervais Drouet tient à l'emploi de bronze doré dans son *Saint Étienne*. La dalmatique du diacre, en vif et très bigarré sarrancolin, est en effet décorée d'ornements en bronze : de larges fleurons et des orfrois en longues bandes dorées, délicatement ciselés à la manière de broderies (fig. 8). C'est Drouet lui-même qui passa le marché de ces ornements avec Antoine Pouzol, fondeur de Toulouse, conformément aux « ornemens que led(it) Drouet luy a fait voire en sire modelée sur la damatique ». L'acte indique que les bandes ainsi représentées de la dalmatique étaient pourvues de « houppes et cordons qui pendent d'ung cousté et d'aultre de ladite dalmatique », qui ont de nos jours disparu (74). Ici encore, nul exemple au XVII^e siècle d'une telle alliance du bronze et des marbres colorés, si ce n'est au tout début du siècle pour des œuvres comme la *Zingarella*, où les parements de bronze participaient à la seule décoration et non à l'animation des figures. Et Drouet est allé plus loin encore en sertissant des verres taillés et colorés sur la broderie de bronze, afin de simuler de riches pierreries, ce qui transforme l'effigie du saint en évocation de son propre reliquaire tout en le parant des pierres multicolores de l'Éden qui lui est promis (75).

74. A.D. Haute-Garonne, 3E 7595, f^o 14 v.

75. « Tu étais en Éden, le jardin de Dieu, tu étais couvert de toute espèce de pierres précieuses. De sardoine, de topaze, de diamant, de chrysolite, d'onyx, de jaspe, de saphir, d'escarboucle, d'émeraude et d'or » Ez. 28.13.

Si la maîtrise des marbres colorés et des rehauts de bronze doré peut être rattachée à l'expérience romaine de Drouet et à sa connaissance de modèles prestigieux, sa science des blancs statuariers et de la taille de ce matériau pose la difficile question de sa formation. Sans doute faut-il envisager à ce propos un épisode encore méconnu de sa vie, entre l'apprentissage manœuvre au modelage et à la terre cuite et le séjour romain, où dès son premier chantier documenté il est engagé en tant que praticien confirmé. Le blanc de Saint-Béat servit également, les textes le prouvent, à sculpter les chapiteaux corinthiens et composites du retable, ce que rapporta le sculpteur du roi Marc Arcis au duc d'Antin, en 1712. Arcis put ainsi confirmer, au directeur des Bâtiments du roi qui l'interrogeait à ce sujet, la grande qualité de ce marbre que l'on essaya vainement par la suite d'exploiter en masses plus importantes, ce qui induisit d'importantes recherches dans les Pyrénées (76).

Architecture sophistiquée, matières précieuses, sculptures de grande qualité : par bien des aspects cet ensemble se distingue de la production commune des ateliers toulousains. Historiquement comme esthétiquement, ce chef-d'œuvre de l'art répond à nombre de critères qui peuvent paraître aisément identifiables.

Des clients à l'auteur : affaires d'honneur

Un retable tel que celui de Saint-Étienne, comme l'écrivait Tapié, peut effectivement être considéré comme représentatif des productions les plus spectaculaires de l'art triomphal de la Contre-Réforme. Toutefois, l'image qu'il donne aujourd'hui, ou du moins celle que l'on veut bien lui prêter, n'est pas exactement celle qu'il avait pour ses concepteurs. L'image que nous nous en faisons doit autant à une certaine réalité d'alors qu'aux grandes synthèses historiques qui ont simplifié, parfois même détourné les tenants et les visées de certains phénomènes. En effet, quelques textes précieux et quelques faits précis proposent une lecture grâce à laquelle cette œuvre peut être replacée dans une histoire de personnes et de milieux sociaux, une histoire de prétentions, d'aspirations et de rivalités multiples, qu'il convient d'analyser avant de tenter toute réduction à de grandes tendances.

L'observation du *Saint Étienne*, sujet central du retable, point de mire de tous les regards, pose des questions autres que techniques ou stylistiques, notamment celle de son visage. Ses traits, en effet, sont loin d'être anodins ou stéréotypés, fruits d'une interprétation idéalisée ou héroïsée des textes bibliques, exercice habituel des peintres et des sculpteurs. Plusieurs faits viennent corroborer l'idée d'un portrait qui serait, en l'occurrence, celui du donateur. En juin 1669 en effet, les chanoines déclaraient « en outre il sera écrit à mons(eigneu)r le prévost, auquel on donnera avis de la disproportion qu'il y a des figures qu'il a fait faire dans la niche où elles doivent estre placées ». Dans le même texte, écrit le même jour, est clairement faite la distinction entre le groupe du martyr et « les statues qui doivent être placées dans les niches » ce qui sépare nettement la commande de Mercier de celle de Drouet. Cette confusion a pourtant longtemps été faite, or ce texte prouve à l'évidence qu'Antoine-François de Bertier finança ce groupe sculpté. Le fait est confirmé par l'écusson placé au haut de la niche où, lors des restaurations de 1882, le comte de Rêseguier lut clairement les armes de Bertier (77). De plus, les portraits d'Antoine-François de Bertier, publiés en 1937 dans l'ouvrage *Rieux-Volvestre et ses évêques*, proposent d'évidentes ressemblances avec le visage sculpté, notamment le portrait peint, dans lequel le crâne de l'évêque est engoncé dans son bonnet, comme pour la statue, ce qui intensifie l'ovale de son visage, découvre son large front et fait valoir son nez busqué (fig. 9).

Antoine-François de Bertier (1632-1705), très tôt docteur en théologie à la Sorbonne, fut un évêque fastueux, fin lettré et collectionneur passionné. Son oncle lui abandonna dès 1657 les abbayes de Lézat et de La Cappelie ainsi que la prévôté de Saint-Étienne et l'évêché de Rieux. Soupçonné de sympathies jansénistes, il ne fut confirmé en ses fonctions qu'en 1662. Ses rapports directs avec Gervais Drouet sont certains : dès décembre 1663, il l'engageait pour un retable à réaliser dans son abbaye de Lézat et en 1671, pour la cathédrale de Rieux, Drouet sculptait l'âme de bois

76. G. BRESCH-BAUTIER, « Les marbres des Pyrénées sous Louis XIV », *Les marbres blancs des Pyrénées : approches scientifiques et historiques*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 1995.

77. F. DE RESSÉGUIER, *op. cit.*, p. 236. Cité par J. DE LAHONDÈS, *op. cit.*, p. 293, qui écrit : « Les traits alourdis du saint martyr ne reproduisent pas l'image angélique et juvénile dont les actes des apôtres nous ont laissé l'impression. Gervais Drouet a-t-il voulu perpétuer le souvenir d'un personnage de son temps, le marchand généreux [Taffin...] ou le prévôt de la cathédrale, Antoine-François de Bertier dont on voyait autrefois les armes supportées par deux anges, sur une porte, au fond de l'arcade représentant celle de Jérusalem ».

du buste reliquaire de saint Cizi qui fut couverte d'argent repoussé (78). Un reliquaire qui, heureusement sauvé à la Révolution, demeure l'un des plus beaux et des plus rares exemples de ce type de production. La même année, il réalisa le retable de la chapelle dédiée au même saint dans cette cathédrale, dont il semble ne subsister que deux grands anges en bois (79). Il fut par ailleurs, pour des questions artistiques liées à son expérience romaine et à sa connaissance de l'antique que confirme pleinement sa manière, l'un des proches de l'évêque qui le mit à contribution pour expertiser des vestiges découverts lors de fouilles menées sur le site de la villa romaine de Chiragan. Pour l'évêque de Rieux, il fit l'étude des sculptures découvertes, notamment huit têtes de marbre dont « celle d'une femme que Gervais, habile sculpteur de Toulouse, croit être de Vénus » (80).

Il est certain qu'un heureux chercheur découvrira un jour des documents, contrats ou quittances disséminés dans tant de fonds différents, qui viendront préciser pour la cathédrale de Toulouse l'entreprise de Mercier comme la sculpture de Drouet et qui permettront de compléter et préciser ce qu'il est d'ores et déjà possible d'établir sur cette œuvre ambitieuse. Toutefois, si l'identification à Antoine-François de Bertier est des plus probables et sa commande certaine pour ce groupe, il demeure étonnant que le prévôt se soit fait représenter ainsi et de manière si évidente. Certes, il se trouvait en bonne place dans une figuration glorieuse et une iconographie édifiante, où son identification au proto-martyr pouvait être comprise comme un acte de foi, sinon d'humilité. Mais une telle explication, couramment acceptée, doit-elle être toujours de règle pour une figuration incluant l'image du donateur ?

Ainsi représenté, le prélat se trouvait également placé, en grande prétention, face à l'ensemble de ses chanoines, quotidiennement assemblés dans les stalles du chœur où lui-même devait siéger. Or il est possible que les relations difficiles avec ses chanoines soient justement la clef de cette ostentatoire voire provocante représentation : sa nomination à la prévôté de Saint-Étienne avait en effet été l'objet d'un difficile procès, qu'il avait gagné. Il est d'ailleurs certain qu'il faut associer, à la conception de ce retable, un ou des religieux de haute érudition qui purent susciter la complexité de sa composition et la puissance de sa signification. Cela jusque dans les détails : pour renforcer le sens de l'accession au ciel du diacre Étienne, Drouet avait fait sculpter au-dessus du saint des roses sur la voûte, images du tourment des martyrs, et des couronnes de palmes, récompense de leur constance et de leurs souffrances. Au-delà de l'iconographie convenue, bien sûr à l'œuvre, le triomphe du bon droit d'un tenant de la Foi, prenant les traits du prévôt, fut-il dans ce retable une douce revanche envers une difficile nomination ?

Faute de documents, il est impossible de connaître le prix de cette statuaire, de même que les rémunérations qui furent versés à Drouet pour avoir dressé les articles et donné les dessins et maquettes du retable. Ce dernier, dans



Fig. 9. FIGURE DE SAINT ÉTIENNE, Gervais Drouet, 1667. Cliché Jean-Claude Lepert.

78. Le contrat pour l'abbaye de Lezat a été signalé par A. DE BEAUREGARD, *op. cit.*, p. 914. Sur ce buste d'orfèvrerie : G. COSTA, « Le buste reliquaire de Saint Cizi à Rieux-Volvestre », *Monuments Historiques de la France*, 1959, 3, p. 126-133 ; *Les Trésors des églises de France*, catalogue d'exposition, Paris, 1965, p. 266, fig. 232. Sur son attribution à Drouet, P. JULIEN, « Un disciple du Bernin : Gervais Drouet, sculpteur toulousain », *op. cit.*, p. 81-82.

79. *Idem*, p. 94 et 97. Ces anges sont conservés et présentés au syndicat d'initiative de Rieux-Volvestre.

80. M.-L. DÉZASARS DE MONTGAILLARD, « Les antiquaires, les collectionneurs et les archéologues d'autrefois à Toulouse », *B.S.A.M.F.*, 1903, p. 234-256.

son entier, coûta extrêmement cher : Mercier, quant à lui, reçut plus de 15 000 livres et chaque colonne, à elle seule, revint au prix d'un retable de bois de qualité pour une église paroissiale (450 livres chacune, soit 2 700 livres) (81). Et il est étonnant de constater – en dépit du désir sincère de plusieurs chanoines de financer cet autel – la faiblesse de leur engagement personnel ou collectif, malgré des revenus souvent plus que confortables.

Les canonicats de Saint-Étienne étaient les mieux rétribués, les plus dignes et les plus courus de la province et leurs détenteurs menaient grand train de vie, avec maisonnée et carrosse. Dans les années 1650-1660, où se prit la décision de mettre en œuvre le retable, nombre d'entre eux étaient hommes de goût, de culture, et de grande richesse. Pierre de Catel par exemple possédait des meubles de grand luxe et « deux tableaux d'homme et de femme faits de la main de Michelangelo de Caravage », alors que Pierre de Caumels, qui vivait fastueusement, a laissé une époustouflante « vérification des espèces d'or et d'argent en sa possession » (82). Lui du moins, fut l'un des rares donateurs importants du chapitre. Les bénéfices annuels cumulés du prévôt Antoine-François de Bertier montaient à plus de 80 000 livres et il était réputé vivre « en grand seigneur » entre son luxueux palais de Rieux-Volveste et son hôtel particulier de Toulouse, avec une très nombreuse domesticité (83). Il fut certainement l'un des promoteurs décisifs de la réalisation du retable alors que son oncle et prédécesseur, Jean-Louis de Bertier, ne consentit que contraint et forcé à le financer quelque peu. Quant à l'archevêque, ses investissements dans sa cathédrale étaient, traditionnellement, inversement proportionnels à ses revenus. Il conviendrait d'ailleurs d'évoquer « les » archevêques, car ils furent cinq à se succéder sur le trône épiscopal après le cardinal de Joyeuse, depuis l'incendie du chœur jusqu'à sa totale rénovation (84). Cinq pour lesquels les archives bruissent encore de terribles disputes et de longs procès, instruits pour récupérer leurs droits d'entrée qu'ils ne payaient jamais et dont ils laissaient la dette en heureuse succession à leurs héritiers. Pour la majorité des clercs, les décors étaient d'autant plus urgents à financer qu'ils pouvaient les faire payer par d'autres. Or, le sanctuaire était un lieu qui leur était exclusivement imparti, d'où une certaine lenteur dans la prise de décision et l'engagement de travaux onéreux. D'où les honneurs du chœur que l'on consentit au bon laïque Taffin, qui avait usé de son argent ou de celui de ses mandataires pour orner le premier l'autel majeur.

Ce fait n'est pas propre à Saint-Étienne de Toulouse, il est une constante dans l'histoire de la plupart des églises sous l'Ancien Régime où les religieux s'ingénierent à trouver les sources de financement les plus diverses et les moins coûteuses pour eux, de l'appel aux populations et aux institutions locales ou royales à la mise en coupe réglée – ou plutôt déréglée – des forêts du temporel (85). Or, les cathédrales en particulier sont censées avoir été, sous l'action de zélés prélats réformateurs, les moteurs du renouveau artistique, l'exemple d'une reconquête volontaire et triomphale de la Foi, aux conséquences stylistiques prépondérantes sur l'ensemble des autres édifices des diocèses. Si de tels schémas ont effectivement existé, dans le premier tiers du siècle notamment, il faut les nuancer et prendre en ligne de compte – souvent au sens propre du terme – un certain nombre d'éléments qui n'eurent qu'à voir très indirectement avec une reconquête militante et figurée des âmes détournées par le protestantisme. Si le but fut vraiment celui-ci, il est légitime de s'interroger sur le peu d'enthousiasme que suscita sa mise en application concrète auprès des religieux qui apparaissent, le plus souvent, bien peu soucieux d'investir dans le salut des autres.

De 1610 à 1670 à Saint-Étienne, date à laquelle on manquait encore et toujours cruellement d'argent, il y eut certes d'importants dons des clercs, mais leur enthousiasme fut bien lent à se manifester et leur prosélytisme dut emprunter des voies plus discrètes que celles de l'art. Dans le même temps pourtant, ce sont des sommes bien supérieures, empruntées ou détournées, qui furent englouties en de multiples procès visant uniquement à conforter voire augmenter les bénéfices des chanoines. Quant aux laïques autres que Taffin, il est certain qu'ils durent contribuer à ce retable, mais leurs dons ne peuvent être connus qu'au détour heureux d'un testament.

Il est toutefois un argument qui, toujours, finissait par emporter la décision d'entreprendre de triomphaux décors : celui de l'émulation, de la concurrence entre chapitres. Le fait est patent, pour Saint-Étienne, vis-à-vis de son encombrante et très jalouée voisine, l'abbatiale Saint-Sernin. En effet, à Toulouse, la situation paradoxale d'une église

81. Les marbres en incrustation de même que les deux colonnes du haut du retable et le cadre de marbre du crucifix furent fournis par Mercier et comptés dans ses propres paiements.

82. A. DE BEAUREGARD, *op. cit.*, p. 490-491 ; A.D. Haute-Garonne, 3E 1945, f° 29, 5 janvier 1662, réquisition de Pierre Louis de Catel au nommé Castelnau, chargé d'entretenir son carrosse. 3E 4242, testament de Pierre Louis de Catel, 22 juillet 1650. A.D. Haute-Garonne, 3E 1946, f° 121, 10 mars 1660, vérification d'or et d'argent de Caumels.

83. J. CONTRASTY, *Rieux-Volveste et ses évêques*, Toulouse, 1936, p. 297-308.

84. Les évêques qui succédèrent à François de Joyeuse furent Louis de Nogaret de Lavalette (1614-1628), Charles de Montchal (1628-1651), Pierre de Marca (1654-1662), Charles-François d'Anglure de Bourlemont (1664-1669), Pierre de Bonzi (1672-1673).

85. Pour un exemple particulièrement éloquent de telles pratiques, à la même époque : P. JULIEN, « Le retable de Gaillard Bor en l'abbatiale Notre-Dame de Granselve », *L'abbaye cistercienne de Granselve*, Actes du colloque de Montauban, 1997, p. 63-87.

bien plus renommée et plus richement dotée en reliques – notamment de saints évêques – que la cathédrale a toujours engendré des conflits d'image et de préséance, ne cachant qu'imparfaitement de profonds conflits d'intérêt. Dans le domaine de l'art, la compétition fut évidente et le retable du chœur s'inscrivit dans cette notion de perpétuelle comparaison et de sempiternelle confrontation. Ainsi peut-on poser quelques jalons : en 1648 le sculpteur Pierre Affre terminait son immense retable de bois sculpté et doré pour le chœur de l'abbatiale, « un des plus riches et plus magnifiques retables de l'Europe, qui ravit les spectateurs en son admiration », or dès 1650 on s'inquiète d'enfin ériger celui de la cathédrale (86). En 1654, la proposition de Taffin d'édifier une chapelle dans le cloître ou de contribuer au retable du chœur s'inscrit dans la même opération pour laquelle il avait servi d'intermédiaire à Saint-Sernin : il est évident que ce redéploiement de ses bons offices lui fut dévotement suggéré et fut habilement orienté vers le retable majeur. En 1662 Gervais Drouet est sollicité pour ce retable dont l'élévation de pierres et marbres est terminée en 1667, du coup dès 1668 les chanoines de Saint-Sernin délibèrent afin de remplacer le retable de Pierre Affre, déjà considéré comme démodé ! L'incendie de leur chœur, cette année-là, les détourne de ce projet mais ils font alors réaliser de nouvelles et magnifiques stalles sculptées selon un dessin « qui est sur le parchemin estant conforme à celui de l'église de saint Étienne », ce qui donnera lieu à une reprise très scrupuleuse du modèle des chaires en bois sculpté de la métropolitaine, que de nombreuses collégiales et cathédrales avaient déjà copiées (87). Et cette même année 1668, alors que l'on vient de terminer l'élévation du retable majeur de Saint-Étienne, les chanoines de Saint-Sernin commandent un nouveau jubé pour lequel un modèle donné par Pierre Affre est rejeté au profit de celui de Gervais Drouet, en pierres et marbres de couleur. Dans un même schéma, en 1718, les chanoines de Saint-Sernin demandèrent au sculpteur Marc Arcis le dessin d'un autel et d'un nouveau retable de marbre et de bronze, de faible hauteur, pour remplacer enfin celui de Pierre Affre (88). Ce n'est qu'en 1728 que le grand autel de marbre à la romaine, dans le goût le plus neuf, fut mis en place par Arcis dans le sanctuaire de l'abbatiale : dès 1731, le chapitre de Saint-Étienne lui demandait une œuvre semblable, pour laquelle Arcis réutilisa d'ailleurs un même modèle de saint Esprit, de bronze doré. Les chanoines de Saint-Sernin répliquèrent alors par l'élévation de leur baldaquin, chef d'œuvre enfin insurpassable...

Ainsi, durant plus d'un siècle, les chœurs des deux édifices firent l'objet d'une étonnante compétition artistique et honorifique, dans laquelle la pieuse destination des œuvres était effective, bien sûr, mais ne fut pas, loin de là, le seul ressort de leur création. Dans la surenchère à laquelle se livrèrent les chapitres et qu'il faudrait étendre et analyser à l'aune de l'archidiocèse pour le moins, la notion d'honneur était mise au premier plan, élevée au rang d'argument ornemental et architectural. Ce fait se traduisait d'ailleurs sous bien d'autres formes, plus prosaïques ou parfois plus violentes, notamment lors des processions, célébrations ou autres *Te deum*, où les préséances étaient exacerbées entre religieux mais aussi à l'encontre des laïcs, donnant lieu à des controverses, des procès, voire des affrontements tournant même au pugilat, jusque dans les églises. Ces querelles furent, elles aussi, le ressort de multiples créations ou modifications d'œuvres d'art comme en témoignent, pour la cathédrale Saint-Étienne au XVII^e siècle, l'affaire du tombeau du président de Lestang ou celle des stalles de l'archevêque (89). Il n'est pas rare, dans de tels différends mettant en scène clercs et laïcs, qu'apparaisse la figure d'un artisan ou d'un artiste, intermédiaire chargé du sujet du litige. Les plus talentueux d'entre eux, d'ailleurs, tels Drouet ou Arcis, furent souvent demandés par les uns comme par les autres pour exprimer non pas leur manière en tant que telle, mais bien ce qui se faisait de mieux alors, des œuvres du meilleur goût. Il est plus rare, toutefois, que ce soit son orgueil et l'idée qu'il se faisait de son art qui aient motivé de la part de l'artiste – au vu de tous – une revendication de sa dignité plus encore que de son statut.

Les rares textes laissés par Drouet montrent qu'en ce qui concerne la prétention à la noblesse de son art, il fit preuve d'une fierté toute particulière. Les contrats qu'il a rédigés et qui ont été retrouvés sont très rigoureux quant à l'expression du travail à réaliser, mais sont également remplis de références savantes, de la théorie architecturale à la connaissance des « anciens ». Le plus explicite, en ce sens, est celui passé pour le jubé de Saint-Sernin de Toulouse, en 1668 (90). Dans un long et très inattendu préambule, Drouet indique qu'il travaillera pour les chanoines « à l'imitation

86. R. DAYDÉ, *L'histoire de St Sernin ou l'incomparable trésor de son église abbatiale de Tolose*, Toulouse, 1661, p. 90-91 et p. 225.

87. A.D. Haute-Garonne, 101H 217, f° 7, 8 juin 1668.

88. A.D. Haute-Garonne, 101H 220, 7 mai 1618.

89. F. SARTRE, *Artus Legoust, sculpteur original du XVII^e siècle toulousain. Son activité de 1607 à 1629*, maîtrise d'histoire de l'art, Toulouse, 1990 ; un différend engendra la modification du tombeau du président de Lestang, qui ne put être installé dans l'enceinte du chœur. P. JULIEN, « Droit au chœur : conflits de préséance entre parlements et archevêché à Toulouse et Aix-en-Provence au XVII^e siècle », *Rives*, 6, 2000, p. 41-56 ; un conflit de préséances suscita l'ajout de deux stalles somptueusement ouvrées de part et d'autre de la chaire archiépiscopale.

90. P. JULIEN, *D'ors et de prières*, op. cit., p. 330-333 : Contrat du jubé de Saint-Sernin. Le chapitre et l'abbé de Saint-Sernin avec Gervais Drouet. 8 octobre 1668. A.D. Haute-Garonne, 101H 74, f° 89-92 ; le contrat commence ainsi : « Devis et articles du devant de coeur de l'église

des bons auteurs antiques et modernes qui ont toujours suivy les bons principes ». Il affirme sa maîtrise des ordres, notamment de l'ionique qu'il va employer pour ce jubé, en rappelant sa connaissance des traités des « exelants auteurs » qui ont légué leurs écrits et les recueils de leurs œuvres à la postérité des artistes. Mais il souligne aussi sa connaissance des monuments, théorique pour les temples grecs, effective pour « les églises les plus fameuses de l'Italie » qu'il a pu observer *de visu*. Enfin et en toute simplicité, il clôt son propos ainsi : « Ces lignes ne sont que pour m'expliquer de mon art et non pour passer pour orateur. Vous priant messieurs de m'excuser si ce langage sent quelque peu le marteau et le pinceau mais néanmoins comprenez que je vous offre mon petit savoir faire ».

Un tel texte doit être replacé dans le contexte de sa rédaction. À cette date en effet, le 8 octobre 1668, le retable de Saint-Étienne est terminé mais son échafaudage le voile encore, empêchant d'en mesurer tout l'effet. Et en janvier suivant, l'expertise qui sera menée mettra l'accent sur les « quelques deffauts » à rectifier. Drouet est donc pris tout à la fois entre la fierté que lui procure l'achèvement prochain d'une œuvre prestigieuse et le dépit dû à ses défauts, dont il est pleinement conscient. Affirmer son art est donc une démarche d'autant plus logique qu'il y eut certainement discussion sur le choix de l'ordre ionique, alors qu'à la cathédrale on avait utilisé le corinthien et le composite. Mais il faut également se référer à un contexte plus large. Gervais Drouet, par son parcours autant que par ses capacités, a conscience d'être un sculpteur de qualité, œuvrant dans un royaume où la sculpture est en pleine mutation, sous la poussée commune des attentes de la monarchie et des désirs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Même si de tels phénomènes sont alors au-delà de toute perception vraiment précise, la revendication par Drouet de l'excellence de son art participe d'une prise de conscience bien plus étendue, dépassant largement le cadre de sa personne.

Lui-même ne s'était pas privé de faire valoir ses qualités auprès de ses clients et il est plusieurs fois nommé « ouvrier excellent », « l'un des meilleurs sculpteurs de ce temps » et autres appellations de ce genre dans les textes toulousains contemporains. Ce procédé est des plus communs, il était logique au regard de sa production et il participait également d'un discours entendu, qui valorise autant l'artiste que son client et qui allait de soi dans une ville comme Toulouse. Moins fréquentes sont des mentions qui prouvent qu'un artiste sut faire valoir les apports de son parcours et de sa formation, qui le rattachaient au plus fameux sculpteur de son temps. Ainsi trouve-t-on, dès 1660, l'appellation de « disciple du Cavalier Bernin » chez un chroniqueur toulousain (91), renommée qui perdurait dans la mémoire du meilleur de ses élèves, Marc Arcis, qui parlait encore des œuvres de « Gervais Droit, diciple du Bernin », en 1715 (92).

Le parcours de Drouet mais aussi son caractère ne peuvent que faire penser à Pierre Puget, le plus illustre et le plus proche de ses contemporains dits provinciaux, avec lequel il partage bien des traits. Ces affinités avaient été remarquées, sur le plan stylistique, par le marquis de Chennevières Pointel qui écrit en 1854 : « le talent de Drouet semble frère de celui de Puget, souple, vrai de chair et d'un modelé très vivant, tourmenté de mouvements de draperies » (93). Effectivement, on peut rapprocher leur traitement vigoureux de la matière, la force et la puissance

Saint Sermin. Premièrement. Ayant fait mon dessain pour le devant de vostre coeur je m'oblige de régulièrement l'exécuter, mestre en sa place suivant l'ordre ionique et ce à l'imitation des bons auteurs antiques et modernes qui ont toujours suivy les bons principes. Et m'assure que les plus éclairés ne blâmeront pas de suivre leurs vestiges en m'esloignant de ceste architecture babylonique qui s'exerce en plusieurs endroits je m'apuye sur ces exelants auturs quy nous ont laissé par leurs escrits et par le recueil de leurs oeuvres qu'il fait de ce bel art faisant voir que cet ordre ionique a de tous temps esté choisy pour orner les temples tant sacrès que prophanes dont l'exemple de celui de diane en phéze et celluy d'appollon de lios en athènes quy en font foy. Ces temples sont sy fameux pour leur beauté dans les histoires qu'il en sera fait mention à la postérité on observe que dans les églises les plus fameuses de l'italie dans ce genre d'ouvrage on a observé cest ordre d'architecture /f° 89 v°/ Ces lignes ne sont que pour m'expliquer de mon art et non pour passer pour orateur. Vous priant messieurs de m'excuser si ce langage sent quelque peu le marteau et le pinceau mais néanmoins comprenez que je vous offre mon petit savoir faire ». Suivent, sur plusieurs pages, le « Détail du plan et élévation de l'ouvrage ».

91. A.M. Toulouse, AA 84, *Relation véritable de ce qui c'est passé en la Ville de Tolose, à la publication de la Paix, faite par messieurs les Capitouls*, Tolose, A. COLOMIES et J. BOUDE, 1660, p. 6 : « A costé du bucher estoit eslevée une grande machine qu'on reservoit pour le feu d'artifice qui devoit jouer à l'entrée de la nuit, de l'invention de messieurs de S. Amans et Gervais, le dernier desquels qui a été disciple du Bernin, est un des grands sculpteurs de ce temps ». Il fut imprimé 250 de ces relations par ordre des magistrats municipaux (A.M. Toulouse, CC 2113, f° 259). Le style de ce récit permet de l'attribuer à Germain Lafaille, chroniqueur de la municipalité toulousaine.

92. Texte publié par G. BRESCH-BAUTIER, « Les marbres des Pyrénées sous Louis XIV », *Entretiens d'archéologie et d'histoire. Les marbres blancs des Pyrénées. Approches scientifiques et historiques*, Actes du colloque de Saint-Bertrand-de-Comminges, sous la dir. de R. Sablayrolles, 1995, p. 270-271.

93. P. DE CHENNEVIÈRES-POINTEL, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, 1847-1854, t. IV, p. 229. Cette analyse s'appuyait sur le retable de la cathédrale Saint-Étienne. « Et il y a encore, c'est vrai, un restant de Michel-Ange, quoique mâtiné de flamand ou d'espagnol dans l'œuvre capitale qui nous est demeurée, signée du nom de Drouet. Je veux parler du magnifique autel, d'une somptuosité un peu *tra los montes*, que les voyageurs admirent dans Saint-Étienne de Toulouse.

des figures, l'attrait pour des anatomies tourmentées et dévoilées, ainsi que leur certitude en la justesse de leur art, renforcée par le fait d'avoir côtoyé les meilleurs artistes italiens de leur génération. Une certitude que Drouet aimait à afficher de manière insolite.

Cette fierté, sinon cet orgueil, dut être terriblement mise à mal lors de l'achèvement du retable de Saint-Étienne. Déjà, Pierre Mercier avait gravé un minuscule « Saint Estienne priez pour moy. Pierre Mercier F. » au haut de l'architecture. Le peu de visibilité de cette inscription prouve toute la distance que l'entrepreneur du retable avait eu soin de prendre avec son auteur. Le F. pour *Fecit* est le meilleur indicateur de la répartition des tâches de chacun et de la nécessité de la respecter. L'affaire des statues refusées vint considérablement brouiller cette distribution des rôles. En effet, que Mercier les ait sculptées (ce qu'il pratiquait) ou qu'il les ait sous-traitées, elles ne furent pas à la hauteur des attentes des chanoines ou des experts consultés. Refusées une première fois, elles le furent une seconde et leur installation dut même être provisoirement abandonnée, ce qui amputait le retable d'une bonne part de sa lisibilité. Soucieux de son image et de sa notoriété, Drouet fut très probablement accablé par cet incident. Il voulut éviter que l'on puisse croire que c'était ses statues qui avaient été renvoyées, confusion qui dut être faite rapidement et qui le porta probablement à réagir. De même voulut-il éviter que celles qui, un jour, seraient mises en place, puissent lui être indûment attribuées ainsi que les autres sculptures de l'élévation, qu'il put juger pour certaines de moyenne qualité. Aussi fit-il graver et apposer la large plaque de marbre noir, portant en lettres d'or: « Gervais Drouet, inventeur de cet autel, na fait de ces mains que le lapidement de St Estienne. 1670 » (fig. 10). Le message, fondé sur le traditionnel « Invenit » des concepteurs d'œuvres, est un écho des plus clairs et des plus explicites au « F(ecit) » de Mercier. Non sur un plan personnel: les deux hommes travaillaient et travaillèrent encore ensemble, mais bien dans le sens d'une orgueilleuse adresse à la postérité. Déjà, en 1668, dans le contrat du jubé de Saint-Sernin, Drouet avait laissé poindre son admiration pour le message artistique de l'Antiquité qui avait pu traverser les siècles: « Ces temples sont sy fameux pour leur beauté dans les histoires qu'il en sera fait mention à la postérité ».

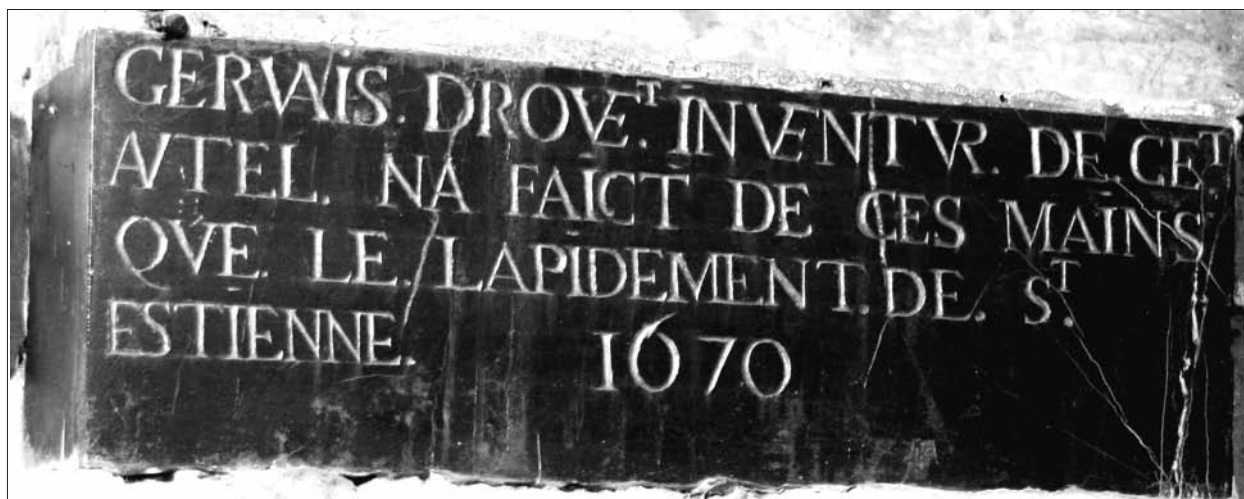


Fig. 10. PLAQUE DE MARBRE GRAVÉE, Gervais Drouet, 1670. Cliché P. Julien.

Qu'il ait voulu protester ou pour le moins se démarquer du complexe problème des statues du chœur ou qu'il ait simplement voulu indiquer quelle était sa part d'invention et sa contribution directe à ce retable, il est certain que son intention fut avant tout de le signer, de signifier sa personne.

Cette démarche mémorielle devait être alors particulièrement importante pour lui, puisqu'à la fin du chantier qu'il menait entièrement dans la cathédrale Saint-Marie d'Auch, sur le jubé et bien en vue au-dessus de la porte de celui-ci, il fit graver: « Gervais Drouet a accompli ce jubé, avec les figures, l'an 1671 ». Non seulement il ne doutait pas de son talent, mais il arrivait même à persuader les religieux de le laisser le proclamer au vu de tous, ce qui n'est pas le moins surprenant. Ce sentiment de fierté pour le présent et cet honneur qu'il y avait à s'adresser à ceux qui viendraient, il l'exprima jusque dans la mort, non sans humour, puisqu'il joua avec son nom que l'on prononçait et

orthographiait souvent « Gervais Droit », en faisant graver ce vers sur sa pierre tombale, en 1673: « En ce lieu gît Drouet dont les mœurs furent droites » (94).

Les analyses a posteriori des grands phénomènes religieux et artistiques ont permis de dégager des notions opérantes utilisées par les chercheurs pour expliciter nombre d'œuvres, comme le triomphe des images, la visibilité de l'autel, la mise en gloire du divin, le statut de l'artiste ou autres thèmes qui font appel aux ressorts les plus complexes d'une spiritualité ou d'un art très intellectualisés. Les retables, en ce sens furent et demeurent l'un des domaines les plus explorés et les plus sujets à interprétation. Ces savantes notions, toutefois, ne peuvent ni ne doivent être découplées d'autres implications, qui mettent en scène les faiblesses humaines et leur donnent toute leur importance dans une quête de grandeur. Le triomphal retable de Saint-Étienne, en ce sens, fut une bien difficile entreprise humaine, qui s'écrivit au fil des élans, des manœuvres, des laderies et autres démissions, jalousies ou indifférences qui caractérisèrent l'action de ses promoteurs. Il serait bien naïf de croire que ceux-ci eurent véritablement l'idée de chercher à financer un monument dédié à la seule gloire de Dieu, dans un contexte de catholicisme militant. Il fallait un retable décent à Saint-Étienne de Toulouse par conformité aux règles en usage et il le fallait fastueux parce que la cathédrale se devait d'écraser de sa superbe les églises alentour.

Les nécessités du discours apologétique de la Contre-Réforme avaient longtemps rendu la parole sculptée la plus brillante, la plus éclatante possible par des retables de bois doré censés faire la lumière sur un Paradis à venir. Le retable de Saint-Étienne illustre parfaitement l'évolution de ce message dans la seconde moitié du siècle vers le luxe décoratif et symbolique des marbres qui envahissent durablement les décors sacrés. Il révèle en Drouet un artiste possédant la maîtrise des grandes compositions, de même qu'une belle inventivité qui lui permet d'insuffler à des schémas traditionnels une étonnante nouveauté.

Beaucoup peut être dit sur Drouet et plus encore reste à trouver, cependant, là aussi, il s'agit de ne rien simplifier. Il forma de nombreux sculpteurs, dont un artiste espagnol de tout premier plan, Gregorio de Mesa, mais il bénéficia aussi de l'atelier de haute qualité qu'il avait établi. Alain de Beauregard, au prix de longues recherches, a montré à travers les talentueux Dugast, Blanc, Duchesne ou Biardeau, toute la richesse de ses collaborateurs et tout l'apport qu'ils laissent soupçonner, d'autant plus essentiel après le chantier de Sainte-Marie d'Auch, où Drouet aurait été accidenté (95).

Comme dans tout grand atelier, la main du maître pouvait être relayée de très belle manière et *Le lapidement de saint Étienne* est certainement le fruit de multiples interventions, comme *Les quatre évangélistes* et autres statues d'Auch. Mais les notions de main et d'atelier étaient alors intimement liées et lorsqu'il signa son retable de Saint-Étienne, Gervais Drouet revendiqua et son invention et sa manière, en précisant nettement où il plaçait la valeur de son art : dans un groupe statuaire sans équivalent, dont il savait déjà qu'il serait son chef-d'œuvre et qu'il témoignerait à jamais, et avec honneur, de son « petit savoir faire ».

94. A. DUMÈGE, *Biographie toulousaine*, Paris, 1823, t. I, p. 178.

95. A. DE BEAUREGARD, *Parlement de Toulouse : la société parlementaire au Grand Siècle, les expressions profanes de la commande artistique (1610-1680)*, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, Université Toulouse-Le Mirail, 2001.

ANNEXES

Contrat entre le chapitre Saint-Étienne de Toulouse, Pierre Mercier et Pierre Bérard, tailleurs de pierre, pour la construction du premier corps d'architecture du retable majeur de la cathédrale.

Acte annulé.

1662, 23 novembre. Toulouse.

A.D. Haute-Garonne, 3E 706, f° 135 v°-138.

Ce jourd'huy vingtroisiesme du mois de novembre mil six cens soixante deux a tholose après midi régnant nostre tres chrestien prince Louis par la grace de Dieu roy de France et de navarre pardevant et chez moy notter ont esté en personne Messieurs mestre Gabriel de Ciron presbre chanoine et chancelier en l'église metropolitaine de Tolose, Jean de Rudelle aussy chanoine et grand chantre, François Labat, michel de Reilhac, Jean Dupuy, et Georges Mathias de Lafont, tous chanoines de ladite église et députés du chapitre d'icelle. Lesquels faisant pour et au nom dudit chapitre mesme ledit sieur de lafont en la qualité qu'il a de cellerier ont baillé charge et a prix fait à Pierre Mercier à ce présent et acceptant faisant tant pour luy que pour Pierre Berard tous deux tailleurs de pierre de la présente ville et auqule Bérard ledit Mercier promet de faire ratiffier cesdits présents soubz clause solidairement dans quinze jours prochains [f° 136] a peine de tous despens dommages et interestz sçavoir est à faire le premier corps d'architecture sur lequel se doit apuyer l'entier restable et grand autel que ledit chapitre est en dessain de faire faire dans le chœur de laditte église métropolitaine lequel premier corps lesdits Mercier et bérard seront tenus et obligés de faire en la manière que s'ensuit.

Premièrement il est convenu que pour l'eslevation dudit premier corps d'architecture sur lequel se doit apuyer tout ledit entier restable qui remplira en ligne droite ou convexe selon le modèle toute l'estendue de l'espace qui se trouve de l'un à l'autre des gros piliers qui portent les arceaux du chœur, les fondements en seront faitz jusques à la superficie du sol et res du pavé et de la largeur qui sera marquée par les entrepreneurs aux frais et despens dudit chapitre, et sur lesdits fondements lesdits entrepreneurs seront tenus de construire la première assise ou base qui sera de hauteur de quatre pans et demi de pierre grise et sur icelle le surplus dudit premier corps concistant en six piédestaux [f° 136 v°] deux portes et autre architecture de six pans et demi de hauteur faisant toute laditte hauteur onse pans depuis le pavé jusques à la base des colonnes et le tout de pierre bien conditionnée blanche et propre à l'ouvrage.

Chaque piédestal aura en sa base quatre pans de face en largeur et trois pans en son vif et pardessus sera la saillie des corniches à mouleures qui avanceront selon les règles de l'art dans tout l'œuvre conformément au modèle.

En toutes les faces des piédestaux il y aura des pièces de marbre jaspé de diverses couleurs polies et taillées en pointe de diamant avec leur cadre et cartelle suivant le dessain. Toute la pierre aura en œuvre un pan et pan et demy avec les bouttisses nécessaires pour la seuretté de l'œuvre et le surplus de l'espaisseur de la muraille sera de brique et massonnerie de bon mortier franc rendant le tout parfait selon l'art. Et pour le tout soit en pierre grise ou autre marbre, thuille, chaux, sable, port de matériaux, façon desdits [f° 137] ouvriers, journées des manœuvres, eschafaudage et tous autres frais et despens qu'il conviendra faire pour l'entière besoigne lesdits sieurs députés promettent de bailler ausdits entrepreneurs de prix fait la somme de trois mille sept cens cinquante livres en tant moins de laquelle ledit Mercier a présentement receu dudit sieur de Lafont cellerier un mandement de la somme de sept cent cinquante livres à prendre sur le trésorier dudit chapitre duquel il s'est contenté et le surplus de laditte somme de trois mille sept cens cinquante livres sera payé ausdits entrepreneurs comme lesdits sieurs députés promettent au nom dudit chapitre à mesure qu'ils avanceront ledit ouvrage et moyennant ce lesdits entrepreneurs promettent de ne rien plus prétendre ni demander audit chapitre soubz prétexte ny raison que ce soit et d'avoir fait et parachevé tout ledit ouvrage et premier corps entre ici et la prochaine feste de St Jean Baptiste à peine de tous despens dommages et [f° 137 v°] interestz avec pacte que ledit chapitre se réserve les despouilles de l'autel et autres desmolitions qu'il conviendra faire pour ledit ouvrage lesquels démolitions lesdits entrepreneurs seront obligés de faire faire à leurs despens et après qu'ilz auront achevé ledit ouvrage de rendre la place nette tant dans le chœur que autres endroitz de laditte église et cloistre qu'ilz pourroint avoir esté obligés d'occuper pendent leur travail, et pour tout ce dessus tenir, garder et observer lesdits sieurs députés obligent les biens et revenus dudit chapitre et ledit Mercier les siens et personne ensemble les biens et personnes dudit Bérard son assocyé qu'il a pour ce soubmis aux rigueurs de justice. Fait et passé en présence de mestre Jacques Rafanel praticen au palais, Bernard Bauvestre et Jean Cazabat aussy paticiens habitant dudit Toulouse soubsignés avec lesdits sieurs de Ciron, Dufour, Rudelle, [f° 138] Labat, de Reilhac, Dupuy, de Lafont députez et moy Guillaume Brassac notère royal secrétaire dudit chapitre soubsigné.

[en marge] Annulé

Contrat entre le chapitre Saint-Étienne de Toulouse et Pierre Mercier pour la construction du premier corps d'architecture du retable majeur de la cathédrale.

1662, 28 novembre. Toulouse.

A.D. Haute-Garonne, 3E 706, f° 139 v°-142 v°.

Charge de faire partie du retable du mestre autel, chapitre de Tolose Mercier.

Ce jourd'hui le 28esme du mois de novembre mil six cens soixante deux à Tholose après midi régnant Louis pardevant moi et chez moi notere on esté en personne messieurs mestre Gabriel de Ciron prêtre chanoine et chancelier de l'église mestropolitaine de Tholose, Jean Dufour chanoine et archidiaque en icelle, Jean de rudelle aussy chanoine et grand chantre françois labat, michel de Verlhac, jean Dupui et Georges Mathias de Lafon tous chanoines en laditte église et députés du chapitre d'icelle lesquels faisant pour et au nom dudit chapitre mesmes ledit sieur de Lafont en la qualité qu'il a de cellerier ont baillé charge et à prix fait à Pierre Mercier à ce présent et acceptant sçavoir est à faire le premier corps d'architecture sur lequel se doit apuyer l'entier restable de grand autel que ledit chapitre est en dessain de faire dans le chœur de laditte église mestropolitaine lequel premier corps ledit mercier sera tenu et s'oblige de faire de la manière que s'ensuit. Premièrement il est convenu que pour l'eslévation du premier corps d'architecture sur lequel se doit apuyer tout ledit entier restable qui remplira en ligne droite ou convexe selon le modèle toute l'estandue de l'espace qui se trouve de l'ung à l'autre des gros piliers qui portent les arceaux du chœur les fondements en seront faitz jusques à la superficie de sol à res du pavé et de la largeur qui sera marquée par ledit entrepreneur aux frais et despens dudit chapitre, et sur lesdits fondements [f° 141] ledit Mercier entrepreneur sera tenu de conduire la première assise ou base qui sera d'hauteur de quatre pans et demi de pierre grise et sur icelle le surplus dudit premier corps consistant en six piedestaux deux portes et autres architectures de six pans et demi d'hauteur faisant toute ladite hauteur onze pans depuis le pavé jusques à la base des colonnes et le tout de pierre bien conditionnée blanche et propre à l'ouvrage. Chasque piedestral aura en sa base quatre pans de face en largeur et trois pans en son vif et par-dessus sera la saillie des corniches et moulleures qui avanceront selon les règles de l'art dans tout l'œuvre conformément au modèle.

En toutes les faces des piedstaux il y aura des pieces de marbre jaspé de diverses couleurs polies et taillées en pointe de diamant avec leur cadre et cartelle de pierre suivant le dessain. Toute la pierre aura en œuvre un pam et pam et demi avec les boutisses nécessaires pour la seureté de l'œuvre et le surplus de l'espesseur de la muraille sera de brique et massonnerie de bon mortier franc rendant le tout parfait suivant l'art.

Et pour le tout soit en pierre grise et autre marbre, thuille, chaux, sable, port des matériaux, façon des ouvriers, journées des manœuvres, eschaffaudages et tout autres frais et despences qu'il conviendra faire pour l'entière besogne lesdits sieurs députés promettent de bailler audit entrepreneur de prix fait la somme de deux mille quatre cent livres en tant moins de laquelle ledit Mercier a présentement receu dudit sieur de Lafont cellerier un mandement de la somme de quatre cens livres à prendre sur le trésorier dudit chapitre duquel il s'est contenté le surplus de ladite somme de deux mille quatre cents livres [f° 141 v°] sera payé audit Mercier comme lesdits sieurs députés promettent au nom dudit chapitre à mesure qu'il avancera ledit ouvrage et moyenant ce ledit entrepreneur promet de ne rien plus prétandre ny demander audit chapitre soubz prétexte d'aucun adavantage ny pour quelque autre prétexte ny raison que ce soit et d'avoir fait et parachevé tout ledit ouvrage et premier corps enter ci et la prochaine feste de saint Jean Baptiste à peine de trous despens dommages et intérestz avec pacte que ledit chapitre se réserve les despoullhes de l'autel et autres desmolitions qu'il conviendra faire pour ledit ouvrage lesquelles desmolitions ledit entrepreneur sera obligé de faire faire à ses despens et après quil aura achevé ledit ouvrage de rendre la place nette trant dans le chœur que autres endroitz de ladite église et cloistre qu'ilz pouroint avoir esté obligés d'occuper pendant leur travail. Et pour tout ce dessus tenir, garder et observer lesdits sieurs députés obligent les biens et revenus dudit chapitre et ledit Mercier les siens et personne qu'ilz ont pour ce soubmis aux riqueurs de justice sans préjudice néanmoins audit chapitre de l'offre faite par ledit Mercier de faire et continuer la batisse dudit autel jusques à la corniche qui est environ de vingt un pan et quelque pouce au dessus des onze pans du présent contrat [f° 142] conformément au dessain et au modèle qui est dans la salle dite du bourdon qui sera pareillement de pierre et marbre comme il est marqué au dessain moyenant la somme de quatre mille huit cens livres n'entendant néanmoins de faire les colonnes, basses ny chapiteaux marqués audit dessain et à la charge aussy qu'au dessus d'icellui et en cas ledit travail lui sera baillé pour ledit prix les démolitions de l'autel qui est à présent de la pierre et de la brique seulement resteront audit Mercier pour s'en servir. Et illec mesmes établi personnellement Marsal Metrcadier poiseur de pastel juré de toulouse se tenant à la rue dite de Pargaminières près du basacle, lequel de son bon gré s'est rendu pleige et caution envers ledit chapitre lesdits sieurs députés ce acceptant pour ledit Mercier jusques à la concurance de la some de mille livres tant de principal que ledit mercier pouroit avoir receu du prix fait de ladite beqogne que des dommages et interestz que ledit chapitre pourroit souffrir du retardement dudit travail ou des deffault et manquements qui pouroit estre en icellui de laquelle somme ledit Mercadier se rend caution et responsable envers ledit chapitre et oblige pour la validité du présent cautionnement tous et chacuns ses biens et personne qu'il a pour ce soubmis aux rigueurs de justice. Fait et passé en présence de mestre Jacques Rafanel praticien, au palais, Bertand Bauvestre et Jean Cazabat aussy praticiens habitant audit Tholose soubzsignés avec lesdits sieurs de Ciron Chancelier, de Rudelle [f° 142 v°] Chantre, Destopinya, Dufaur, Labat, Boullay, Dupui, De Reilhac et de Lafont commissaires et députés ensembles ledit Mercier, ledit Mercadier ayant dit ne sçavoir et moi.

Vente de six colonnes de marbre incarnat par Lignani et Baux, marbriers de Caunes, au chapitre de Saint-Étienne de Toulouse.

1663, 23 septembre. Toulouse.

A.D. Haute-Garonne, 4G35, f° 109.

Vente de six colonnes de marbre. Chapitre de Tholose par Lignani et Baux.

Ce jourd'huy vingt troiesme du mois de septembre mil six cens soixante trois avant midy pardevant et chez moi noter ont esté en personne le sieur Vincens Lignani natif de Lucques de pré sent habitant de caunes et Jean baux marchand dudit lieu [f° 109 v°] de Caunes lesquels tous deux ensemble solidairement l'un pour l'autre et chescun pour le tout sans division ni discussion a quoi renoncent ont fait et font par la présente vente au vénérable chapitre de l'église métropolitaine Saint Estienne de toulouse pour icelluy stipulant et acceptant messieurs mestre Pierre Louis de Catel et Georghes Mathias de Lafont chanoines en ladite métropolitaine et cellerier du chapitre d'icelles çavoir de six colonnes e marbre du plus beau que sera possible de trouver dans la montagne dudit Caunes ou est environ de la longueur de setze pans mesure de tolose et de l'espaisseur de deux pans et grosseur convenante eu esgard à ladite longueur suivant l'ordre de corinthe et seront lesdites colonnes de marbre blanc et rouge, toute d'une seule pièce chacune, que lesdits Liganani et baux promettent et s'obligent de rendre à leurs frais et despens dans le chœur de laditte église metropolitaine et à pied d'œuvre de l'autel auquel elles doivent estre employées, icelles bien polies, nettes, saines et parfaites sans estre aucunement escormées, cassées ni gastées en aucun endroit et prestes à poser audit autel pour et moienant le prix et somme de quatre cent cinquante livres chasque colonne que lesdit Lignani et baux ont présentement reçu s'en contentent et en quittent ledit chapitre et le restant leur sera payé à mesure que lesdites colonnes ou aucune d'icelle auriont esté rendeus [f° 110] à pied d'œuvre icelles préalablement veues, vistées et receues par ledit chapitre et rendues à pied d'œuvre comme dit est ce que lesdit Lignani et Baux prometent et s'obligent d'avoir fait dans un an prochain à compter de ce jour ci à peine de tous despens dommages et interests et à ce faire ils obligent leurs personnes et biens solidairement comme dit est lesdits sieurs celleriers obligeant aussi les biens et revenus dudit chapitre pour le paiement de ladite somme le tout soumis aux rigueurs de justice, fait et passé en présence de sieur Pierre Mercier tailleur de pierre, Bernard Beauvestre et Jean Casabat praticiens habitants audit tolose et avec lesdits sieurs celleriers ensemble lesdits Lignani et baux et moi.

[En marge] Ce jourd'hui vingtneufiesme du mois d'octobre mil six cent soixante cinq à Tholose avant midi pardevant et chez moi notère a esté en personne le sieur Vincent Lignani marchand marbrier du lieu de caunes lequel en conséquence su mandement à lui fait par monsieur de Comere chanoine et cellerier dudit chapitre a présentement reçu de moi notere sousigné en qualité de trésorier du chapitre la somme de six cent cinquante quatre livres onse sols pour restes et fin de paye du prix des colonnes vendeues tant par ledit Lignani que par le sieur Jean Baux son coobligé [...].

Contrat entre le chapitre Saint-Étienne de Toulouse et Pierre Mercier pour la construction du second corps d'architecture du retable majeur de la cathédrale.1663, 1^{er} octobre. Toulouse.

A.D. Haute-Garonne, 4 g 35, f° 119.

Bail à continuer la bastisse de l'autel, chapitre Mercier.

Ce jourd'hui unsiesme du mois d'octobre mil six cens soixante trois régnant nostre très chrestien prince Louis par la grace de dieu roi de France et de navarre pardevant et chez moi notere a esté en personne monsieur mestre Pierre Louis de Catel presbre cocteur en droits chanoine en l'église métropolitaine saint Estienne de Tholose et cellerier du chapitre d'icelle lequel en conséquence de la délibération sur ce prinse par ledit chapitre le vingt huitiesme septembre dernier a baillé charge au sieur pierre Mercier mestre architecte de cette ville à ce présent et acceptant à continuer la bastisse du grand autel que ledit chapitre fait eslever dans le chœur de ladite église metropolitaine conformément au devis et articles suivantz. Premièrement l'entrepreneur serra tenu de faire une voulte sur la petite chapelle de saint Augustin laquelle sera faicte d'un arc surbaissé en anse de panier pardevant sera de pierre de taille avec ses moulures et corniches sur laquelle corniche sera faict un glacis d'un pan de hauteur ou environ et le [f° 119 v°] reste de ladite voule sera de bonne brique et mortier de chaux et sable les angles seront rases et carrelés de pierre le dessus de ladite voule à la hauteur du glassis, de plus sera eslegi une grande niche là où se doit metre le martire de St estienne construite et eslevée jusques le dessoubz de la grande corniche et de chasque costé de la niche au dessous de l'arquitrave sera faite une lunette avec un cadre alentour en forme d'auvalle ou de niche à la volonté dudit chapitre et sur la vive areste de la grande niche sera faite une autre petite niche de chasque costé là où sera fait un petit cartouche sur le haut desdites petites niches au lieu de la coquille qui est sur le modèle. Plus seront eslegis sur la corniche des piedstaux tous les corps et arrière corps des pilastres et enfonsements de lignes convexes, culs de lampes, niches et cadres enrichis de leurs molures et ornements le tout eslevé et construit de bonne pierre blanche et mortier de chaux et sable le tout orné et figuré suivant et conformément le modèle et monté jusques le dessoubz de la grande corniche, Plus seront faits et mis huit tables de marbre noir et blanc dans les huit pilastres plus seront mises deux tables de marbres noir dans les cadres qui sont sur les niches qui tombent à plomb des portes plus seront faites deux pointes de marbre noir et blanc à plomb des pilastres qui touchent l'autel. Plus seront faits deux auvales dans la frise et deux pointes dans ladite frise au millieu de la ligne convexe conformément au modèle saufz toutefois des corrections qui

pourront estre jugées et devoir estre faites ausquelles ledit Mercier promet aussy de satisfaire sans qua raison d'icelles il prétende aucune augmentation du prix. Tout lequel [f° 120] travail et besogne ledit Mercier entrepreneur promet et s'oblige d'avoir fait et parachevé entre ici et la prochaine feste de saint Jean Baptiste et à cest effect fournir toute la pierre, marbre, tuille, chaux, sables et autre matériaux nécessaires, faire tous les estaiements et chafudages nécessaires à ses frais et despens sans que le chapitre soit tenu de se mesler de rien à peine de tous de despens dommages et interestz Moienant le prix et somme de cinq mille livres en tant moins de laquelle lui a esté présentement baillé mandement de la somme de cinq cens livres à prendre sur le trésorier dudit chapitre duquel il a reste content et en a quité ledit chapitre; et les quatre mille cinq cens livres restans lui seront payés ainsi que ledit sieur cellerier au nom dudit chapitre promet et s'oblige de faire à mesme temps qu'il avancera ledit travail après lequel ledit entrepreneur sera tenue de rendre la place nete tant dans le chœur que dans ladite église et cloistre d'icelle aux endroits qu'il pourra avoir occupé pendent ledit travail et promet moyenant ladite somme de ne prétendre aucuns avantages qu'il pourroit faire audit travail sauz toutefois au cas il lui en seroit commandé aucun par ledit chapitre et outree ladite somme appartiendront audit entrepreneur les vieilles desmolitions par lui faites de l'entier retable de pierre et brique tant seulement conformémment à l'offre par lui faite en son dernier contrat lequel en ce qui reste sera exécuté par ledit Mercier. Et pour ce dessus tenir, garder et observer ledit sieur de Catel cellerier [f° 120] oblige les biens et revenus dudit chapitre et ledit Mercier les siens et personne qu'ont soubmis aux rigueurs de justice; fait et passé en présence de monsieur Jean François Grateloup huissier royal et Bertrand Beauvestre praticien habitants audit tholose soubsignés avec lesdits sieurs celleriers ensemble ledit Mercier et moi.

Contrat entre le chapitre Saint-Étienne de Toulouse et Pierre Mercier pour la construction du troisième corps d'architecture du retable majeur de la cathédrale.

1664, 11 mai. Toulouse.

A.D. Haute-Garonne, 4G 35, f° 201 v°-202 v°.

Bail à continuer la batisse de l'autel, mercie Chapitre.

Ce jourd'hui unsiesme du mois de mai mil sic cent soixante quatre à tholose avant midi régnant nostre très chrestien prince louis etc. pardevant et chez moi notere ont esté en personne messieurs mestre Mathieu de Boullay presbre docteur en droits chanoine et archidiacre en l'église métropolitaine saint estienne de tholose et Louis de comere aussy chanoine en ladite église et tous deux celleriers du chapitre d'icelle lesquels faisant pour ledit chapitre et en conséquence de ladite délibération sur ce prise par icellui le () ont baillé charge et à prix fait à Pierre Mercier mestre [f° 202] architecte de la présente ville ici présent et acceptant à continuer la batisse de l'autel du chœur de ladite église conformémment aux articles suivantz; premièrement l'entrepreneur sera tenu de faire une grande corniche de l'ordre corinthe d'auther de deux pans et demy ou environ et autant de sa[il]lie enrichie de tous ses membres et moulleures, modillons, danticules et auves suivant ledit ordre et modelles avec un fronton en rouleau de chaque costé de la ligne convexe, laquelle corniche coronnera tous les pilhastres, colonnes, cors et arrière cors suivant que la disposition du travail ia fait le commande, de plus au dessus de la grande corniche sera faite la voute de la grande niche du martire de St Estienne là où sera faite une auvalle percée à jour autour de ladite auvale sea fait un parquetage enrichi de roses et couronnes de palmes et par le devant de la voute sera faite une corniche en rond suivant son estradosse et dans la clef de ladite voute se laissera une attente servant à faire partie de l'armorye et seront faits aussy deux piedestalz du cors de haut de l'ordre composite enrichi chacun de trois pointes de marbre noir et blanc avec leur corniche et embasement suivant son ordre. Plus seront faitz six chapiteaux pour les colomnes de marbre blanc de l'ordre Corinte refendus de feuilles d'olivier selon le modèle de bois qui en a esté [f° 202 v°] fait de la auther de deux pans et demi ou environ, plus seront faitz six basses pour les colomnes de marbre noir et blanc de la hauteur d'un pan enrichi de ses moulleures et de la largeur de trois pans en carré. Plus faut faire deux grandes pointes de marbre noir et blanc pour mettre dans les piedestals de la ligne convexe, tout lequel susdit travail ledit mercier entrepreneur promet et s'oblig d'avoir fait et parachevé dans huit mois prochains et à ces fins de fournir toute la pierre, chaux et autres matériaux nécessaires et fer le tout bien et deument ainsi que l'art le requiert à peine de tous despens dommages et interets moyenant le prix et somme de trois mille huit cens livres estan moins de laquelle ledit Mercier a présentement receu mandement desdits sieurs cellerier pour la somme de huit cens livres à prendre au trésorier dudit chapitre duquel il a resté content et les trois mille livres restant lui seront payés à mesure qu'il avancera ledit travail ainsi que lesdits celleriers promettent et s'obligent de fere sous préjudice toutefois de l'exécution entière du précédent contrat de bail et autre travail à fer audit autel par ledit Mercier entrepreneur et pour l'observation de tout ce dessus lesdits sieurs cellerier obligent les biens et revenus dudit chapitre et ledit Mercier entrepreneur les siens et personne qu'a soubmis aux rigueurs de justice, fait et passé en présence de Bertand Beauvestre et Jean casabat praticiens habitant ausdit Tholose soubz signés avec lesdits sieurs celleriers.

Contrat de fonte d'ornements, Drouet sculpteur et Pouzol fondeur.

1669, 15 janvier. Toulouse.

A.D. Haute-Garonne, 3E 7595, f° 14v°.

L'an mil six cent soixante neuf et le mardy quinziesme du mois de janvier après midy en th(o)los(e) dans ma boutique régnant Louys etc constitué en personne anthoine de pouzol fondeur habitant de ceste ville dans l'enclos du [illisible] lequel a promis et promet à gervais drouet esculpteur et architecte de ceste ville icy pr(ése)nt et stipulant de luy jeter en fonte de leton doré et propre à recevoir l'or sçavoir est les ornemens que led(it) Drouet luy a fait voir en sire modelée sur la damatique de la figure St estienne de ceste ville qui doit estre posée au restable de l'esglise dud(it) St estienne conforme qu'il soit modelé en sire sur ladite dalmatique de st estienne comme aussy de faire tous les préparatifs, fournir moules, matériaux, angins, outils et aultres choses nécessaires, jeter, fondre, reparer et resouder à sa place comme il sont sur lad(ite) figure que led(it) de pouzol a veue chez led(it) drouet la qualité desd(its) ornemens sera sçavoir deux ~~plus~~ bandes qui sont devent despuis les espauls jusque au bas de lad(ite) dalmatique avec les fuillhages et les cordons ainsi qu'il est en ladite figure de sire et ladite bande fera le tour du cou dudit st estienne fera trois fleurons ~~sçavoir~~ cartouche sçavoir l'ung à l'endroit de l'estomac l'aultre au milieu de ladite dalmatique et l'aultre au fonds d'icelle conformément aud(it) modelle et de mesme fera les houpes et cordons qui pendent d'ung costé et d'aultre de ladite dalmatique et ce par tout le mois de mars prochain et d'office y metra la main dès le premier jour et continuera sans intervalle jusque avoir parachevé que sera pour le plus long à ladite fin du mois de mars prochain moyennant la somme de huictante livres payables présentement trente livre réallement en dix escus louys faisant instament ladite somme de trente livres par led(it) pouzom s'en est contenté en quite ledit drouet qui luy payera les cinq(an)te livres restant à proportion qu'il travaillera a fin de paye fin de besogne à peyne de tous despens dommages et interest et pour ce dessus observer lesd(ites) parties chescune concerné l'a conservé de leurs biens présants et advenir qu'ont soubmis aux rigueurs de justice ainsi l'ont promis et juré fait et recitté présent me(stre) jean Courtain praticien et dominique labade mar(chan)t de th(olos)e soub(s)igné avec led(it) drouet led(it) pouzol a dit ne savoir et moi.

[En marge] Advenu de trante uniesme dernier du mois de juillet mil six cent soixante dix après midy en th(o)l(os)e dans ma boutique regnant qui dessus constitué en personne lesdits gervais drouet d'une part et ledit de pouzol d'aultre lesquels ont consenti à la cancelation du contrat cy contre escrit come ayant satisfait à ce contrat et icelluy et estre présent m(estr)e jean Conte dominique.

Contrat entre le chapitre Saint-Étienne de Toulouse et Étienne Arnac serrurier pour la confection de grilles pour le retable majeur de la cathédrale.

1669, 2 septembre. Toulouse.

A.D. Haute-Garonne, 3E 707, f° 279 v°.

Charge de faire le cintre et porte de fer de l'autel saint Augustin chapitre Arnac

Ce jourd'hui deuxiesme de septem(bre) mil six cens soixante neuf à th(o)l(os)e avant midi pardevant moi no(ter)e ont esté en personne Monsieur m(estr)e jean Dufour pr(es)bre docteur en droitz chanoine et archidiaque en l'eglise métropolitaine St Estienne de th(o)l(os)e et député du chap(it)re d'icelle et monsieur m(estr)e pierre de Comere aussi chanoine en la mesme eglise et cellerier dud(it) chapitre lesquels en conséquence de la délibéra(ti)on par led(it) chap(it)re prise le [] ont baillé charge à Estienne Arnac me(stre) serrurier de la p(rése)nte ville ici présent et acceptant à faire le cintre et portes de fer de l'autel de St Augustin qu'est derrière le grand autel du chœur de ladite église et la frise jusqu'à l'imposte avec les ornements et façons tout ainsi qu'est porté par le modelle fait sur des ais et paraffé par lesd(its) sieurs chanoines par ledit arnac et par moi no(ter)e. Laquelle besoigne il s'oblige d'avoir faite et posée entre ci et la feste de noel moyenant le prix et somme de trois cens soixante livres payables à proportion qu'il avancera ledit travail, lequel il s'oblige de bien et deuement faire suivant que l'art le requiert et outre et par-dessus lesd(ites) trois cens soixante livres appartiend(ront) audit arnac les vieilles portes qui estoient aud(it) autel en l'estat qu'elles se trouveront #moienant quoi il s'oblige de fere le grillat qu'est au dessoubz de ladite frise respondant sur la pierre du mestre autel le tout de fer brun travaillé suivant l'art# Et pour l'observation de tout ce dessus lesd(ites) parties chacune en ce qui les concerne obligent sçavoir lesd(its) sieurs députés et cellerier les biens et revenus dud(it) chapitre et led(it) entrepreneur les siens qu'ont soubmis aux rigueurs de justice. Fait et passé en présence de Monsieur Guillaume Ronssié employé aux finances et françois /f 280/ Bossard praticien dela présente ville habitant en icelle soub(s)igné avec lesd(its) sieurs chanoines ensemble ledit arnac et moi no(ter)e soub(s)igné. (signé) Estienne Arnac approuvant le gidon, Ronssié, Bossart, Bauvestre, Comere.

Contrat entre le chapitre Saint-Étienne de Toulouse et Hermand Senac orfèvre pour la fonte de six chandeliers d'argent.

1670, 29 décembre. Toulouse.

A.D. Haute-Garonne, 3E 707, f° 443 v°.

Bail à faire six chandeliers d'argent, Senac chap(it)re de Th(o)l(o)se;

L'an mil six cens soixante dix et le vingt neufiesme jour du mois de décembre à Toulouse avant midi pardevant moy no(te)re ont esté présens messieurs m(estr)es Mathieu de Boullay, Pierre Louis de Catel p(res)bres docteurs en droit et chanoines en l'église métropolitaine de Toulouse et celleriers du chap(it)re d'icelle lesquels faisant pour ledit chap(it)re en conséquence des délibérations par lui sur ce prises ont baillé charge à hermand Senac mar(chand) orfèvre de ceste ville ici présent et acceptant à faire six chandeliers d'argent du poix de quatre marcs et demi un once plus ou moins chacun et un aspersoir pesant un marc le tout et uni sans fason ni seizelure le quel travail il s'oblige d'avoir fait parachevé et remis icellui en mains desdits sieurs celleriers par tout le mois de février prochain à peine de tous despens, dommages et interetz pour la fasçon des ditz chandeliers et aspersoir lesdits sieurs celleriers promettent de payer audit Senac un escu pour chasque marc d'argent travaillé le quel Senac pour fe(re) ledit travail a receu présentement desditz sieurs celleriers trante un marc cinq onces d'argent le quel travail il fera conformement au modelle qu'il a exhibé/f 444/ et qui a esté retiré, paraffé de toutes parties lesquelles pour l'observation de tout ce dessus obligent sçavoir les dits sieurs celleriers les biens et revenus dudit chap(it)re et ledit senac les siens qu'il a pour ce soubzmis qux rigueurs e justice, fait et passé en présence de m(estr)es Salvi Sirven et Philippe Delerier employés aux finances sousignés avec les dits sieurs celleriers ensemble ledit Senac et moy. (signé) Boullay cell(erier) L. Catel cellerier, H Senac ay retiré le modèle, Sirvien, Deleris, Bauvestre

[en marge] cancellation 23 mars 1671.

Projet de restauration du groupe de *La Lapidation de saint Étienne* par le sculpteur Griffoul-Dorval.

1845, 4 octobre. Toulouse.

A.N., F19 7896.

Devis détaillé des restaurations à faire au groupe représentant le Martyre de St Étienne qui décore le Maître-Autel de la Métropole de Toulouse. Le devis a été demandé en 1839.

Tout le retable ou décoration qui entoure et couronne le maître-Autel de l'église métropolitaine de St Étienne à Toulouse et dont l'étendue remplit entièrement toute la largeur du chœur est de la composition de Gervais Drouet, statuaire qui vivait dans le dix septième siècle, le groupe du martyr seul a été sculpté de sa main comme l'atteste une inscription et porte la date de 1670. Il est composé de quatorze figures dont les trois principales sont en marbre, les autres sont en plâtre stucé elles ont environ deux mètres de hauteur. Ce groupe est généralement estimé comme l'une des meilleures productions de son auteur qui a sculpté dans la même église deux mausolées, celui du président de Lestang et celui du chancelier Porta [erreur d'attribution]. La statue du premier est en marbre, celle du second est une terre cuite, les figures de la Vierge et celle d'un apôtre placées en regard sont de Drouet [erreur d'attribution], le jubé de Ste Marie d'Auch est orné de plusieurs statues en marbre blanc sculptées par Drouet et le chœur de la même église est aussi décoré de plusieurs bas reliefs dus au ciseau de cet artiste [erreur d'attribution].

St Étienne est ici représenté un genou fléchi sur un socle cubique, il élève les bras et les yeux vers le ciel et paraît être dans l'action d'intercéder pour ceux qui le lapident autour du saint se groupent quelques hommes dont certains se courbent pour soulever de grosses pierres alors que d'autres agitent dans les airs celles qu'ils sont prêts à lancer sur le saint martyr dans le fond on aperçoit quelques figures qui paraissent s'apitoyer sur le sort du saint martyr et y prendre part.

Les trois figures de marbre du premier plan et les quatre figures en stuc du second plan forment un groupe en ronde bosse qui se lie avec un bas-relief dont les premiers plans de figure sont très saillants et les seconds assez aplatis ce qui donne à cette cenne beaucoup d'étendue apparente quoi qu'en réalité elle soit de deux mètres cinquante centimètres de profondeur. Ce groupe est la partie principale de tout l'ensemble du retable dont il occupe le centre et qui lui sert pour ainsi dire d'encadrement. Le bas relief, partie intégrante du groupe, est sculpté sur le mur du contre retable si bien que le groupe ne pourrait jamais être considéré comme un objet mobilier puisqu'il est intimement lié au retable; très riche et très importante décoration dont le groupe qui nous occupe est le sujet essentiel et pour lequel tout a été fait.

Les trois figures qui sont sur le devant sont en marbre statuaire d'Italie sur lequel on a rapporté des marbres de couleur pour figurer certaines parties du vêtement, dans les trois figures l'iris ou prunelle est imité avec des pierreries.

La figure de saint Étienne (en marbre blanc) est vêtue d'un surplis et de la dalmatique de Diacre, il est agenouillé à demi sur un cube de marbre vert, ses pieds et le pli apparent de la soutane sont de marbre noir; la dalmatique est en stalactite rougeâtre depuis la broderie jusqu'au bord et en marbre jaune dans le milieu, les ornements sont en bronze doré ayant sur quelques points des pierres de couleur.

Cette figure offre les dégradations suivantes à restaurer. Il manque au bras gauche la manipule qui était comme la dalmatique en stalactite et en marbre jaune de Sicile rapportés, ornés en bronze et en pierreries de diverses couleurs.

La difficulté de se procurer des marbres semblables à ceux de la dalmatique, la difficulté de travail pour rajuster sur le bras et pour

tailler isolément cette petite étole qui devra voltiger en l'air comme le reste de la dalmatique n'ayant guère que l'épaisseur qu'elle aurait en nature, la nécessité de faire couler en bronze et de faire dorer les ornements qui doivent décorer le manipule dans le même mouvement qu'il faut imprimer à cet ajustement, l'obligation de faire sertir des pierres de couleur d'une assez forte dimension et difficiles à se procurer me font estimer que cette partie à restaurer vaut 900.

Il y a douze cassures sur les bords de la dalmatique dont quelques unes sont assez considérables, une d'entre elles sur l'épaule droite présente une surface à rétablir de quatre à cinq décimètres carré si l'on faut y ajuster une pièce et y sculpter des plis qui se raccordent avec ceux que la dalmatique forme sur l'épaule, 200. Les cassures qui sont sur les bords de la dalmatique n'ont guère que 10 à 15 centimètre de longueur à 15 francs l'une, les dix sept ensemble, 150. Il y a plusieurs réparations à faire sur des points de jonction de divers marbres, ces réparations se bornent à ragréer les joints avec du mastic à polir, 50.

Il faut faire sur la dalmatique un mètre quatre vingt centimètres courant d'ornement en bronze doré qu'il faut modeler et monter sur le marbre lui-même afin d'avoir les mouvements avec justesse et qu'il faut, le modèle étant fait, faire couler en bronze, faire cizeler, faire dorer et faire garnir de pierreries. Cet ornement a 8 centimètres de largeur il est composé de petits rinceaux unissant et liant ensemble divers encadrements octogones, oblongs, ovales, carrés ou en losange lesquels servent à sertir des pierres factices rouges ou vertes taillées à facettes diverses, ayant environ cinq centimètres de longueur, il contient à peu près sept pierres par mètre courant nous évaluons ce travail à trois cents francs le mètre courant, un mètre 80 vaut 540.

Les deux autres statues de marbre qui représentent des lapidateurs n'ont besoin de réparations que dans les joints des divers marbres. Cette réparation vaut pour chaque figure cinquante francs, les deux 100.

À l'un des lapidateurs en stuc, celui qui se trouve derrière St Étienne à sa droite il manque la tête, 300 il manque aussi les deux bras, 300 il manque en outre une jambe, 100. À un autre lapidateur en stuc, celui qui se trouve à gauche du saint et se baisse pour ramasser un gros rocher il manque la tête, 300. Tous les pectoraux et la partie supérieure du dos, 200. Le bras droit est dégradé dans toute a partie postérieure et sur l'épaule dans tout le deltoïde, 100. À un troisième lapidateur, celui qui se trouve immédiatement derrière le précédent, il manque la tête, 300. À l'un de deux anges qui couronnent la décoration architecturale, il manque la tête, 200. L'autre ange a besoin de réparations dans toute la chevelure, 50. Montant total de la restauration du groupe, 3790.

Il y avait un ange portant une palme, suspendu au dessus du groupe par une armature de fer qu'on aperçoit encore, cet ange était en bois coloré, il est maintenant hors d'état de pouvoir servir sans être remplacé, il est à remarquer que cet ange n'était point de Gervais Drouet (sic) et par conséquent pouvait ne pas faire partie de la composition primitive, il avait été refait ou bien ajouté après coup. Pour le rétablir de nouveau, comme il est entièrement vermoulu sa reconstruction coûtera 600.

Sur les côtés du retable, au dessus de l'entablement des deux première colonnes se trouvent deux anges debout, plus grands que nature, qui leur servent de couronnement, à l'un d'eux, celui de droite, il manque les deux bras, à celui de gauche il manque les deux bras et la jambe droite. Ces restaurations coûteront, non compris les frais des échafaudages nécessaires pour les exécuter, 500.

Monsieur le ministre avait demandé un dessin, que j'ai fourni en 1840, ce dessin donne l'aspect du groupe entier, 200. Somme totale des restaurations, 5090 plus pour l'échafaudage, 410. Total 5500francs

Je sous signé Griffoul Dorval, statuaire à Toulouse et professeur de sculpture à l'École des Arts et des sciences industrielles de la même ville, promets et m'engage à exécuter toutes les restaurations du groupe représent(ant) le martyr de St Étienne dans l'église de ce nom à Toulouse pour les prix et sommes portées dans le devis ci-dessus à chacun des articles de cette restauration et formant une somme totale de cinq mille cinq cent francs. Cette somme devra m'être comptée en deux paiements, l'un de trois mille francs quand les travaux exécutés équivaudront à cette somme d'après les roles du devis, et l'autre pour solde après que sa restauration sera entièrement terminée.

Toulouse, le 4 octobre 1845. Griffoul Dorval.