

LA SCULPTURE TOULOUSAINE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

par Fabienne SARTRE *

Les ateliers de sculpture toulousains ont connu au XVII^e siècle un moment favorable à leur développement (1). Progressivement, le centralisme monarchique appliqué à la gestion des provinces du royaume, comme à la formation des artistes et à la conception des modèles, a déterminé une modification des commandes assortie d'une difficile adaptation des ateliers. Ces changements ont atteint le foyer toulousain dans les dernières années du siècle, pénalisant une cité créative désormais privée des figures les plus brillantes de la deuxième moitié du siècle, disparues autour de 1680. Ainsi, dans les décennies suivantes, la fortune dont a bénéficié le sculpteur du roi Marc Arcis ne s'explique pas seulement par son mérite, elle est également symptomatique de l'évolution des arts et des métiers s'y rattachant.

L'héritage du XVII^e siècle

Dans les années 1690, les commandes liées au renouvellement du mobilier liturgique, recommandé par les prescriptions du concile de Trente, se raréfièrent. Les capitouls, dorénavant tenus de soumettre à l'intendant de la province toute dépense supérieure à 100 livres, ne pouvaient guère manifester des intentions trop ambitieuses (2). Cette centralisation de l'administration s'accompagnait depuis quelques années de pressions financières qui entravèrent les possibilités des pouvoirs locaux. Les prélèvements pour raison de guerre contrarièrent plusieurs chantiers : de grands projets élaborés dans les années 1670 connurent un prolongement différé, lorsqu'ils ne furent pas simplement ajournés. Ainsi, l'aménagement des salles du premier étage de la Maison commune, comme la création d'une place royale devant l'Hôtel de Ville, envisagés respectivement en 1674 et 1676, ne furent accomplis que plusieurs décennies plus tard (3). Par ailleurs la cité ne semble pas avoir reçu, comme par le passé, un apport convenable d'artisans extérieurs susceptibles d'amener de nouvelles inspirations. Or, en quelques années, il y eut à Toulouse des changements notables dans la direction des ateliers de sculpture.

La succession difficile à laquelle le foyer artistique fut confronté est notamment perceptible à travers la dynastie des Legoust. Arthus, le premier membre de cette lignée implantée dans la cité, avait été le plus doué. Par la suite, son fils Georges, avait particulièrement œuvré au réaménagement des sanctuaires. À la mort de celui-ci, en 1660, sa

* Communication présentée le 5 décembre 2000, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2000-2001 », p. 217.

1. *L'âge d'or de la sculpture. Les ateliers toulousains du XVII^e siècle*, catalogue d'exposition, musée des Augustins, Somogy, 1996. Cette référence est abrégée en *L'âge d'or de la sculpture* dans les notes suivantes.

2. A. SMEDLEY-WEILL, *Les intendants de Louis XIV*, Fayard, Paris, 1995, p. 267. En 1686, Nicolas de Lamoignon de Basville critiqua la manière dont se déroulait l'élection des capitouls. Basville, comme son prédécesseur Henri d'Aguesseau, dénoncèrent d'anciens usages capitulaires. Puis il nomma le trésorier Mariotte, qui le renseignait sur les faits et gestes des édiles. *Ibid.*, p. 271.

3. A.M. Toulouse, BB 40 f^o 36 v^o, 182 v^o-184. Délibérations du 6 avril 1674, du 28 juillet, 7 août, 6 décembre 1676. Il est probable que dans la même période, parallèlement au projet d'une place royale, une modification de la façade de l'Hôtel de Ville ait été envisagée. M. Prin, B. Tollon, « Un projet inédit pour la façade du Capitole. Toulouse et Rome au XVII^e siècle », *M.S.A.M.F.*, 1997, p. 111-121.

succession fut vraisemblablement assurée par Thibaud Maistriert et Pierre II Legoust puis Pierre Albès qui, malgré les rares mentions les concernant, semblent s'être tenus au prolongement du savoir-faire qui avait donné à l'atelier sa réputation, sans inventivité et sans une maîtrise correcte du dessin (4). Dans ces circonstances, l'entreprise constituée par Pierre Affre paraît avoir recueillie, dans les dernières années du XVII^e siècle, les commandes les plus importantes que pouvaient susciter les rénovations de sanctuaires. Disciple d'Arthus Legoust, ce sculpteur dirigea pendant près de quarante ans un atelier prospère. Son fils, François, prolongea ses ouvrages l'espace d'une année seulement, car il disparut en 1670. Son second fils Simon était alors mineur, mais il ne témoigna pas par la suite d'un talent suffisant pour promouvoir l'atelier. Cependant, la succession d'Affre fut assurée par son gendre, originaire de Touraine, Antoine Guépin (5). Celui-ci conçut des retables en bois ou en pierre et marbre dont le modèle comme le style des figures trahissent l'ascendant de son beau-père. Le nombre de ces commandes, également, laisse imaginer qu'il reprit la position d'Affre dans ce domaine du renouvellement du mobilier liturgique. À plusieurs reprises, il proposa le projet graphique de retables, se réservant les rares sculptures envisagées, et confiant la structure à d'autres artisans. Son nom n'est plus relevé dans aucun acte à partir du début des années 1690. Il semble néanmoins que l'entreprise ait bénéficié d'un nouveau prolongement en la personne de Gabriel Rossat. Originaire de Vienne, il avait épousé la fille de Guépin. Avec son beau-père, il participa à la réalisation du baldaquin de l'église Notre-Dame de la Dalbade, à partir de 1689. Rossat fut également l'un des artisans employés par les édiles, quoique ses travaux aient été sans commune mesure avec ceux qui furent attribués à Guépin à l'Hôtel de Ville (6).

Gervais Drouet compta également au nombre des sculpteurs dont l'atelier favorisa amplement la reconnaissance du foyer toulousain. Natif du Mans, il s'était installé à Toulouse en 1654, après avoir travaillé plusieurs années à Rome sous la direction du Bernin (7). À sa mort, en 1673, son fils Jean n'avait que dix-sept ans. Il est probable qu'alors, Étienne Dugast, qui travaillait depuis 1659 avec son oncle, ait dirigé quelque temps l'atelier, jusqu'à la majorité de Jean. Cependant ce dernier disparut en 1691, à l'âge de trente-cinq ans (8). À cette date, divers artisans avec lesquels son père avait collaboré étaient morts. Parmi ceux-ci, Léonard Duchesne était décédé en 1675, six mois après avoir commencé les bas-reliefs en stuc accompagnant le buste de Louis XIV dans la galerie des Illustres. Philibert Chaillou, disciple de Gervais Drouet, eut régulièrement des problèmes de santé l'empêchant de mener à bien plusieurs de ses chantiers. Il mourut probablement dans les années 1690 (9). Dans cette période également, le nom d'Étienne Dugast n'apparaît plus à Toulouse.

Malgré la disparition de la plupart de ces figures majeures, la reconnaissance du foyer toulousain se maintint, comme en témoigne certains échanges. Fondateur d'une dynastie de sculpteurs implantée dans les Hautes-Pyrénées au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, Jean Ferrère diffusa, dans les vallées de l'Adour et d'Aure, des retables en bois doré dont la parenté avec des structures de Pierre Affre a pu être notée (10). Le 17 décembre 1689, Ferrère mit son fils Jean-Marc en apprentissage chez le sculpteur toulousain, François Thierry (11). Celui-ci travaillait alors avec le gendre d'Affre, Antoine Guépin, à la réalisation du baldaquin de l'église Notre-Dame de la Dalbade. Au XVIII^e siècle, ces attaches entre la dynastie des Ferrère et des sculpteurs toulousains se prolongèrent (12).

4. G. COSTA, « Les commandes de tabernacles à Toulouse pour les églises du Quercy au XVII^e siècle », *Bulletin de la société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot*, 1978 (4), p. 255-260; J.-P. SUZZONI, « L'atelier des Legoust », *L'âge d'or de la sculpture*, 1996, p. 96-101. Une autre dynastie réputée dans la confection de retables et de tabernacles s'éteignit en 1675, après la mort de Guillaume II Fontan.

5. C. BOURDIEU, *Pierre Affre et la sculpture toulousaine de 1630 à 1670*, thèse de doctorat dactylographiée, Université de Toulouse II, 1994, vol. I, p. 320-332; C. BOURDIEU, « Pierre Affre », *L'âge d'or de la sculpture*, 1996, p. 60-67. En 1687, Guépin conçut le dessin du retable du maître-autel de l'église conventuelle des Cordeliers de Toulouse, confié à François Mercier. A.D. Haute-Garonne, 3E 90 f^o 110-111, 3E 91 f^o 91-92v^o. Deux ans plus tard, il fournit le dessin du baldaquin de l'église Notre-Dame de la Dalbade, réalisé par Gabriel Rossat et François Thierry. R. MESURET, *Évocation du vieux Toulouse*, 1960, p. 171. C. BOURDIEU, « Antoine Guépin », *L'âge d'or de la sculpture*, 1996, p. 143-146.

6. Il réalisa les armoiries en pierre de l'année 1702, destinées à la maison du viguier. A.M. Toulouse : DD 296 f^o 661. Acte du 13 août 1702. Comme la plupart des praticiens associés à des ouvrages mineurs ou collectifs, sa manière n'est pas connue.

7. Sur cet artiste, P. JULIEN, « Un disciple du Bernin : Gervais Drouet, sculpteur toulousain », *B.S.H.A.F.*, 1994, p. 67-98.

8. *Ibid.*, p. 88, note 28. J. PENENT, « À propos de l'exposition : l'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVII^e siècle », *L'Auta*, novembre 1997. Jean Drouet était décédé le 6 octobre 1691. A.M. Toulouse : GG 267 f^o 80 v^o.

9. Son fils, Guillaume, « peintre d'étude de cette ville », dut s'engager en 1704 à achever les « lambris, sculpture et architecture » qui avaient été commandés à Chaillou en 1677 par les pénitents gris de Toulouse. A.D. Haute-Garonne : 3E 5 508 f^o 37 (2). Acte du 18 mai 1707.

10. F.-C. LEGRAND, « Catalogue de dessins de retables, tabernacles et mobilier religieux, conservés dans les collections privées des Hautes-Pyrénées », *B.S.H.A.F.*, 1977, p. 177-187. F.-C. LEGRAND, dans *Le dessin baroque en Languedoc et en Provence*, 1992, p. 64-66, 152-157.

11. A.D. Haute-Garonne, 3E 353 f^o 117 v^o-118 v^o (2). L'acte fut clôturé le 14 mars 1693. 3E 354 f^o 62, 92 v^o (2).

12. Le dessin du maître-autel conçu par Arcis pour la cathédrale de Tarbes en 1717 était aussi conservé dans l'album de la famille Ferrère. À la fin du XVIII^e siècle, l'une des deux versions du baldaquin proposé par Arcis devait être reprise pour l'église d'Orignac, dont l'aménagement est attribué à Dominique Ferrère : *Œuvres d'art religieux. Inventaire du Canton de Campan*, 1977 [notices de F.-C. LEGRAND et B. LONCAN], p. 28 (n^o 6 pl. 11).

Les rares œuvres subsistantes de cette période révèlent les procédés qui pouvaient caractériser la plupart de ces artisans, concepteurs et exécutants. La figure du *Christ à la Croix* (musée des Augustins) d'Antoine Guépin, comme la forme de ses retables, trahissent un artiste attaché aux compositions et techniques diffusées par l'atelier, maladroit dans le traitement du dessin anatomique (13). Ainsi, au cours des deux dernières décennies du XVII^e siècle, Toulouse ne paraît pas avoir disposé d'un sculpteur de talent, et plus particulièrement d'un bon statuaire.

Dans ce contexte, s'imposa progressivement l'évolution des lieux de référence. La formation acquise à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris devint aussi prestigieuse et nécessaire que l'expérience italienne de Jean-Pierre Rivalz ou de Gervais Drouet. Ainsi, Raymond Lafage et Antoine Rivalz recherchèrent ces deux apprentissages au début de leur carrière. Autre reflet de ce changement, plusieurs membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris furent sollicités, avec des peintres toulousains, pour la réalisation du décor de la chapelle Notre-Dame du Mont-Carmel au couvent des Grands Carmes. Et quelques années plus tard, en 1684, trois tableaux destinés à la galerie des peintures de l'Hôtel de Ville furent commandés à Jean Jouvenet, Antoine Coyvel et Bon Boulogne. Dans le domaine de la sculpture, le parcours de Marc Arcis rend compte de ces modifications ainsi que de la diffusion de la politique culturelle mise en œuvre dans le royaume.

La carrière de Marc Arcis à Toulouse

En 1669, au moment où disparut Pierre Affre, Arcis avait 17 ans (14). Fils d'un maçon des environs de Mouzens, dans le Lauragais, sa formation toulousaine demeure soumise à des hypothèses, étayées cependant par le contrat qui lui fut proposé dès 1674. Le 6 avril, le chef du consistoire Germain de Lafaille, présenta au vote des capitouls le réaménagement de la salle se trouvant au premier étage de l'Hôtel de Ville, au-dessus du corps de garde. Trois mois plus tard, la confection de trente bustes d'hommes illustres de la cité fut consentie à Arcis « esculteur en Toulouse » qui avait déjà, à la date du contrat, modelé le portrait de Louis XIV (15). Jean-Pierre Rivalz, qui menait le chantier des galeries de la Maison commune, se porta caution du jeune homme. Entre 1674 et 1677, les bustes furent disposés dans des niches dorées, aménagées sur trois parois de la salle. Arcis apparaît comme le praticien principal de ce programme, car outre l'attribution des figures du panthéon toulousain, il participa à la confection d'autres éléments du décor, tels que les bas-reliefs en stuc et en pierre qui accompagnaient le portrait du roi (16). L'observation des bustes conservés permet cependant de déceler plusieurs intervenants dans la réalisation de cet ensemble. Malgré cette constatation, ce premier ouvrage d'Arcis appuie l'évocation traditionnelle présentant Jean-Pierre Rivalz et Gervais Drouet comme ses maîtres (17). Outre la caution que l'architecte lui apporta, l'organisation de l'atelier constitué par Drouet pourrait expliquer le fait que ce chantier employant des artisans de valeur, bien organisés et modestement rétribués, fut de surcroît mené en l'espace de trois ans.

Dès le début de sa carrière, l'itinéraire d'Arcis se démarqua de l'activité des sculpteurs toulousains de sa génération. En effet, lorsque le décor de la salle des Illustres fut achevé, il pouvait être considéré comme le plus prometteur des artistes locaux, assimilé et protégé dans un foyer privé de maîtres créatifs. Il quitta cependant Toulouse pour Paris. Cette décision peut être aisément compréhensible de la part d'un jeune sculpteur dans cette période où les chantiers engagés par le monarque, comme l'enseignement de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, constituaient désormais une expérience des plus prometteuses, à hauteur du séjour romain.

13. L'inventaire des biens de plusieurs sculpteurs du XVII^e siècle permet de mieux définir les recueils de modèles utilisés par des artisans tels que le sculpteur sur bois Jean Saint-Laurens, disparu le 10 janvier 1688. Celui-ci possédait notamment les traités de Vitruve et de Scamozza, *Les Métamorphoses* d'Ovide, un « livre de termes d'hommes et femmes avec leurs proportions » de Hugues SAMBIN. A.D. Haute-Garonne : 3E 11 948.

14. Cette présentation de la carrière de Marc Arcis ne prétendant pas être exhaustive, pour plus de détails, nous renvoyons à : F. SARTRE, *Marc Arcis, un Toulousain sculpteur du roi (1652-1739)*, 1999, mémoire de doctorat dactylographié, 3 vol., Université de Toulouse II.

15. A.M. Toulouse, DD 63. F. SARTRE, « Les bustes des hommes illustres », *L'âge d'or de la sculpture*, 1996, p. 183-188.

16. Le 12 novembre 1675, le sculpteur rédigea un état des ouvrages qu'il avait alors réalisés : un supplément de 40 livres lui avait été accordé « en considération du plus grand travail qu'il y a de travailler sur la pierre que sur le plâtre » A.M. Toulouse, CC 2 690 f° 116-117.

17. « Ce fut sous la direction de Jean-Pierre Rivalz, que Marc Arcis, son élève pour le dessein, fit tous les ornemens et les bustes des grands hommes qui décorent la salle des Illustres » *Mercure de France*, juin 1736, vol. III, p. 1419 ; J. MAILLOT, *Recherches historiques sur les établissements et les monuments de la ville de Toulouse, et vies de quelques artistes dont les ouvrages font l'ornement de la ville de Toulouse*, manuscrit de la Bibliothèque municipale de Toulouse, Ms 998 f° 510-511. L'auteur signalait également Ambroise Frédeau comme l'un de ses maîtres.

L'attrait pour de nouvelles approches stylistiques avait aussi probablement inspiré l'idée de promouvoir un jeune sculpteur talentueux, afin de tirer profit de sa formation parisienne. Cependant, la personnalité de Germain de Lafaille ou celle de Jean-Pierre Rivalz expliquent difficilement à elles seules l'intérêt manifesté par les édiles. Le président au parlement Gaspard de Fieubet, pour lequel Hilaire Pader, Jean-Pierre Rivalz et Raymond Lafage, avaient œuvré, s'intéressa également à Arcis : lorsqu'il partit pour Paris, le jeune artiste travailla pour un cousin du parlementaire et bénéficia vraisemblablement de la recommandation de Colbert, avec lequel Fieubet entretenait une correspondance assidue (18). Son autorité, qui s'exerçait sur le trésorier et le syndic de la ville, peut ainsi justifier l'attention des capitouls (19) (fig. 2).

Moins de deux ans après son départ, les édiles durent se prononcer sur une requête du Toulousain. Celui-ci « étant allé à Paris pour se perfectionner dans l'art d'esculture », sollicitait « quelque petit secours à la ville, et une gratification pour pouvoir se mettre en estat de luy rendre dans quelques années ses services, avec plus de fruit et d'avantage » (20). De fait, dans les années qui suivirent, Arcis fut chargé de diverses missions : en 1684, à la demande des édiles, il se rendit à plusieurs reprises chez les peintres parisiens qui avaient été contactés pour le cycle de la galerie des peintures et fit parvenir aux capitouls deux exemplaires d'un ouvrage « contenant l'estat des académies royales d'esculture et de peinture de la ville de Paris » destinés aux archives de la ville et à Jean-Pierre Rivalz (21). L'année suivante, les édiles furent en mesure de presser le sculpteur pour qu'il s'acquitte de sa dette. Il avait alors été admis à l'Académie royale et travaillait à divers ouvrages, au parc et aux appartements du château de Versailles, mais également à des ornements pour de grands personnages de la Cour (22). Le 28 juillet 1676, les capitouls avaient déjà émis le souhait d'élever un monument à la gloire du souverain, au centre d'une place projetée devant l'Hôtel de Ville, entreprise qui avait été autorisée par le Conseil d'État quelques jours plus tard. Lorsque Arcis avait quitté Toulouse pour Paris, ce dessein était toujours d'actualité. Au mois de mars 1678, les édiles durent néanmoins revoir leur ambitieux aménagement, après que Colbert les avait rappelés aux nécessités de la politique royale : une lourde imposition pour raison de guerre différa le projet capitulaire. Il n'est cependant pas impossible que le soutien dont la cité gratifia Arcis lors de son séjour à Paris ait notamment été lié à ce programme puisque neuf ans après cette première tentative, la ville put reconsidérer la perspective d'un tel dessein et avant même que le roi ait donné son accord, ils appelèrent Arcis afin qu'il s'applique au monument envisagé (23). Le sculpteur proposa trois modèles au jugement des capitouls, quelques jours après que le roi eut choisi Montpellier plutôt que Toulouse pour cette célébration. Arcis rejoignit alors Paris, sa famille et les commandes qu'il avait dû interrompre pour répondre aux exigences de la cité languedocienne. Il revint en province trois ans plus tard, au mois d'octobre 1688, lorsque les États de Béarn décidèrent à leur tour d'élever à Pau un monument à l'effigie du monarque, au centre d'une place royale aménagée sur l'emplacement du temple protestant. Le modèle de la statue en pied de Louis XIV avait été conçue par Girardon et l'exécution de l'ouvrage en bronze fut confiée à Arcis. Ce chantier réserva de nombreuses déconvenues au sculpteur, particulièrement en raison des problèmes survenus dans l'approvisionnement de marbre des Pyrénées, matériau initialement prévu pour le monument. Au cours de cette période, Arcis se rendit plusieurs fois à Toulouse. En décembre 1691, en présence de Jean-Pierre Rivalz fut rédigé son contrat de mariage qui avait été célébré à Pau quelques mois plus tôt (24). L'un de ses enfants, issu de son union avec Jeanne Blanc, fut baptisé dans la paroisse Saint-Étienne le 29 janvier 1696 (25). Il est probable qu'Arcis ait, dans cette période, répondu aux propositions de clients toulousains tel que Gabriel Vendages de Malapeire qui dirigeait le décor de la chapelle du

18. J. MALLIOT, *op. cit.*, f° 512 ; A. De BEAUREGARD, *Le droit d'image : peintures capitulaires et mécénat à Toulouse, XVII^e et XVIII^e siècles*, Université de Toulouse II, 1992, mémoire de maîtrise dactylographié, p. 60, 66.

19. « [Gaspard de Fieubet] ayant fait donner la charge de syndic à Germain Lafaille, le plus soumis et le plus dévoué de ses clients... », Devic, Vaissette, *Histoire générale de Languedoc, avec des notes et des pièces justificatives*, t. XIII, 1733, éd. 1876, p. 593 ; A. De BEAUREGARD, *op. cit.*, p. 64, 67, 118.

20. A.M. Toulouse, BB 40 f° 269 v°-270. Délibération du 15 juillet 1679. Arcis obtint à cette occasion 120 livres, afin de « rendre ses services à la ville ».

21. A.M. Toulouse, CC 2 149 f° 229 v°. Comptes du 17 août 1685.

22. Il avait été admis à l'Académie royale le 26 août 1684. Pour les références sur l'activité parisienne de Marc Arcis, entre 1678 et 1688 : F. SOUCHAL (sous la direction de), *French sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, vol. I, 1977, p. 4-31 ; F. SARTRE, *op. cit.*, 1999, vol I, p. 53-70.

23. A.M. Toulouse, BB 40 f° 183, 184, 226, 229 v°. F. SARTRE, « La statue équestre de Louis XIV » *L'âge d'or de la sculpture*, 1996, p. 178-182.

24. Concernant les travaux d'Arcis à Pau : L. LACAZE, *Notice sur la place royale de Pau (1688-1878)*, 1879 ; SARTRE, *op. cit.*, 1999, vol. II, p. 99-102.

25. A.D. Haute-Garonne, 3E 6421 f° 191 v° (1). Le contrat fut rédigé en présence de Jean-Pierre Rivalz, le 7 décembre 1691. Le 29 janvier 1696 fut baptisé dans la paroisse Saint-Étienne, Pierre-Marc Arcis. A.M. Toulouse, GG 275 f° 75.

Mont-Carmel. Cependant, vers la fin des années 1690, Arcis exerça son activité sans se fixer réellement dans l'une des cités où il était occupé. Lucide sur le fait qu'il ne deviendrait jamais un artiste de premier plan au sein du foyer parisien, à partir du rôle secondaire qui fut le sien sur les chantiers royaux, il demeurait attentif aux possibilités se présentant à lui en province, comme l'atteste un acte de 1701 (26). À cette date, il renoua avec les décors du premier étage de l'Hôtel de Ville, pour un projet qui était néanmoins sans commune mesure avec les ouvrages qui lui avaient été proposés pour la salle des Illustres trente ans auparavant. En 1683, Raymond Lafage avait fourni les dessins du programme de la troisième galerie et par la suite, divers artistes avaient été sollicités pour la confection des toiles. Cependant, lorsque les ducs de Berry et de Bourgogne visitèrent la cité, le 16 février 1701, les ornements de la galerie avaient été délaissés depuis plusieurs années. Les capitouls furent alors pressés d'achever le décor : le 21 mars, le chef du consistoire indiqua qu'il serait opportun de « profiter des offres qui nous sont faites par le sr Arcis, sculpteur ordinaire du roi, et du séjour qu'il fera en cette ville, afin que nos successeurs, en suivant les plans faits par un si habile ouvrier, puissent mettre cette galerie dans sa dernière perfection » (27). Les édiles s'accordèrent avec le sculpteur qui dut toutefois accepter une réduction du prix indiqué dans son devis. Celui-ci portait sur des ornements destinés dans un premier temps à deux peintures, probablement celles de Jouvenet et de Coytel puisque Arcis devait aussi mettre en place « deux tableaux venus de Paris » (28). Il était également tenu de disposer sur les trumeaux situés au-dessus des tableaux, des inscriptions dorées sur des tables d'ardoises ainsi que les armoiries en plâtre des capitouls. Un an plus tard, le contrat fut reconduit et le sculpteur effectua alors les trumeaux des troisième et quatrième tableaux, pour la même somme de 270 livres. En 1706, il compléta le décor de la salle, lorsque Antoine Rivalz eut installé deux de ses créations, *Littorius fait prisonnier par le roi Théodoric*, et *Raymond de Saint-Gilles prenant la croix* (29).

Tandis qu'il répondait aux commandes des capitouls, le sculpteur occupait, avec sa famille, un « appartement » (30) chez son beau-père, avant que celui-ci ne disparaisse en 1703. Arcis acquit alors sa maison, située rue Peyras. Là, il côtoya quelques-uns de ses clients et le poète Jean-Galbert de Campistrion dont il devait faire le buste en 1723 pour la salle des Illustres, ainsi que l'un de ses amis, le sculpteur Louis Capela.

Parallèlement au décor de la salle des peintures, d'autres tâches lui furent proposées, liées à la volonté constante de renouveler le mobilier des églises. De ce point de vue, sa culture était un atout important, de même que ses qualités techniques, car sa maîtrise du travail de la terre ou du stuc lui permit de proposer des ouvrages à moindre coût ayant l'apparence du marbre lorsqu'ils étaient recouverts d'un enduit. Cette exploitation de matériaux bon marché était très appréciable compte tenu des faibles moyens offerts aux artistes, comme en témoignent les paiements octroyés au sculpteur, fréquemment revus à la baisse lors de la signature des contrats. Ces difficultés pécuniaires touchaient l'ensemble du royaume, les chantiers royaux comme les commandes toulousaines. Ainsi, les praticiens ayant travaillé au château de Versailles dans les années 1680 ne reçurent que tardivement l'entier paiement de leurs travaux : en 1717, Arcis perçut 1 800 livres pour le *Vase aux tournesols* de l'Allée royale qui lui avait été commandé trente ans auparavant.

Les ouvrages qu'il réalisa dans les premières années du XVIII^e siècle lui offrirent la possibilité de créer des décors célébrant l'art du tailleur d'images. Il s'agissait pour l'essentiel de retables, connus grâce aux attributions de Joseph Malliot. Celui-ci identifiait Arcis comme étant l'inventeur et le sculpteur du retable du maître-autel de l'église conventuelle des Grands Carmes, des Cordeliers et des Grands Augustins. Ses assertions, peu détaillées, évoquent le programme iconographique qui était alors confié au praticien : rondes-bosses et bas-reliefs dominaient ces créations au détriment de la peinture. Dans le cas de l'église conventuelle des Grands Augustins, ses affirmations ont pu être partiellement vérifiées, à partir du contrat signé par Arcis en 1722 pour la réalisation d'un grand bas-relief en stuc représentant *Saint Augustin en extase*, d'après un tableau de Van Dyck, qui fut placé au centre du retable (31). Pour chacune de ces œuvres, seul le marché relatif à la construction de la structure a été mis au jour : comportant une

26. F. SARTRE, « Toulouse à l'aboutissement du Grand Siècle », *L'âge d'or de la sculpture*, 1996, p. 152-154. Document n° 1.

27. A.M. Toulouse, BB 44 f° 138 v°-139.

28. A.M. Toulouse, CC 2723 f° 173. 22 mars 1701. Arcis perçut à cette date un acompte de 135 livres. Un second mandement lui fut délivré le 15 juillet, quatre jours avant qu'il ne signe le reçu pour le dernier paiement (CC 2723 f° 172, 173 v°). Le contrat signé à Paris concernait les tableaux commandés à Coytel et Jouvenet, et non celui de Bon Boulogne qui dut être réalisé plus tard. Document n° II.

29. A.M. Toulouse, CC 2727 f° 83. Le contrat, daté du 9 juin 1706, est suivi de deux reçus (f° 81, 82). Il fut clôturé le 8 novembre 1706.

30. A.D. Haute-Garonne, 3E 6434 f° 52 v°-56 v° (2). Bernard Blanc était décédé le 10 avril 1703. Arcis et le peintre Guillaume Challiou étaient présents lors de l'ouverture de son testament. En 1533 et 1534, Nicolas Bachelier avait habité dans cette maison.

31. JOUIN, « Marc Arcis, sculpteur. Marché pour la décoration du maître-autel des Augustins de Toulouse (1721-1722) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, II^e série, t. I, 1879, p. 146-148. Les termes du contrat correspondent à la description de Malliot, qui avait observé ces œuvres avant leur destruction.



FIG. 1. GRENADE-SUR-GARONNE, ÉGLISE NOTRE-DAME, retable du maître-autel, marbre, vers 1702.

architecture classique, elle était bâtie en marbre, stuc ou pierre, et avait été proposée au tailleur de pierre François Mercier. Les sculptures étaient en outre exclues du marché (32). Le retable du maître-autel de l'église Notre-Dame de Grenade-sur-Garonne (fig. 1) accrédite les allégations du biographe d'Arcis. En 1701, plusieurs artisans toulousains, dont Guillaume Micheau et Raymond Mercié, s'engagèrent à élever dans le chœur de l'église une haute structure en marbre polychrome (33). La description contenue dans ce contrat mentionne les figures de *saint Paul* et de *saint Pierre*, pour les niches latérales, ainsi qu'un *Dieu le Père dans les nuées* au couronnement. Mais des changements furent adoptés après que ce marché eut été rédigé : les figures de *saint Sébastien* et de *saint Roch* – qui porte la signature d'Arcis – remplacèrent les deux apôtres, tandis qu'un grand bas-relief représentant *L'Assomption de la Vierge* prit place au sommet du retable. Ses compétences de statuaire lui procurèrent d'autres commandes similaires. En 1669, Pierre Mercier avait été contraint d'ôter « les figures fort mal faites » qu'il avait placées dans les niches latérales du retable du maître-autel de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. Celles qu'il disposa ensuite furent à nouveau refusées, à cause de leur trop évidente « disproportion » (34). Malgré bien des discussions et des tractations, il semble que les niches soient demeurées vides jusqu'en 1727. À cette date, le chapitre confia à Arcis et l'un de ses élèves, Hardy, la réalisation des statues en marbre des *Évangélistes* (35). Le maître se réserva les figures

32. MALLIOT, *op. cit.*, f° 73, 122, 156, 159. En 1687, Guépin avait conçu le retable, réalisé par François Mercier. Le contrat excluait les sculptures, réservées au concepteur. L'identification proposée par Malliot peut être retenue dans l'hypothèse où le décès de Guépin aurait interrompu le programme, au début des années 1690, ou dans le cas d'un remplacement de ce retable. P. JULIEN, « Pierre Mercier », *L'âge d'or de la sculpture*, 1996, p. 157. SARTRE, « Marc Arcis », *ibid.*, 1996, 175.

33. A.D. Haute-Garonne, 3 E 17758 f° 164-168 v°. 3 E 4006 f° 24-25 (2). Document n° III. *L'Assomption de la Vierge*, située au centre du retable n'est pas due à Arcis. Elle se trouvait déjà dans l'église lorsque la structure du retable fut commandée.

34. A.D. Haute-Garonne, 4G 16 f° 66 v°, 73-74 v°. Délibérations de mars à juin 1669.

35. A.D. Haute-Garonne, 4G 21 f° 235 v°, 238 v°, 281. Délibération du 1^{er} mars 1727. Document n° 5.

de *Saint Marc* et de *Saint Luc* (fig. 2) qu'il caractérisa, comme souvent, par des compositions opposées. À l'attitude réfléchie, recueillie de *Saint Marc*, au visage noble penché sur son Évangile, répond le mouvement dynamique et volontaire, la jeunesse de *Saint Luc*, l'énergie et la beauté également classique de ses traits.

Dans le domaine des commandes religieuses, Arcis répondit à des projets plus ambitieux que ceux que réclamaient les sculptures de retable, mettant à l'épreuve ses qualités d'entrepreneur aussi bien que de statuaire. L'un de ces chantiers lui fut offert au cours des premières années de son installation à Toulouse. Le 29 mars 1705, les membres de la confrérie des pénitents blancs décidèrent d'embellir les murs de leur chapelle (36). Le sculpteur proposa le dessin et le modèle d'un trumeau qui parurent le meilleur projet que la compagnie eut à juger. Si les confrères appréciaient « son habileté si reconnue », ils furent également sensibles au fait qu'Arcis ait accepté de diminuer son devis de cinq cents livres (37). Cet aménagement s'étendait sur deux parois, entre la tribune et le sanctuaire. Six trumeaux creusés de niches accueillèrent les figures en ronde bosse de prophètes en terre cuite. La description des tables, festons de fleurs et consoles feuillagées en stuc qui accompagnaient ces figures, comme le bas-relief prévu sous chaque niche, permet d'imaginer un ensemble inspiré par le style rocaille. Sur le mur du fond, une gloire en demi-relief et deux anges adorateurs « en adolescence », debout, de même grandeur que les prophètes, étaient réalisés en plâtre. Au fur et à mesure de l'avancement des travaux, compliqués par des retards systématiques dans les paiements dus au sculpteur, le décor fut peint en rouge et blanc, avec des rehauts d'or (38). À vingt ans d'intervalle, Arcis fut sollicité pour un autre ensemble destiné à une chapelle de pénitents. Lorsque la confrérie des pénitents bleus s'adressa à lui, le dessein des confrères était d'exalter les préceptes qui les rassemblaient : dix grands bas-reliefs en stuc représentant les vertus théologiques, cardinales et morales, ainsi que deux concerts d'anges, tous enduits de blanc, furent placés sur les murs peints en bleu de la chapelle, et séparés par des trophées d'église (39). Dans chaque composition, le sculpteur intégra des *putti* gracieux et enjoués qui soutiennent les attributs des allégories féminines. L'ingénuité et le charme de ces enfants pondèrent le caractère édifiant de ces figures pudiques (fig. 3-5).

Les capacités de statuaire d'Arcis ne furent pas seules exploitées, ses qualités de portraitiste, qui le distinguèrent dès le début de sa carrière à Toulouse, furent aussi appréciées, notamment pour la confection de monuments funéraires (40). Ses rares sculptures connues dans ce domaine illustrent la diversité de l'iconographie développée en



FIG. 2. TOULOUSE, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, retable du maître-autel, *Saint Luc*, Marc Arcis, marbre, 1727.

36. BÉGOUEN, « Les travaux de Marc Arcis pour la chapelle des Pénitents blancs de Toulouse », *B.S.A.M.F.*, 1911-1912, p. 326-336.

37. *Ibid.*, p. 328-332. A.D. Haute-Garonne : E 931 n° 124. Le premier devis évaluait le décor à 2 500 livres. Le contrat, rédigé le 7 avril 1705, comprend l'ultime versement reçu par Arcis le 24 février 1714.

38. A.D. Haute-Garonne, E 931 n° 119, 120, 131. E 933 n° 6, 32, 67, 69-85. Pour des raisons de financement, les travaux ne furent achevés qu'en 1714. Les doreurs Montanié et Escoubé réalisèrent les peintures du programme. A.D. Haute-Garonne, E 931 n° 111, E933 n°80.

39. La date de 1734 a parfois été avancée pour cette commande. Elle est probablement issue de la signature du sculpteur gravée sur l'un des bas-reliefs, difficile à vérifier compte tenu de leur situation.

40. Dans ce domaine, outre ses œuvres conservées, plusieurs portraits du sculpteur étaient mentionnés dans les livrets des salons de l'Académie royale de Toulouse, notamment celui de l'un de ses fils, de Jean-Pierre Rivalz ou de Pierre-Paul Riquet. MESURET, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse, de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972.



FIG. 3. TOULOUSE, ÉGLISE SAINT-JÉRÔME, *La Force*,
Marc Arcis, bas-relief en stuc.



FIG. 4. TOULOUSE, ÉGLISE SAINT-JÉRÔME, *La Justice*,
Marc Arcis, bas-relief en stuc.



FIG. 5. TOULOUSE, ÉGLISE SAINT-JÉRÔME, *La Pénitence*,
Marc Arcis, bas-relief en stuc.

France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Pour le tombeau de Gabriel Vendages de Malapeire, mort en 1702, Arcis installa le buste du défunt, accompagné d'une inscription, dans le vestibule de la chapelle du Mont-Carmel, au couvent des Grands Carmes. Une composition similaire fut adoptée pour la sépulture de François de Nupces. Le portrait en marbre de Saint-Béat du parlementaire (fig. 6) avait été installé cinq ans après son décès, en 1703, dans une chapelle de l'église des Récollets (41). L'orientation du buste, comme la masse de la perruque masquant le cou et les épaules, laissent penser que le portrait était situé en hauteur. Le défunt apparaît pourtant lourdement campé, la rigidité de l'effigie étant accentuée par le visage rond engoncé dans un vêtement aux plis secs et le rabat qui emprisonne la gorge. Le traitement de la perruque, selon l'habitude du sculpteur, participe cependant à la vitalité de l'évocation par la précision avec laquelle il a taillé les boucles. Ce caractère ornemental tempère l'aspect hiératique du personnage, fréquent dans les portraits rétrospectifs.

41. Le buste de Malapeire, dont le matériau n'est pas connu, a été enlevé du vestibule à la fin du XVIII^e siècle. MALLIOT, *op. cit.*, f° 123. A.D. Haute-Garonne, 1L 1034 n° 12. Le portrait de François de Nupces a été déposé au musée des Augustins. J. PENENT, « Le portrait de François de Nupces », *Le portrait toulousain de 1550 à 1800*, Toulouse, 1987, p. 106-107, notice n° 61.

Malgré l'acuité des traits et les yeux profondément ourlés accrochant la lumière, l'œuvre n'est pas définie par le naturel, le réalisme qui gagnent les représentations du début du XVIII^e siècle, caractéristiques que l'on retrouve dans l'*Autoportrait* d'Arcis (musée des Augustins). Le buste du parlementaire ne constitue pourtant pas le seul exemple de ce genre dans la carrière du sculpteur. Dans un autre domaine que les effigies funéraires, bien que l'image ait été également posthume, il reprit cette attitude qui semble avoir eu la faveur des commanditaires dans le cadre d'hommages officiels, comme peut le montrer le *Portrait de Germain de Lafaille*, modelé en 1723 pour la salle des Illustres (42).

Attribué traditionnellement au sculpteur, le cénotaphe des évêques de Rieux adopte une composition tout à fait différente. Vraisemblablement commandé peu avant 1702 par Antoine-François de Bertier, ce monument sculpté en bas-relief est adossé sur le mur nord de la nef de la cathédrale de Rieux-Volvestre (43). Composé essentiellement en stuc et rehaussé de marbre, il est désormais difficile d'apprécier correctement cette œuvre car plusieurs motifs ont été détruits et la polychromie de certains éléments, importante dans la conception du cénotaphe, a également disparu. La composition, enfermée dans une structure classique de colonnes ioniques, est marquée par une insistance naturaliste. Le thème de la méditation sur la mort, de la fugacité de l'existence apparaissent à travers les armoiries ornées d'ossements et surtout de *La Mort* brandissant une faux et un sablier. L'attitude théâtrale donnée au squelette et sa mâchoire, esquissant un sourire sardonique, appuie l'évocation macabre et accentue la référence à l'iconographie baroque (44).

Mais l'œuvre probablement la plus importante d'Arcis dans le domaine des monuments funéraires date de 1712. Sa conception permet de vérifier le rôle qui pouvait être attribué aux sculpteurs du roi installés en province. Le 21 octobre 1712, il se rendit dans la demeure de Pierre du Puget de Saint-Alban afin de signer le contrat l'engageant à réaliser le mausolée en marbre polychrome de Hector de Gélas de Voisins. L'ouvrage lui était commandé par le fils du marquis, François comte de Gélas, lieutenant général de la province de Guyenne. Pour célébrer le souvenir du marquis d'Ambres, décédé le 12 février 1645, son fils avait choisi un sculpteur dont le talent et la position étaient à la mesure du rang du défunt : Antoine Coysevox avait réalisé le modèle du tombeau, ainsi qu'un dessin avec toutes les proportions requises et le masque en plâtre du maréchal (45). À partir de ces indications, Arcis devait tailler son image en grandeur naturelle, agenouillé. La position des mains du défunt n'est pas précisée dans le contrat et rien n'indique que le thème privilégié ait été celui, ayant connu une grande fortune depuis le XV^e siècle, du priant installé devant un prie-dieu, plutôt que celui de l'offrande du cœur (46). Le socle devait porter une épitaphe ainsi qu'un bas-



FIG. 6. MARC ARCIS, MARBRE, 1708, *Portrait de François de Nupces*, Musée des Augustins, Toulouse.

42. Dès 1688, les capitouls avaient convenu de placer l'effigie de l'annaliste dans la galerie des Illustres (A.M. Toulouse BB 41 f^o 274-276). À nouveau évoqué le 1^{er} février 1712, quelques mois après son décès, le projet ne fut concrétisé qu'en 1723, et le buste confié à Arcis, comme celui de Jean-Galbert de Campistron installé dans la galerie. A.M. Toulouse, DD 302 (liasse), CC 2191 f^o 36 v^o, 43. Comptes du 26 juin et 31 décembre 1723.

43. J. CONTRASTY, *Histoire de la cité de Rieux-Volvestre et de ses évêques*, 1936, p. 297. Il est probable que le cénotaphe ait été en place le 29 septembre 1702, lorsque Antoine de Bertier fonda une messe à la mémoire des évêques de Rieux.

44. F. SOUCHAL, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi, 1685-1784*, 1967, p. 304-305, 328-329.

45. A.D. Haute-Garonne, 3E 4012 f^o 224 v^o-227. Document n^o 4. Le contrat fut clôturé, comme convenu, trois ans plus tard, le 4 janvier 1717. Le musée des Augustins conserve un fragment du bas-relief, comportant un cavalier, et le musée de Lavaur d'autres fragments.

46. En 1713, un an après avoir conçu le modèle du mausolée du maréchal d'Ambres, Coysevox évoquait l'image d'un personnage à genoux, mais dans l'attitude de l'offrande du cœur et non plus du priant, pour la figure de Louis XIV, dans le *Vœu de Louis XIII* de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Cette iconographie fut reprise à partir de 1716 pour le tombeau du cardinal Toussaint de Forbin-Janson à Beauvais, confié à Nicolas Coustou. SOUCHAL, *op. cit.*, 1977, p. 162-164, 218 (n^o 98).



Fig. 7. TOULOUSE, ÉGLISE SAINT-SERNIN, retable du maître-autel, *Le martyre de saint Sernin*, Marc Arcis, bas-relief en plomb et étain dorés, 1718-1720. Cliché M. Scellès.

relief illustrant la bataille de Leucate dans laquelle s'était illustré le maréchal. Il fut convenu que le mausolée serait accompli en l'espace de trois années, pour la somme de 5 000 livres, qui comprenait le transport et la mise en place de l'ouvrage dans l'église des Cordeliers de Lavaur. La hiérarchie établie entre les sculpteurs du roi employés pour cette œuvre prévalue tout au long de sa réalisation : outre la conception du modèle, Coysevox participa également aux discussions sur le choix des marbres pyrénéens envisagés pour le monument (47).

Arcis assumait à plusieurs reprises cette fonction assignée aux artistes chargés d'appliquer dans le royaume les principes d'un art français codifié par les Bâtiments du roi. En 1715, il plaça plusieurs figures en pierre sur la façade de la cathédrale de Montauban dont la construction, commencée en 1692, fut dirigée successivement par François d'Orbay, Jules-Hardouin Mansart et Robert de Cotte. Cette contribution d'Arcis à l'un des symboles de la politique artistique mise en œuvre lors de la Révocation de l'Édit de Nantes ne connut pas une grande postérité puisque les statues, taillées dans une pierre friable, furent remplacées dès la fin du XVIII^e siècle (48).

En revanche, pour ce qui concerne l'adaptation du mobilier liturgique à l'esthétique diffusée en France dans les premières décennies du siècle, le rôle d'Arcis fut nettement plus conséquent. Le 3 décembre 1717, le sculpteur fournit le projet graphique d'un maître-autel pour la cathédrale Notre-Dame de la Sède de Tarbes (49). Les indications

47. En 1715, Arcis rédigea un rapport demandé par le contrôleur général des Pyrénées, Pierre de Lassus, dans lequel il mentionnait ses échanges épistolaires avec Coysevox. G. BRESCH-BAUTIER, « Les marbres des Pyrénées sous Louis XIV », *Les marbres blancs des Pyrénées. Approches scientifiques et historiques, Entretiens d'archéologie et d'histoire*, 1995, p. 261-273.

48. F. SARTRE, « Les sculptures de la cathédrale de Montauban au XVIII^e siècle (1715-1739) », *Bulletin de la Société Archéologique et Historique de Tarn-et-Garonne*, 2001, à paraître.

49. Le dessin de Marc Arcis, conservé aux Archives départementales des Hautes-Pyrénées (Cat II, 2), a été publié par F.-C. LEGRAND, *op. cit.*, p. 181. Il a été étudié par B. TOLLON, « Les sources parisiennes du baldaquin d'Elne et sa diffusion en Roussillon », *Actes du 96^e Congrès National des Sociétés Savantes*, 1971, p. 388.

portées dans les marges du dessin, de la main du sculpteur, sont les seuls repères concernant le contrat qui l'accompagnait. Cet aménagement fut probablement décidé par l'évêque Anne-Guillaume du Cambout, nommé à Tarbes en 1717. Le chœur liturgique étant situé derrière la croisée, un double autel fut dressé. Le sépulcre des reliques fut ainsi déposé dans la seconde table. Le projet comportait également un baldaquin, élevé au-dessus du maître-autel : Arcis avait proposé deux options légèrement différentes, inspirées par les projets envisagés pour la cathédrale Notre-Dame de Paris et celui de Gilles-Marie Oppenord pour l'église Saint-Germain des Prés, réalisé en 1704-1705 par Sébastien Slodtz (50). L'adaptation du sanctuaire de la cathédrale aux modèles définis par les Bâtiments du roi constitue le premier exemple de ce type d'ouvrages dans la carrière d'Arcis. Dans les années qui suivirent, il eut l'occasion de dessiner plusieurs autels pour des édifices toulousains, semblables à celui-ci. Il diffusa ainsi le principe d'une table isolée au centre de la croisée, comme à Tarbes, ou détachée du retable (51). Jouant sur le contraste des couleurs pour chaque élément, le socle, le plateau, les angles ou le coffre de l'autel, il créa pour chaque lieu une composition de marbre singulière. Le projet pour l'église Notre-Dame de la Sède fut conçu au moment où les autels droits cédaient timidement la place aux autels galbés, relevés d'ornements tels que la colombe du Saint-Esprit, des têtes de chérubins et des festons en plomb ou bois dorés.

Le maître-autel de Tarbes fut consacré le 8 septembre 1721. À cette date, Arcis était occupé depuis trois ans à l'un des chantiers les plus importants de sa carrière. Depuis 1718, un vaste programme de rénovation du chœur de l'église abbatiale Saint-Sernin avait été engagé. Malgré le fait que chaque élément ait été commandé séparément, sur plusieurs décennies, il ne fait guère de doute que ce programme ait été imaginé dès le départ comme un ensemble précisément ordonné (52). Le massif retable dressé par Pierre Affre en 1645 fut la première victime de l'évolution du goût, le rayonnement de la lumière était désormais privilégié dans la conception des sanctuaires. Arcis présente plusieurs esquisses d'un retable en pierre et marbre dont les dimensions, selon le vœu du chapitre, ne masquaient plus la châsse renfermant les reliques de saint Sernin. Deux marbriers de Caunes, Jean Cauquil et Jean Galinier, furent désignés pour la fourniture et la réalisation de la structure, tandis qu'Arcis s'engageait à tailler deux anges adorateurs en bois doré pour le couronnement du retable (53). Outre ces deux rondes-bosses, il signa, en 1720, un grand bas-relief en plomb



FIG. 8. TOULOUSE, ÉGLISE SAINT-SERNIN, retable du maître-autel, *Le martyre de saint Sernin*, détail, Marc Arcis, bas-relief en plomb et étain dorés, 1718-1720. Cliché M. Scellès.

50. Les deux anges posés sur l'entablement n'ont pas été réalisés. La forme du couronnement, l'attitude des anges tenant les encensoirs ou les enfants suspendus sous les consoles de palmes rappellent les projets pour Notre-Dame de Paris. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes : H187269, H187270, H187275.

51. J.-B. THIERS, *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels des églises, les jubés des églises, la clôture du chœur des églises*, Paris, 1688, p. 101. C.-N. COCHIN, *Œuvres diverses de M. Cochin, secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture ou Recueil de quelques pièces concernant les Arts*, 1771, t. III, p. 120.

52. Les références concernant les travaux du chœur de l'église sont extraites de : P. JULIEN, *D'ors et de prières, arts et dévotion à Saint-Sernin de Toulouse*, thèse de doctorat dactylographié, Université de Toulouse II, 1996, t. III, p. 718.

53. J. LESTRADE, *Pages d'histoire et d'art à Saint-Sernin de Toulouse*, 1905, p. 91-94. L'auteur avait confondu la commande de la structure en marbre du retable avec le soubassement du baldaquin. Les marbriers reçurent 2300 livres, en quatre paiements.

et étain dorés représentant *Le martyr de saint Saturnin*, qui fut enchâssé dans la structure en marbre (fig. 7-8) (54). Dans le même temps, le chapitre prolongea cette première campagne de travaux et commanda à Arcis un autel en marbre polychrome, isolé du retable et élevé sur plusieurs degrés (55). En l'espace d'un an, le retable et l'autel furent disposés dans le sanctuaire. Cependant, dès son installation, la table fut jugée mal proportionnée et fut vendue au couvent des grands Augustins de Toulouse (56). Les chanoines la remplacèrent par un autre autel, à nouveau dessiné par Arcis, dont la réalisation fut confiée au seul Jean Galinier, qui était parallèlement occupé à la confection du maître-autel de la cathédrale de Tarbes. Afin d'éviter que se renouvelent les déconvenues qui avaient marqué la conception de la première table, l'acte engageant le marbrier mentionnait un « modèle en bois à luy remis avec ses mesures et proportions », tandis qu'une quittance du sculpteur du roi, datée du 11 mai 1728, précisait qu'il avait reçu 12 livres pour « les soins que je prie pour faire poser l'autel en marbre qui est dans le sanctuaire de l'église Saint-Sernin » (57).

La modernité de ces aménagements suscita une nouvelle commande : en 1731, Arcis fut sollicité par les chanoines de la cathédrale Saint-Étienne pour un autel à la romaine, composé de marbres de Sarrancolin et des carrières de Caunes (58) (fig. 9). Il dirigea les travaux et conçut un modèle de l'ouvrage ainsi qu'une esquisse à échelle réelle. L'autel de l'église métropolitaine fut consacré quatre ans plus tard, le 21 mars 1735, par l'archevêque de Toulouse Louis de Crillon. Il est probable qu'à l'instigation du sculpteur, les chanoines aient envisagé un embellissement plus vaste du sanctuaire car un mois avant la consécration de l'autel, ils évoquèrent la nécessité de changer la grille de clôture, en fer et pierre, au profit d'une nouvelle, entièrement en fer. Mais le projet fut ajourné.

Le programme de l'église Saint-Sernin, interrompu depuis de longues années fut relancé en 1736. Les fonds nécessaires au remplacement du baldaquin gothique par un ouvrage dans le goût des nouveaux ornements du sanctuaire ayant été rassemblés, Arcis put prolonger son œuvre. À la réalisation de ce fastueux dais dressé au-dessus de la châsse de saint Sernin, « projeté depuis tant d'années » (59), étaient associés d'autres travaux complétant le réaménagement du chœur, dont le dessin avait également été confié à Arcis (60). Le 23 juin 1736, à 84 ans, il prit soin d'associer systématiquement le nom de son fils Marc II à l'énumération des articles du contrat concernant le couronnement du maître-autel. Pour ce dernier ornement, le sculpteur adopta l'une des deux versions qu'il avait proposées en 1717 pour le sanctuaire de la cathédrale de Tarbes (61). Il établit une structure élancée, subtile, dont les formes s'intègrent parfaitement dans l'espace du chœur : dans l'axe de la nef, seules deux arcades du rond-point sont partiellement occultées par les colonnes du baldaquin. La lumière enveloppe cette célébration du saint martyr de Toulouse, dans laquelle la répartition ascensionnelle des couleurs et des matières joue un rôle essentiel, les marbres rouges et la pierre blanche des piédestaux, les colonnes luisantes de reflets laissant progressivement la place aux éléments en bois doré. Les références perceptibles dans cet aménagement, comme l'exemplarité de la mise en scène (62).

Le maître-autel de l'église abbatiale fut consacré le 11 janvier 1739, vingt ans pratiquement avant que les derniers ornements du programme ne soient commandés. Tandis que ce fastueux décor était mis en place, Arcis connut une amère désillusion au sujet d'un engagement auquel il se montra fidèle tout au long de sa vie : l'école de dessin qui avait été fermée après le décès d'Antoine Rivalz, ne fut pas placée sous sa direction lorsque la Ville décida

54. F. SARTRE, « Les modèles antiques dans l'œuvre du sculpteur toulousain Marc Arcis », *Pallas, revue d'études antiques*, P.U.M., n° 57, 2001, à paraître. LESTRADE, *op. cit.*, p. 95-97. Le contrat fut signé le 26 janvier 1719.

55. Le 2 juillet 1719, à partir du modèle d'Arcis, trois marbriers réalisèrent le maître-autel. Le contrat concernait également un tabernacle en marbre polychrome. *Ibid.*, p. 600.

56. *Ibid.*, p. 603. L'autel fut vendu le 6 juillet 1726, 850 livres seulement, et fut mis en place dans l'église conventuelle en 1727, devant le retable orné de sculptures de Marc Arcis.

57. Le contrat avec Jean Galinier fut signé le 15 janvier 1727. A.P.S.S. : XI, sac L.T., liasse 2 n° 2. *Ibid.*, 1996, p. 604. Quittance de Marc Arcis : XI, sac L.T., liasse 2 n° 7.

58. A.D. Haute-Garonne, 4G 22 f° 29 v°, 44 v°, 99 v°, 115 v°-116, 117 v°. Document n° 5.

59. P. JULIEN, *op. cit.*, 1996, p. 607.

60. Pour les étapes de l'élaboration et la mise en place du baldaquin comme des derniers aménagements du chœur : *ibid.*, p. 605-614 ; AURIOL, « Notes sur l'ameublement et la décoration du sanctuaire de Saint-Sernin au XVIII^e siècle », *Revue Historique de Toulouse*, 1924, p. 167.

61. La référence au modèle proposé par le baldaquin de l'église du Val-de-Grâce est également évidente. LEMOINE, « Le maître-autel de l'église du Val-de-Grâce », *B.S.H.A.F.*, 1960, p. 95-107 ; CHALEIX, « À propos du baldaquin de l'église du Val-de-Grâce », *B.S.H.A.F.*, 1961, p. 211-214 ; B. TOLLON, « Les sources parisiennes du baldaquin de la cathédrale d'Elne et sa diffusion en Roussillon », *Actes du 96^e Congrès National des Sociétés Savantes*, Toulouse, 1971, *Archéologie et Histoire de l'Art*, 1976, t. II, p. 385. C. MIGNOT, « L'église du Val-de-Grâce », *B.S.H.A.F.*, 1976, p. 101-136.

62. Les nombreux projets concernant l'aménagement d'églises de villes de province, comme l'organisation hiérarchisée des rénovations de grande ampleur, permettent de poser cette hypothèse. F. FOSSIER, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor*, Paris, Rome, Bibliothèque nationale et École française de Rome, 1997.



FIG. 9. TOULOUSE, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, maître-autel, Marc Arcis, marbre, 1735.

de financer à nouveau cet enseignement. Malgré l'acharnement qu'il mit pour obtenir cette distinction, Guillaume Cammas eut la préférence des édiles (63). Il est probable cependant que, surmontant sa déception, il ait assisté aux séances de l'école, comme le lui avaient proposé les capitouls.

Au début du mois de mars 1739, des commissaires furent nommés pour « examiner et faire vérifier les murailles de l'Hostel de Ville du côté de la place, qui menace une chute prochaine ». Dans les semaines qui suivirent, les capitouls acceptèrent d'associer aux travaux de reconstruction un projet que Cammas tentait de faire valider depuis deux ans, concernant une nouvelle façade pour l'Hôtel de Ville (64). Le 8 avril, les commissaires nommés pour ce programme privilégièrent le plan de Cammas tout en retenant certaines propositions de Lebrun, ingénieur de la ville (65). Les commissaires reportèrent cependant leur décision, et réclamèrent la présence de Marc Arcis lors de la réunion suivante. Le 17 avril, la commission adopta un projet « composé de celui des Srs Lebrun et Cammas, savoir les portiques seront suivant le plan du sieur Lebrun et tout le reste, qui doit être dans l'ordre ionique, avec les figures en attiques qui seront faites conformément au plan du sieur Cammas » (66). Ainsi, du premier ouvrage qui lui fut confié à Toulouse en 1674, jusqu'à cette dernière participation, Arcis suivit activement la plupart des grands travaux d'aménagement de la Maison commune et ce, durant plus de soixante-cinq ans.

Le 1^{er} octobre, « étant indisposé de sa santé et néanmoins en tous ses bons sens, jugement et mémoire », Marc Arcis rédigea son dernier testament (67). Des enfants issus de son union avec Jeanne Blanc, étaient encore vivants Louise, qui habitait avec son père rue Peyras, Antoine, Marc II et Bernard. Décédé le 26 octobre 1739, son corps fut inhumé dans la chapelle Saint-Éloi, au couvent des grands Carmes de Toulouse (fig. 10) (68).

63. F. SARTRE, « De l'école de dessin à l'Académie des arts », *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, p. 28-33.

64. DESAZARD DE MONTGAILLARD, « La façade actuelle de l'Hôtel de Ville de Toulouse », *M.S.A.M.F.*, 1919, t. XVII, p. 44.

65. A.M. Toulouse, BB 120 f^o 48 v^o.

66. A.M. Toulouse, BB 120 f^o 49.

67. A.D. Haute-Garonne, 3E 10946 f^o 229-231 (1).

68. A.M. Toulouse, GG 316 f^o 114.



FIG. 10. MARC ARCIS, *Évêque* (?), maquette en terre cuite, signée, collection particulière.

Si sa carrière, comme la reconnaissance dont il put jouir à Toulouse, ne furent pas à la hauteur des espérances qui avaient pu être les siennes lors de ses années de formation parisienne, il est certain que le contexte dans lequel se développa son activité n'était pas des plus avantageux pour les commandes de grande ampleur. Ses œuvres marquèrent cependant la cité : représentant d'une acception inédite de l'artiste, il fut l'auteur de plusieurs décors de demeures, de parcs, de salles de spectacle (69), et dirigea des aménagements de sanctuaires qui renouvelèrent l'art toulousain.

L'atelier du sculpteur du roi

Le fonctionnement d'un atelier de sculpteur sous l'Ancien Régime est difficile à cerner. La répartition des tâches entre les différents membres de l'entreprise et les sous-traitances n'apparaissant qu'exceptionnellement, cette analyse nécessite de nombreuses précautions. L'atelier d'Arcis n'échappe pas à cette règle. À plusieurs reprises cependant, le nom de l'un des ses apprentis a été identifié, de même que ses travaux avec son frère cadet.

Jean Arcis se trouvait à Pau en 1692, tandis que Marc travaillait au monument dédié à Louis XIV. À Toulouse, l'association ponctuelle entre les deux frères est confirmée par un contrat, rédigé le 25 janvier 1708. À cette date, ils établirent une convention, s'estimant quittes « tant à raison de la succession de leursdits père et mère que pour toutes les autres affaires qu'ils ont eu ensemble, jusqu'à ce jour, à raison des ouvrages que ledit sieur Jean Arcis a travaillé pour ledit sieur son frère, nourriture et entretien fournis par ledit sieur Marc Arcis audit Jean » (70). Quatre ans plus tôt, Jean avait épousé Anne Puges, issue d'une famille de tailleurs de pierre toulousains. Depuis lors, il habitait au faubourg Saint-Cyprien, dans la paroisse Saint-Nicolas. Après la signature de l'acte consignait sa collaboration avec Marc, il réalisa diverses besognes qui demeuraient cependant liés aux commandes du sculpteur du roi. Certaines d'entre elles ont traditionnellement été jointes au catalogue des œuvres du plus renommé des deux frères. Parfois qualifié de sculpteur, ses ouvrages

correspondaient davantage à ceux d'un tailleur de pierre.

En 1709, il reçut 27 livres pour des réparations apportées à deux portes de l'Hôtel de Ville : un portail de l'Arsenal et la porte ornée de l'effigie d'Henri IV. En 1720, il fut chargé de changer plusieurs pièces de marbre blanc ou de vert de Campan, à la fontaine de la place Saint-Étienne. Trois ans plus tard, les édiles lui confièrent les armoiries des capitouls de l'année qui devaient accompagner les derniers tableaux mis en place dans la galerie des peintures (71). Par ailleurs, sa participation aux travaux du palais de l'archevêché a été avancée par Joseph Malliot. Dans son évocation de l'édifice, le biographe lui attribuait les armes de Jean-Baptiste Michel Colbert de Villacerf, placées au-dessus du portail d'entrée de l'édifice, au moment où Marc avait été contacté pour réaliser divers ouvrages pour le prélat (72). Quelques années plus tard, Jean travailla à un autre programme auquel son frère avait été

69. Pour les références bibliographiques et l'analyse des œuvres d'Arcis qui n'ont pas été évoquées ici, nous renvoyons à SARTRE, *op. cit.*, 1999.

70. A.D. Haute-Garonne, 3E 509 f° 6 v°-7 v° (1).

71. A.M. Toulouse, DD 298 f° 151 : contrat du 15 avril 1709 et reçu du sculpteur pour des réparations aux portes de l'Hôtel de Ville ; A.M. Toulouse : CC 2738 f° 57-58 : comptes de Jean Arcis pour les travaux de la fontaine Saint-Étienne, en octobre et décembre 1720 ; A.M. Toulouse : DD 296 f° 539 : marché pour les ornements de la salle des peintures, le 17 novembre 1723.

72. MALLIOT, *op. cit.*, f° 63. J. LESTRADE, « Œuvres d'art commandées à Marc Arcis par Colbert, archevêque de Toulouse », *Revue Histoire de Toulouse*, 1925, t. XII, p. 194-195.

largement associé. En 1722, les pénitents blancs proposèrent de parachever l'embellissement de leur chapelle par le décor du plafond à caissons. Les peintures furent confiées à Pierre Subleyras et Ambroise Croizat. Jean Arcis et le sculpteur Louis Gaye s'associèrent afin de présenter un dessin pour les ornements sculptés, le 9 février 1722 (73). Quelques semaines plus tard, Pierre Lucas et le plâtrier Rouède proposèrent à leur tour un croquis, qui suscita une plainte de la part d'Arcis et Gaye : ces derniers accusèrent leurs concurrents d'avoir copié leur esquisse, le premier dessin de Lucas « n'étant composé que de feuillage » (74).

L'année suivante, Jean Arcis contribua à l'achèvement de la troisième galerie du premier étage de la Maison commune : Antoine Rivalz ayant disposé les trois derniers tableaux du programme, dont une nouvelle version de *La fondation d'Ancyre*, le tailleur de pierre succéda à son frère pour la réalisation d'armoiries capitulaires et d'inscriptions afin de compléter les deux derniers trumeaux de la salle (75). À travers les quelques mentions de ses travaux, l'activité de Jean Arcis semble avoir été modeste, à l'instar d'autres membres de la famille Arcis qui travaillèrent dans l'entourage du sculpteur du roi. Leur carrière a été occultée par la notoriété de leur distingué parent, lorsque leurs rares ouvrages identifiés ne lui ont pas été attribués. Plusieurs de ses fils ont été ses disciples, cependant leur présence est difficilement identifiable avant le décès de leur père. Pierre-Marc, né à Pau en 1696 et décédé à Toulouse à l'âge de dix-huit ans, fut peut-être le premier à suivre ses traces. Le 11 février 1728, le sculpteur du roi dépêcha à Caunes l'un de ses fils pour vérifier les marbres destinés au maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Sernin, sans spécifier son prénom (76). Il ne pouvait s'agir que d'Antoine ou de Marc II, auxquels Arcis légua « tous ses modèles, dessains à la main, estampes, livres d'architecture et autres livres, plans, figures, et toutes autres choses servant et dépendant de l'esculpeure et architecture » (77).

Antoine, filleul du peintre de l'Hôtel de Ville, naquit en 1704. Contrairement à son frère cadet, son nom n'apparaît pas dans les actes signés par leur père. Aucune trace de son activité n'a été relevée à l'exception d'une *Vestale* en terre cuite, qui fut l'un de ses derniers projets : elle porte la date de 1754, ce qui correspond à l'année de son décès (78). Si cette figure (fig. 11), particulièrement dans le dessin délicat des traits du visage, peut être rapprochée du style de son père, le traitement du drapé manque de souplesse ; cependant sa manière ne peut être jugée à partir de cette seule pièce.

La carrière de Marc II n'est guère mieux définie. Sa présence est attestée sur l'un des chantiers de son père à partir de 1736, lorsque le sculpteur du roi put enfin élever le baldaquin du maître-autel de l'église Saint-Sernin. Outre la conception de l'ouvrage, Arcis s'était réservé les sculptures du couronnement avec son fils « Marc Arcis cadet ». Dans les années 1740, celui-ci participa au prolongement des travaux, avec un autre disciple du sculpteur du roi, Pierre Lucas. Le seul ouvrage identifié de Marc II n'est pas une œuvre de statuaire mais l'autel du chef de saint Sernin (79). Il n'eut que très peu l'opportunité de contribuer à l'organisation de l'Académie royale de Toulouse, dont il fut l'un des adjoints artistes, car il disparut en 1752, à l'âge de 46 ans (80).



FIG. 11. ANTOINE ARCIS, *Vestale*, terre cuite, 1754, collection particulière.

73. A.D. Haute-Garonne, E 933 n° 30. Le décor du plafond est évoqué dans le catalogue *Subleyras*, [O. MICHEL, P. ROSENBERG], Paris, RMN, 1987, p. 58 : Marc Arcis est confondu avec son frère Jean.

74. A.D. Haute-Garonne, E 932 n° 139. Réquisition du 7 mars 1722. Plusieurs pièces de cette liasse concernent ce projet et les démêles entre les deux parties, notamment les n° 19, 30.

75. A.M. Toulouse, DD 296 f° 539. Le contrat avait été rédigé par Jean Arcis.

76. Archives paroissiales de Saint-Sernin : XI, sac L.T., liasse 2, n° 6.

77. A.D. Haute-Garonne, 3E 10946 f° 229-230 (1). L'acte est daté du 1^{er} octobre 1739.

78. A.M. Toulouse, GG 318 f° 26 (2). Antoine décéda le 7 octobre 1754, son corps fut inhumé dans l'église des Grands Carmes. Il avait été marié à Bernarde Bordelier. Cette *Vestale*, conservée dans une collection particulière, porte la signature « Darcis », et la date 1754. Elle mesure 1,20 m de haut.

79. JULIEN, *op. cit.*, 1996, p. 616.

80. A.M. Toulouse, BB 51 f° 180. séance du 13 janvier 1746 ; Marc II avait épousé Jeanne Rousset, fille d'un tapissier de Toulouse, le 1^{er} février 1742. A.D. Haute-Garonne, 3E 731 f° 377-v° (2). A.M. Toulouse : GG 329 f° 28 (2).

Trois disciples ont été traditionnellement attribués à Marc Arcis. Deux d'entre eux avaient des attaches dans les environs de Carcassonne. L'utilisation du marbre a probablement entretenu ces contacts entre plusieurs artisans toulousains et des ateliers audois, les carrières de Caunes étant largement exploitées pour la structure des retables comme le coffre des autels, depuis la deuxième moitié du XVII^e siècle. Ainsi, le 4 février 1704, un garçon de Castelnaudary fut mis en apprentissage chez le « sculpteur ordinaire du roy et de l'académie royale » pour une durée de quatre ans (81). Outre la notoriété d'Arcis, le fait que Pierre-François Jérôme ait été placé dans cet atelier peut également s'expliquer par la profession de son père, *entrepreneur des ouvrages de charpente du canal royal*. Les ouvrages réalisés par le sculpteur l'avaient amené depuis déjà quelques années à utiliser cette voie pour la fourniture de marbres.

Jérôme, qui reprit le surnom de son père, « Hardy », acheva son apprentissage un an après le terme initialement prévu. Comme les autres élèves d'Arcis, il collabora avec son maître à plusieurs reprises après son apprentissage : il est en effet probable que le « disciple à Castelnaudary » mentionné par le sculpteur en novembre 1711, à l'occasion du programme pour la chapelle des pénitents blancs, ait été Hardy (82). Les deux hommes travaillèrent ensemble seize ans plus tard, en 1727, lors de la commande des statues des *Évangélistes* pour le retable de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. Les réalisations de l'élève, *saint Jean* et *saint Matthieu*, soutiennent mal la confrontation avec les œuvres du maître : le mouvement donné aux représentations nuit à leur expression, le traitement du corps est maladroit et l'attitude des figures ne peut être correctement comprise, même à faible distance. Un an auparavant, Hardy fut l'un des jeunes artistes ayant soutenu Antoine Rivalz pour la création de l'école de dessin, avant de quitter Toulouse pour s'installer à Paris où il devint membre de l'Académie de Saint-Luc (83). Il habitait rue Meslé au moment de sa mort le 4 mars 1738. Plusieurs années après, en 1766, il était présenté à Toulouse comme « sculpteur de l'Académie de Paris ». Dans la même période, l'ingénieur de la Ville nommé Hardy, était présenté comme le fils du disciple de Marc Arcis (84).

Parmi les élèves qu'il prêtait au sculpteur, Joseph Malliot a proposé le nom de Parant, auquel il attribuait la réalisation de deux anges adorateurs pour le maître-autel de l'église conventuelle des Grands Carmes (85). Il est cependant difficile d'établir l'identité de ce sculpteur car son prénom et son contrat d'apprentissage ne sont pas connus. Professeur de l'Académie, comme les autres disciples d'Arcis, les ornements qu'il tailla pour la façade de l'Hôtel de Ville, au titre de *sculpteur et entrepreneur des figures qui doivent décorer le fronton du grand corps de la façade*, (86) constituent ses seuls ouvrages mis au jour. Parant exposa aux salons de l'Académie de Toulouse, entre 1754 et 1760, plusieurs modèles de ses œuvres dont celui d'un ange, un *Calvaire* en bas-relief et un médaillon à l'effigie de Louis XV (87). Il est possible qu'il ait aussi eu des liens avec des sculpteurs audois : en 1650, Jeanne Mélair avait épousé un compagnon menuisier originaire de Touraine, Louis Parant. Leur fils Philippe devint sculpteur comme son propre fils Louis (88).

Le plus talentueux des disciples reconnus de Marc Arcis est sans aucun doute Pierre Lucas. Il apparaît comme le successeur du sculpteur du roi à Toulouse, par ses références, les techniques qu'il employa et la diversité de sa

81. A.D. Haute-Garonne, 3E 505 f° 13v° (2). Le nom de l'apprenti était orthographié « Hiérosme ». François Thomain, architecte, était présent lors de la signature du contrat. Le père du jeune homme devait verser 400 livres pour cet apprentissage clôturé le 18 novembre 1709 : A.D. Haute-Garonne, 3E 10916 f° 159 (2).

82. ADHER, *op. cit.*, 1909, p. 444.

83. MALLIOT, *op. cit.*, f° 45 ; J. GUIFFREY, *L'Académie de Saint-Luc*, 1916, p. 332 ; WILDENSTEIN, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, 1926, p. 106. « Pierre-François Jérôme, dit Hardy », était marié à Marie Lafond.

84. Dix dessins *par feu M. Hardy le père, ancien professeur de l'Académie de Saint-Luc de Paris* étaient exposés au salon de 1774 (n° 89) ainsi qu'un modèle *en relief des décorations projetées pour le dôme de l'église des Chartreux* conçu d'après le dessin du *sieur Hardy fils, ingénieur de la Ville* était également proposé. MESURET, *op. cit.*, 1972, p. 81, 258, 261. En 1765, l'ingénieur Hardy avait participé à l'expertise de la cathédrale de Montauban. BERGEON, « L'affaire des réparations de la cathédrale de Montauban (1762-1783) », *Bulletin de la Société Archéologique du Tarn-et-Garonne*, 1980, p. 72.

85. MALLIOT, *op. cit.*, f° 121.

86. Il reçut 2 333 livres 6 sols 8 deniers le 18 octobre 1756, et 1 000 livres supplémentaires quelques jours plus tard. A.M. Toulouse, DD 296 f° 581, 585, 587. CHALANDE, *op. cit.*, 1915, p. 46 ; 1925, p. 60, 64 ; CARPONCIN, *Construction au XVIII^e siècle de la façade de l'Hôtel de Ville de Toulouse*, 1972, Université de Toulouse II, mémoire de maîtrise dactylographié, p. 33.

87. MESURET, *op. cit.*, 1972, p. 50 (n° 96-98), p. 92, 1756 (n° 85), p. 99, 1760 (n° 68), p. 153, 1768 (n° 72). En 1754, il exposa également la maquette du groupe *Thalie et Melpomène* et en 1756, celui de *La Force* et de *La Justice* pour la façade de l'Hôtel de Ville.

88. Jean-Louis Bonnet indique, au sujet de Louis Parant, fils de Philippe, qu'« après avoir appris la sculpture et l'architecture à Paris et à Rome, [il] travailla à la construction du Palais de l'Escurial et fit exécuter les ornements de la façade du Capitole de Toulouse. », BONNET, « Jean-Jacques Mélair et les sculpteurs audois du XVII^e siècle », *Bulletin d'Études Scientifiques de l'Aude*, 1987, t. LXXXVII, p. 72. Sur les travaux de Parant, sous la direction de Cammas : CARPONCIN, *op. cit.*, 1972.

clientèle. Lucas avait dix-neuf ans en 1711, lorsque son père le plaça chez Arcis, pendant quatre ans (89). Il est le seul des praticiens issus de cet atelier dont la reconnaissance fut effective alors que le sculpteur du roi était encore en activité. Dès les années 1720, il obtint de la part de la Ville de Toulouse diverses commandes publiques, des plus conséquentes au plus communes, témoignant ainsi du soutien qu'il reçut de la part d'Antoine Rivalz. Il accomplit plusieurs ouvrages de sculptures pour les décors éphémères célébrant, en 1725, le mariage de Louis XV, puis la naissance du Dauphin (fig. 12) et l'entrée du duc de Richelieu (1741) (90). Outre ces commandes exceptionnelles, il tailla régulièrement les armoiries capitulaires entre 1726 et 1741, et fut l'un des praticiens employés, avec Marc II Arcis et Parant, aux sculptures la façade de l'Hôtel de Ville.

Comme les autres disciples d'Arcis, Lucas collabora à plusieurs reprises avec son maître. En 1730, la réparation des piliers de la halle avait été confiée à l'entrepreneur Salomon qui se fit ravir la commande quelques semaines plus tard par Antoine Rivalz. Celui-ci proposa un autre projet, jugeant « que le devis estoit deffectueux, tant par rapport à la solidité de l'ouvrage qu'aux ornements qu'il convenoit y placer pour remédier aux inconvéniens » (91). Le programme de Rivalz prévoyait de placer divers ornements sur l'édifice, ce qui nécessitait une augmentation de 800 livres par rapport à la proposition de Salomon. Mais Rivalz sut se montrer persuasif et les capitouls considérant que la cité était effectivement « dépourvue d'ornements dans ses édifices publics », la besogne incombait à deux proches du peintre, Arcis et Lucas. Ceux-ci taillèrent dans la pierre les armoiries du roi et des capitouls, ainsi que des vases et des trophées : les uns comportant une corne d'abondance, une colonne et un faisceau d'armes, les autres des balances, des poids et des mesures (92).

L'ascendant d'Arcis est sensible dans plusieurs œuvres de son élève. Les sculptures qu'il exécuta pour des jardins manifestent un goût affirmé pour l'allégresse et la sensualité des formes, représentatifs de cette période, mais également de programmes contemporains. Quelques années avant que Lucas n'exécute les figures pour le parc du château d'Orbessan (93), en 1732, Arcis avait proposé pour l'une des statues du parc du château de la Réole, une maquette directement inspirée de *Flore*, réalisée par Coysevox pour les jardins de Marly. De même, Lucas reprit le modèle du *Berger fluteur*, autre création du sculpteur lyonnais pour Marly, lorsqu'il conçut *le Dieu Pan* désormais réduit en *Torse d'homme* (fig. 13). Les modèles en terre cuite de termes à l'effigie de *Borée* et *Zéphire*, réalisés par Lucas pour le parc du château de Saint-Élix (fig. 13-15), témoignent à nouveau de la fortune que connurent les programmes iconographiques des demeures royales.



FIG. 12. PIERRE LUCAS, *Triton*, maquette en terre cuite, 1729, Musée des Augustins, Toulouse. Cliché Musée des Augustins.

89. A.D. Haute-Garonne, 3E 5831 f° 185-187v°. L'acte ne porte aucune indication concernant la clôture du contrat.

90. Sur Pierre Lucas, nous renvoyons au travail de B. BONNIN-FLINT, *Une dynastie d'artistes toulousains : Les Lucas*, 1999, thèse de doctorat dactylographiée, Université de Toulouse II, 3 vol., d'où sont extraites – sauf mentions contraires – les références aux œuvres évoquées dans le texte.

91. A.M. Toulouse, BB 40 f° 53v°. Délibération du 21 avril 1730.

92. A.M. Toulouse, CC 2750 f° 269, 271-272. Actes du 19 mai 1730.

93. B. LONCAN, « Les statues du château d'Orbessan », *Ménéstral*, octobre-novembre 1978, p. 14-15.



FIG. 13. PIERRE LUCAS, *Torse d'homme*, terre cuite, fragment du Dieu Pan pour le château d'Orbessan, 1732, Musée des Augustins, Toulouse. Cliché Musée des Augustins.

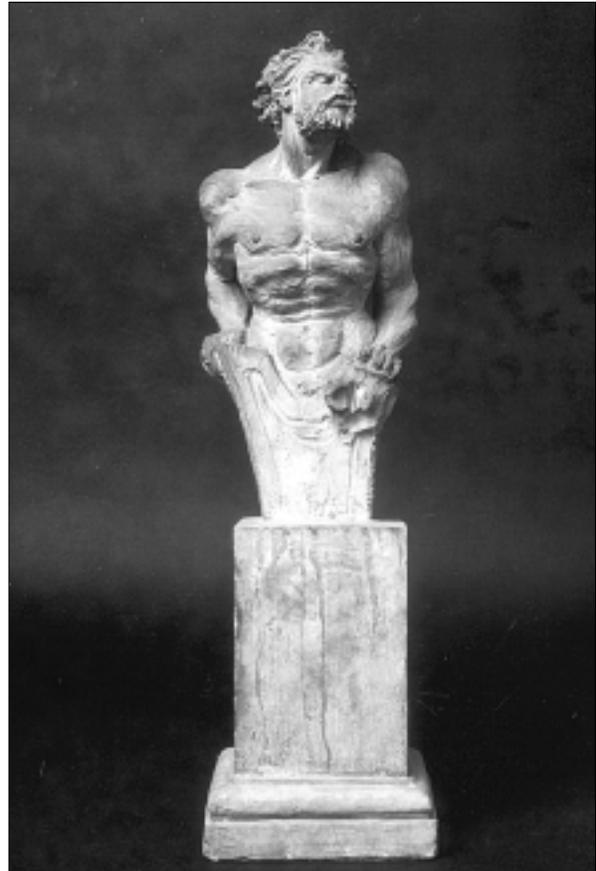


FIG. 13. PIERRE LUCAS, *Borée*, Pierre Lucas, maquette en terre cuite, Musée des Augustins, Toulouse. Cliché Musée des Augustins.

Son habileté dans le travail de la terre lui permit de satisfaire une autre inclination de la clientèle privée du XVIII^e siècle avec le goût des portraits. Parmi ses œuvres, le minutieux *Buste de Jeanne de Segla* (Académie des Jeux-Floraux), relevant le caractère paisible du modèle, est en terre cuite enduite à l'imitation du marbre, technique apprise dans l'atelier d'Arcis. Lucas fut également sollicité pour des commandes religieuses. En 1749, il façonne douze bas-reliefs en stuc peint en blanc et doré, qui furent disposés sur les parois du chœur liturgique de l'église Saint-Pierre des Chartreux. Plusieurs points communs peuvent être notés entre ce décor et le programme développé par Arcis dans la nef de la chapelle des Pénitents Bleus, ensemble auquel Lucas avait vraisemblablement collaboré. L'iconographie comme le matériau et la technique employés sont similaires, cependant la composition des scènes conçues pour l'église des Chartreux est nettement simplifiée et les figures manquent parfois de grâce (94). La polyvalence de sa formation permit là encore à Lucas de se situer dans le prolongement d'Arcis. À la mort du maître, il fut désigné pour confectionner les ornements qui devaient parachever le décor du sanctuaire de l'église Saint-Sernin. Dans un premier temps, entre 1745 et 1747, il exécuta quatre taureaux en plomb doré pour soutenir la nouvelle châsse reliquaire placée sous le baldaquin. Il fut également choisi pour réaliser le groupe de *L'Apothéose de saint Sernin*, initialement prévu en argent. Mais lorsque les chanoines furent en mesure de financer ce dernier ornement, le sculpteur était décédé depuis quatre ans et dans les années suivantes le projet, désormais envisagé en bois doré, échut à Étienne Rossat (95).

94. P. MESPLÉ, *L'œuvre toulousaine et régionale du sculpteur François Lucas*, Toulouse, musée des Augustins, 1958, p. 68. Il reçut d'autres commandes dans ce domaine, plus traditionnelles. Une *Pietà* conservée dans l'église de Cazères, qui lui est attribuée, peut être rapprochée d'une autre composition identique, de même facture, conservée dans l'église de Grenade-sur-Garonne.

95. JULIEN, *op. cit.*, 1996, p. 616-617. A.D. Haute-Garonne, 101 H 81 f° 81.

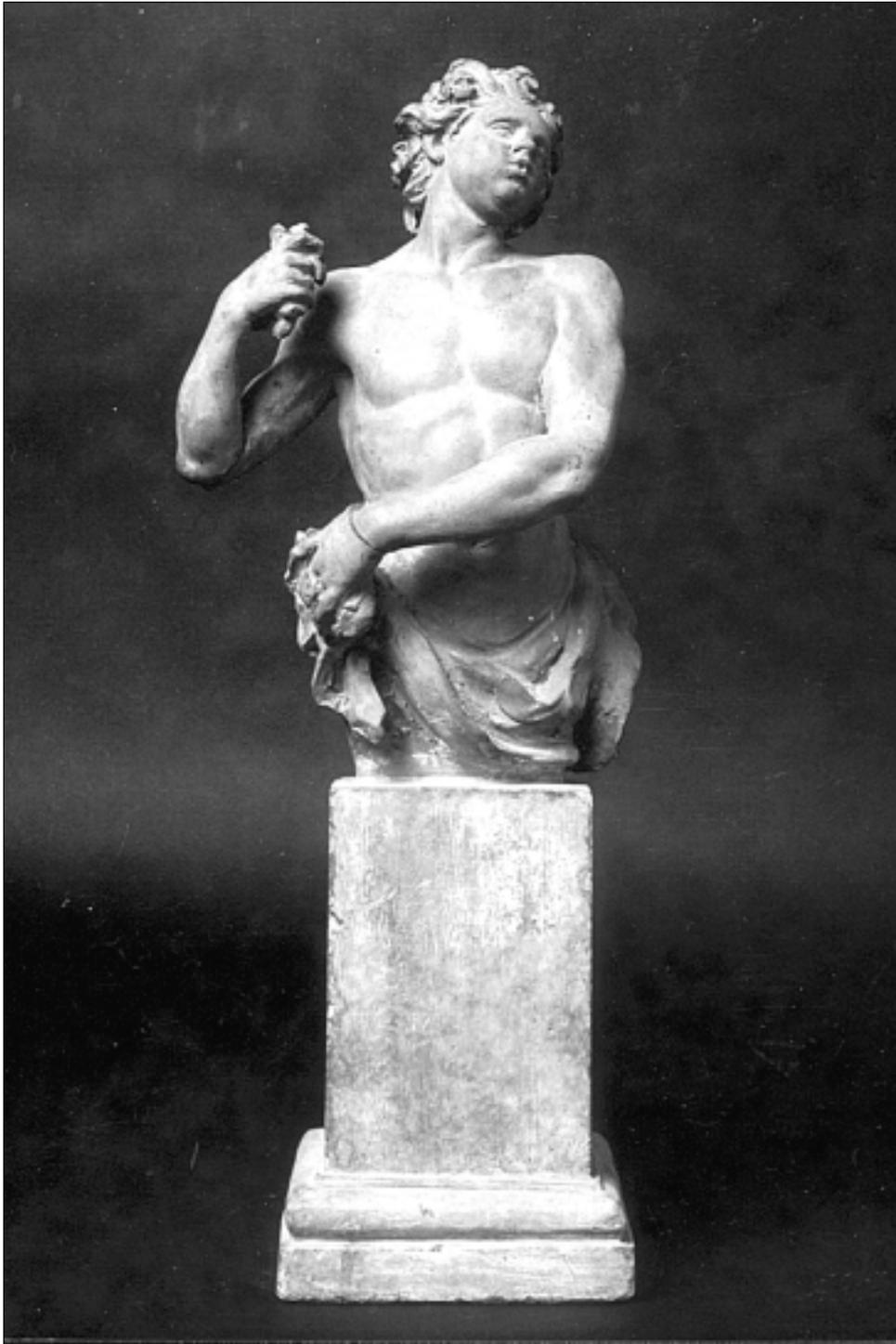


FIG. 15. PIERRE LUCAS, *Zéphire*, maquette en terre cuite, Musée des Augustins, Toulouse.
Cliché Musée des Augustins.



FIG. 16. PIERRE LUCAS, *Christ à la colonne*, maquette en terre cuite, 1746, signée, disparue.

Outre son expérience dans l'atelier d'Arcis, Lucas compta au nombre des jeunes artistes qui suivirent les leçons de dessin d'Antoine Rivalz. Par la suite, il participa à l'établissement de l'Académie toulousaine, dont il devint l'un des professeurs. Ses maquettes expriment son attachement à cet enseignement, à travers le choix de ses modèles et sa maîtrise du dessin anatomique (fig. 16-17-18). Mais, comme le fils cadet de Marc Arcis, Lucas n'eut guère l'occasion de transmettre son savoir-faire puisqu'il disparut en 1752. Son nom resta cependant lié à la sculpture toulousaine du XVIII^e siècle, davantage peut être grâce à la postérité que connut son fils François qui assura durablement la renommée de la dynastie, que grâce à la reconnaissance de sa propre carrière.

Plusieurs esquisses de Pierre Lucas, Parant, Hardy ou Marc II et Antoine Arcis, conservés ou seulement signalés dans les livrets des salons de l'Académie royale de Toulouse, montrent qu'Arcis inculqua à ses élèves ce principe de la formation académique. Ils apprirent ainsi à concevoir leur projet dans la terre ou la cire, afin de mieux définir la création de l'œuvre et établir la forme précise de leur engagement avec leur client.

La place prépondérante que tint Arcis au sein du foyer toulousain, et ce jusqu'au terme de sa longue carrière, peut expliquer le fait que ces disciples soient mal connus. Ses derniers travaux peuvent être situés quelques semaines avant sa mort, le 26 octobre 1739. Avant cette date, les ouvrages confiés à ses élèves sont rarement identifiés, certains étant occultés par leur collaboration avec leur maître. Un type d'ornement peut cependant être rapproché de leur activité, inspiré par des modèles qu'Arcis avait pu exécuter notamment pour la Petite Écurie du château de Versailles: la taille de masques qui ornent les clés des fenêtres de demeures toulousaines, édifiées ou aménagées au cours du XVIII^e

siècle. Ces motifs sont souvent de grande qualité, particulièrement dans le cas des visages taillés sur les clés des façades sur cour de l'hôtel de Fajole, situé dans la rue des Fleurs.

Après le décès du sculpteur du roi, ses élèves n'eurent pratiquement pas la possibilité de démontrer leurs mérites: les rares commandes publiques d'envergure les regroupèrent quelque temps, mais ils disparurent entre 1750 et 1754, quinze ans seulement après Arcis. Leur combat pour la reconnaissance de leur art et la mise en place d'un enseignement théorique prolongea l'engagement du doyen de l'Académie (96). Cette évolution du statut de l'artiste, comme celles des commandes, atteignit particulièrement les ateliers traditionnels.

Autres ateliers de sculpture à Toulouse

Peu de sculpteurs sur bois du XVIII^e siècle ont bénéficié d'une fortune particulière, exception faite d'Étienne Rossat dont le nom demeure attaché à plusieurs rénovations de sanctuaires toulousains. Ainsi, en 1759, Pierre Barthès le décrivait comme un « fameux sculpteur de cette ville, si renommé par les fameux retables qu'il a faits dans les églises

de la Dalbade et de Saint-Nicolas, et par les magnifiques autels des Dames Carmélites et de la Visitation » (97). Si le lien de parenté avec Gabriel Rossat, originaire de Vienne et apparu dans l'entourage d'Antoine Guépin à la fin du XVII^e siècle n'a pas été établi, il est cependant plus que probable. Dans les années 1730, il fut inquiété à plusieurs reprises par la corporation des menuisiers. De fait, la plupart de ses ouvrages identifiés concerne des sculptures en bois, comportant parfois des ornements en stuc, et la fourniture d'éléments en marbre. En 1746, il rejoignit la Société des Beaux-Arts, dirigée par Guillaume Cammas, comme associé-artiste, mais il en fut exclu quelques mois après sa nomination, avec son ami le peintre Jean-Baptiste Despax, pour des raisons qui demeurent obscures (98). Les causes de leur éviction n'étaient pourtant pas réhivitoires puisque Despax et Rossat furent réintégré quatre ans plus tard, au titre de professeurs de l'institution (99).

Au vu de ses réalisations, la question peut être posée de savoir s'il ne fut pas l'un des praticiens qui tira un certain avantage de la disparition de Marc Arcis, les commandes importantes n'apparaissant qu'à partir de 1740 dans sa carrière. Il obtint divers contrats liés au réaménagement du chœur de plusieurs églises selon les principes esthétiques qu'Arcis avait fait connaître à Toulouse dans les décennies précédentes : le décor du sanctuaire de la cathédrale ou de l'église abbatiale Saint-Sernin servirent de référence aux créations de Rossat.

En 1743, les Carmélites lui commandèrent un « autel à tombeau » isolé, avec un tabernacle, en marbre polychrome, pour la somme de 5 000 livres (100). Un an plus tard, il fut chargé de placer dans le chœur de l'église Notre-Dame de la Dalbade (fig. 19) un autel à la romaine, également en marbre polychrome, orné de têtes de chérubins, de la colombe du Saint-Esprit et de consoles en plomb doré. Le projet, évalué à 11 500 livres, prévoyait aussi le remplacement de plusieurs éléments du

retable élevé à la fin du XVII^e siècle sur les dessins de Guépin, par Gabriel Rossat et François Thierry : le couronnement, les parties latérales et le centre du retable furent ainsi modifiés. Là encore, la référence au décor de l'église Saint-Sernin était clairement indiquée par les fabriciens qui souhaitaient obtenir une structure dont le couronnement serait « à peu près comme celui qui est sur la chasse de saint Sernin et encore mieux orné » (101). En 1740, Rossat s'engagea à fournir plusieurs maquettes décrivant précisément ces divers aménagements, afin d'éviter une mauvaise compréhension des travaux envisagés (102). Cinq ans plus tard, il fut pourtant contraint de refaire l'autel dont les dimensions étaient critiquées. Il dut également ajouter une marche, « afin de rendre l'autel plus



Fig. 17. TOULOUSE, 9 RUE DU SÉNÉCHAL, *Groupe d'enfants*, Pierre Lucas, ronde-bosse en pierre.

97. LAMOUEZÈLE, *Toulouse au XVIII^e siècle d'après les « Heures Perdues » de Pierre Barthès*, Toulouse, Marqueste, 1914, p. 189.

98. « s'étant comporté indécentement et ayant manqué grièvement envers la Société, par des procédés qu'elle n'a pas voulu consigner dans ses registres par discrétion pour eux », MONDRAN, *op. cit.*, f^o 21. F. SARTRE « De l'école de dessin à la Société des Arts », *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, Somogy, 2001, p. 28-33. M. TAILLEFER, « La Société des Beaux-Arts et la création de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse (1746-1750) », *ibid.*, p. 34-47.

99. OMONT, « Documents relatifs à l'établissement de l'Académie de sculpture et de peinture de Toulouse », *Annales du Midi*, 1892, p. 346.

100. A.D. Haute-Garonne, 135 H 90 pièce n^o 1. Contrat du 22 mai 1743.

101. A.D. Haute-Garonne, 135 H 84 f^o 319. Délibération du 24 juillet 1740.

102. A.D. Haute-Garonne, 135 H 90 pièce n^o 3. Contrat du 6 octobre 1740, pièce n^o 11 de la main de Rossat, sans date. Sur cet édifice : ARRAMOND, AUGÉ, *Notre-Dame de la Dalbade à Toulouse*, 1981, Université Toulouse II, mémoire de maîtrise dactylographié.



FIG. 18. PIERRE LUCAS, *Flore*, Pierre Lucas, buste en terre cuite, Musée des Augustins.

majestueux, et y donner cette grâce qui luy est ôtée par l'abaissement qu'on y reconnoit » (103). Ce contretemps ne lui fut pas préjudiciable puisqu'en 1751, de nouveaux ornements lui furent commandés. En remplacement du tableau qui avait été prévu au centre du retable, Rossat se vit confier une gloire en bois et stuc, ainsi que des anges portant des guirlandes et un agneau mort avec une croix, afin de pallier les défauts de composition du couronnement (104).

À la mort de Marc Arcis, les ornements du sanctuaire de l'église Saint-Sernin n'étaient pas totalement achevés. En 1756, les chanoines ayant rassemblé les fonds réclamés pour la réalisation du groupe de *L'apothéose de saint Sernin*, Rossat fut choisi pour succéder à Pierre Lucas. Trois années jalonnées de nombreuses réquisitions furent nécessaires pour que le sculpteur s'acquitte de cette tâche effectuée à partir d'une maquette de Lucas (105). S'il accomplit avec application cette dernière œuvre du réaménagement du chœur, la seule qui nécessitait les capacités d'un statuaire, il manque pourtant à son travail la virtuosité que méritait cette célébration de l'extase. Rossat fut probablement l'un des rares sculpteurs qui bénéficièrent dans cette période des possibilités offertes par la rénovation des sanctuaires. Dans le même temps, les ateliers traditionnels furent contraints de défendre leur identité alors que se mettait en place une organisation institutionnelle des arts libéraux.

Les sculpteurs du XVII^e siècle furent régulièrement confrontés aux contraintes imposées par les corps de métiers, celui des menuisiers plus particulièrement. Les exemples de ces conflits sont nombreux, ponctuant dans la

plupart des villes la progression du statut des sculpteurs sous l'Ancien Régime. Toulouse constitue cependant un cadre particulier, car dès les années 1640, un enseignement théorique y avait été mis en place, relayé par d'autres tentatives de création d'une institution inspirée par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris. Aux cours proposés par le magistrat Bernard Dupuy du Grez avaient succédé l'école de dessin d'Antoine Rivalz puis la Société des Arts et la fondation de l'Académie royale de Toulouse, en 1750. Parallèlement à la reconnaissance du statut de l'artiste, les attentes des sculpteurs sur bois paraissent avoir été quelque peu différentes.

Ne bénéficiant d'aucune protection, n'étant assujettis à aucun règlement spécifique, plusieurs praticiens dérogeant aux prérogatives de la corporation des menuisiers, furent poursuivis par cette communauté autorisée à inspecter leurs boutiques. Les liens étroits qui existaient de fait entre les deux métiers, dès lors que les sculpteurs réalisaient dans leur atelier les assemblages nécessités par la confection de retables ou de tabernacles, furent notamment la cause de ces conflits. Dans les premières décennies du XVIII^e siècle, des sculpteurs toulousains étaient encore accusés de réaliser des ouvrages que seuls les menuisiers étaient habilités à concevoir. En 1700, des réquisitions mirent en cause des charpentiers ou des compagnons dirigeant des ateliers appartenant à des veuves de menuisiers. Deux sculpteurs firent également l'objet de plaintes de la part de la corporation (106). Le premier d'entre eux, Antoine Saint-Laurens, était alors âgé d'une trentaine d'années. Accusé de travailler à des ouvrages de menuiserie, il se défendit en expliquant que le corps lui avait réclamé une somme trop importante, compte tenu de

103. A.D. Haute-Garonne, 135 H 90 pièce n° 54. Acte du 7 octobre 1745. Des photographies restituant le décor au début du XX^e siècle montrent une reconstitution de l'ouvrage de Rossat, dont les ornements avaient été démantelés à la Révolution. MESURET, *op. cit.*, 1960, p. 173-174.

104. A.D. Haute-Garonne, 135 H 90 pièce n° 21. Acte du 3 avril et du 24 juin 1751.

105. P. JULIEN, *op. cit.*, 1996, p. 617.

106. A.M. Toulouse, FF 606 (liasse 3). Réquisitions du 19 janvier, 11 août, 7 et 18 octobre 1700. J.-P. SUZZONI, « La chapelle des menuisiers au couvent des Grands Carmes à Toulouse », *L'Auta*, n° 531, décembre 1987, p. 296-308.

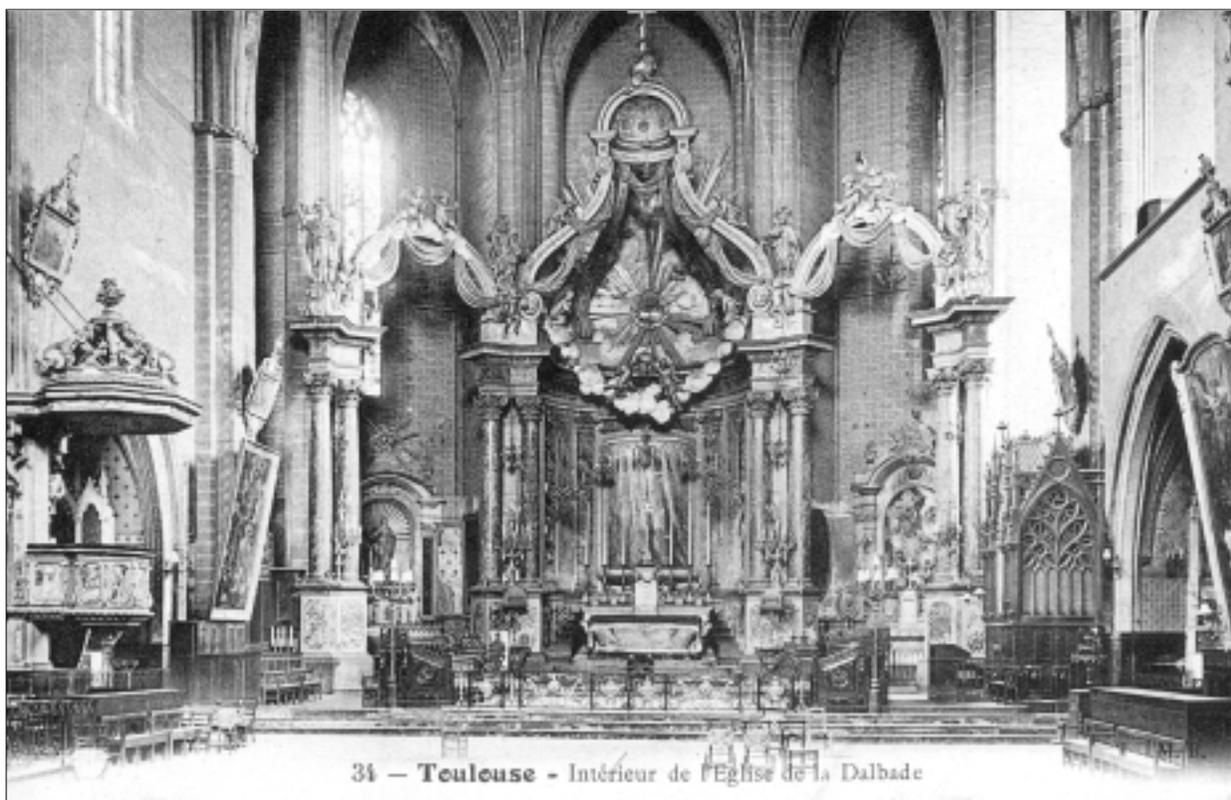


FIG. 19. TOULOUSE, ÉGLISE NOTRE-DAME DE LA DALBADE, baldachin, Étienne Rossat, bois, stuc et marbre, 1743-1751.
Carte postale ancienne.

ses moyens, pour passer sa maîtrise. Joseph Thierry, également issu d'une famille de sculpteurs, était âgé de 32 ans lorsque les bailes découvrirent dans sa boutique, située dans la rue de la Pomme, des ouvrages tel qu'un plateau de table ou des pieds de lits. Le sculpteur se défendit, comme ses confrères ayant subi des plaintes similaires, en affirmant que ces objets étaient destinés à son seul usage. Il fut cependant condamné à ne plus en réaliser de semblables, sous peine d'une amende de 25 livres. Cette sanction ne semble pas avoir affecté son travail puisque sept ans plus tard il acheta des outils de menuiserie (107).

Étienne Rossat fut lui aussi victime de la rigide corporation des menuisiers. Il reçut la visite des bailes de ce corps, le 10 octobre 1719. Ceux-ci réquisitionnèrent plusieurs ouvrages trouvés dans sa boutique ouverte dans la rue du Tiers-Ordre, qui « *étoient dans la contravention* », et les déposèrent au greffe de la police (108). La corporation ne relâcha pas ses pressions. Treize ans plus tard, Rossat fut encore inquiété : le 19 septembre 1732, les bailes vinrent de nouveau inspecter son atelier. En l'absence du sculpteur, sa mère répondit aux accusations des bayles découvrant *quatre chassiss en jalousie d'assemblage...* (109). Elle leur indiqua que ces jalousies avaient été commandées à son fils par la confrérie des pénitents blancs (110) tandis que ses apprentis justifiaient la présence d'autres éléments par la commande d'un retable. Les bailes réclamèrent une amende de 50 livres au sculpteur accusé d'enfreindre leurs statuts. Un an plus tard, Rossat ayant opposé plusieurs requêtes, le litige entre les parties fut jugé par les édiles. Le sculpteur demandait de pouvoir être *maintenu au droit de faire des assemblages et à être reçu à prouver l'usage ou sont les sculpteurs de faire de tous tems certains ouvrages mentionnés dans une de ses requettes et qui ne peuvent*

107. A.D. Haute-Garonne : 3E 5830 f° 481v°. Acte du 2 juin 1707.

108. A.M. Toulouse, FF 590 (liasse).

109. A.M. Toulouse, FF 604 (liasse).

110. Rossat avait effectivement reçu cette commande des pénitents blancs. A.D. Haute Garonne : E 931. Contrat du 30 janvier 1730.

se faire que par assemblages (111). Cette demande était la même que celle qu'avait formulée le syndic de la Ville lors du procès intenté à Arthus Legoust un siècle plus tôt, en 1626. Les bailes menuisiers, évoquant à cette occasion quelques exemples de procès les ayant opposés à des sculpteurs, au détriment de ces derniers, rappelaient que selon leurs statuts les sculpteurs ne pouvaient faire *aucuns tenons, mortaises ni assemblages, ni permettre qu'il en soit fait chez lui par des garçons...* (112). Les capitouls prononcèrent leur sentence au détriment d'Étienne Rossat. Récusant ses observations, ils le condamnèrent à une amende de 25 livres, en précisant que *lui faisons défences et à tous autres sculpteurs de faire aucuns ouvrages d'assemblage ni de faire travailler ches eux aucuns compagnons menuisiers à peine de cinquante livres d'amande* (113).

Les sculpteurs durent patienter encore quelques années, jusqu'en 1746, avant d'obtenir la reconnaissance du droit de *faire ou faire faire la construction des retables et tabernacles avec assablage de mortaises...* (114). Cette année marquait également la création de la Société des Beaux-Arts, dirigée par Guillaume Cammas, dont l'un des premiers affiliés fut justement Étienne Rossat. Ce projet d'une académie toulousaine avait connu bien des vicissitudes avant d'aboutir. Il n'est pas certain qu'à l'intérieur de ce nouveau corps, contrarié parfois par des membres de l'administration municipale (115), la cohésion ait été réelle, comme peuvent le laisser supposer le différent qui valut à Despax et Rossat d'être momentanément exclus ou l'absentéisme des étudiants dénoncé par Pierre Rivalz. En outre, l'institution ne semble pas avoir fait l'unanimité parmi les sculpteurs toulousains. Si cette création était apparue à certains comme une victoire, après un combat acharné de la part de plusieurs artistes et amateurs, elle établissait une distinction préjudiciable pour tous ceux qui, pour des raisons diverses, ne pouvaient ou ne voulaient pas être intégrés à cette organisation. Cette hiérarchie, annoncée par Dupuy du Grez, éloignait les sculpteurs protégés par une structure officielle, appliquant des règles théoriques, de nombre de praticiens dès lors isolés, sans cadre équivalent (116).

Les désaccords avec les menuisiers de la ville avaient peut-être décidé un groupe d'artisans à constituer une autre structure, plus proche de l'Académie de Saint-Luc. Longtemps sans rivale, la communauté des maîtres-peintres et sculpteurs de Paris avait dû lutter contre la concurrence féroce de l'Académie royale, après avoir tenté de composer (117). La compagnie obtint au début du XVIII^e siècle le titre d'Académie de Saint-Luc, et les nouveaux règlements dont elle se dota lui donnèrent une légitimité et un intérêt renouvelés (118). Cinq ans après l'établissement de l'Académie royale de Toulouse, un acte fut rédigé devant notaire, par Raymond et Jean Rascouaille, Joseph Berthé, Louis Moulis, Jean-Pierre Troy et Edme Chorelot. Ces praticiens considéraient que la sculpture était en *grande décadence, et (...) souffre journellement de très grands préjudices à cause que la plupart des menuisiers et tourneurs s'ingèrent mal à propos et contre toutes sortes de règles de faire des ouvrages de sculpture...* (119). En conséquence, Louis Moulis et Jean Rascouaille furent désignés pour mener les démarches nécessaires devant le Conseil du roi afin d'obtenir *que les nouveaux règlements accordés aux directeurs, gardes, communauté et académie de Saint-Luc des parts de peinture, sculpture, gravure, dorure et autres soient concédés aux sculpteurs de Toulouse*. Ceux-ci, dégagés depuis neuf ans de tiraillements réguliers avec la corporation des menuisiers, tâchaient ainsi d'être à leur tour intégrés dans une institution. Mais la démarche engagée ne semble pas avoir été fructueuse puisqu'en 1762, un mémoire concernant la situation des sculpteurs, établi par Louis Moulis et Jean Rascouaille, était envoyé au subdélégué de l'intendant de Languedoc (120). Les praticiens relevaient cette fois, entre autres observations, la

111. A.M. Toulouse, FF 604 (liasse), jugement du 17 avril 1733.

112. A.M. Toulouse, FF 576. Parmi les praticiens inquiétés par les menuisiers, le sculpteur Gaye avait également été condamné en 1725.

113. A.M. Toulouse, FF 604.

114. A.D. Haute-Garonne, E 1196 (liasse). Arrêt du Parlement du 25 juin 1746.

115. Saint-Raymond, *op. cit.*, 1912, p. 177.

116. « (...) cette école est le seul moyen d'avoir d'excellents hommes dans toutes les professions, qui dépendent du dessein. Les bons ouvriers au reste ne dépenseroient pas plus que les mauvais dans cette ville, et ne se feroient pas mieux paier : cependant ces derniers, je veux dire les méchants ouvriers, sont les plus avares, et les plus intéressés : l'honneur de leur profession ne les touchant guère, ils contentent ceux qui les font travailler dans Toulouse et aux environs dans la Province, avec de méchants ouvrages, et sont adroits à les faire tomber en leurs mains ». B. DUPUY du Grez, *Traité sur la peinture, pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, Pech, 1699, p. 119.

117. GUÉRIN, *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1708, (rééd. 1973).

118. Un arrêt du Conseil d'État du 27 septembre 1723, indiquait : « cette communauté étant préposée pour diriger une école de dessein, en conséquence de la déclaration du 17 novembre 1705 qui lui en accorde l'exercice, a besoin de sujets capables pour donner des leçons de dessein, géométrie, architecture, peinture, sculpture, perspective et anatomie, qu'elle donne gratuitement et avec succès. Cette école, qui devient de jour en jour plus nombreuse et plus florissante, s'avilirait si l'on admettait dans lesdits arts des personnes sans expérience ni capacité, qui ne devraient leur réception qu'à la finance qu'ils auraient payée, ». Cité dans J. GUIFFREY, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc, Archives de l'Art Français*, t. IX, 1914-1915, réimpression 1970, p. 22.

119. A.D. Haute-Garonne, 3E 10882 f° 85 v°- 87 v°. Acte du 7 juillet 1755.

120. A.D. Haute-Garonne, E 1196 (liasse). L'acte était daté du 27 mars 1762. Moulis et Rascouaille participèrent, dans les années 1750, à la réalisation des sculptures de la façade de l'Hôtel de Ville.

nécessité pour eux de se protéger des sculpteurs étrangers à la ville, venant parfois travailler dans la cité sans pour autant être astreints – contrairement aux Toulousains – au paiement de charges. Les sculpteurs réitéraient leur vœu de se voir accorder par le roi *des statuts et règlements conformes à ceux octroyés aux sculpteurs de la ville de Paris*.

L'année suivante, le 2 juin 1763, Rascouaille, Moulis, Bernard et François Mortreuil, Antoine Rustan, et Jean Thomas, décidaient de s'informer précisément sur les frais et les moyens d'obtenir des lettres patentes pour acquérir les statuts de l'Académie de Saint-Luc (121). Malheureusement cette délibération constitue le dernier jalon mis au jour concernant cette autre reconnaissance officielle réclamée par les sculpteurs toulousains, quelques années avant la dissolution de l'Académie parisienne (1776). L'acte était rédigé dans la maison que Jean Rascouaille possédait rue Peyras, et qu'il avait acheté en 1755 aux héritiers de Marc Arcis (122).

Le développement des ateliers toulousains a été freiné, dans les premières décennies du XVIII^e siècle, par un contexte peu favorable. Cette constatation ne concerne pas seulement l'importance des commandes mais également l'évolution de l'art du sculpteur, qu'il s'agisse du statut ou des types d'ouvrages désormais recherchés. De plus, les règles d'un art français restauré et dominant, définies par une élite restreinte et diffusées par un corps de praticiens formés à ses principes, infléchirent et modelèrent profondément la production provinciale de ce siècle. Diverses œuvres témoignent de la nécessité pour les sculpteurs toulousains de modifier leur formation afin de répondre à l'évolution du goût établi. Le réaménagement des sanctuaires, fondé sur une mise en scène du sacré plus maîtrisée, obligeait à calculer précisément la perspective permettant l'ordonnance de chaque élément du mobilier. Un mauvais jugement sur cette répartition explique vraisemblablement les défauts reconnus au premier maître-autel de l'église Saint-Sernin, dessiné par Arcis en 1719 (qui n'avait pas suivi sa réalisation), ainsi qu'à celui de l'église de la Dalbade commandé à Étienne Rossat en 1740.

L'emploi fréquent du marbre dans les décors se heurta aux difficultés économiques qui grevèrent souvent les commandes. Matériau régalien, cher et peu accessible, le marbre nécessitait en outre les capacités de bons praticiens. Or Toulouse ne bénéficiait pas dans ses environs de carrières de pierre permettant des substitutions de qualité, comme le rappellent les sculptures délitées disposées sur la façade de la cathédrale de Montauban ou les ornements si dégradés du couronnement de l'Hôtel de Ville de Toulouse. Seule l'utilisation de la terre cuite permettait de pallier à moindre coût aux inconvénients pécuniaires et plastiques des pierres statuaires. Cette technique, développée par plusieurs sculpteurs au cours du XVII^e siècle, tels qu'Ambroise Frédeau, Gervais Drouet ou Gaillard Bor, fut largement employée par Marc Arcis : il offrit à de nombreux clients des statues et portraits qui, enduits et patinés, pouvaient parfois donner l'illusion de la pierre, voire même du marbre. Ce savoir-faire, prolongé par son disciple Pierre Lucas, puis par le fils de celui-ci, constitue l'un des rares gages de l'identité artistique toulousaine au XVIII^e siècle.

*
* *

Annexes

Document I : Lettre de Marc Arcis à Pierre Bailot

(sans date) A.M. Toulouse : DD 296 f^o 541. Germain Lafaille avait demandé aux capitouls en 1683, de laisser la charge de syndic qu'il occupait, à son neveu Pierre Bailot. Celui-ci resta en place de longues années avant de céder son poste à son fils, qui portait le même prénom que lui. Cette missive se situe probablement au cours des années 1690, après qu'Arcis ait achevé le monument pour la place de Pau. Les ouvrages évoqués lui furent payés en 1717.

Je vous prie très humblement Monsieur de vouloir vous informer avec le sieur Dedieu sculpteur du Roy, qui se donnera l'honneur de vous aller voir lors que vous serez arrivé à Paris, scavoir s'il y aura aparence que je puisse

121. A.D. Haute-Garonne, 3E 13917 f^o 76 v^o (1).

122. A.D. Haute-Garonne : 3E 7461 f^o 46 v^o-47 (1). Bernard et Louise Arcis, les seuls enfants encore vivants du sculpteur du roi, avaient vendu la maison de leur père à Jean Rascouaille, le 29 mars 1755.

toucher mon parfait payement deub chez le Roy, sur le terme en marbre représentant flore, et sur un vase de même matière que jay faits pour l'alée Royale de Versailles, que sy ces deux argent estoit en estat destre receu je désirerais que vous voulustier bien le recevoir pour me le fère tenir, ou remettre icy à Toulouse. Je souhaiterais fort aussy savoir bien au vray comment vont les ouvrages pour sa Majesté, principalement ceux de sculpture, sy je puis conter dy pouvoir reprendre ma place en cas je puisse me déterminer à my aller présenter, ou si je ne feray pas mieux de me tenir en province quoy que je ne puisse pas me promettre dy faire des ouvrages de conséquence, ou dumoins qu'à très bon marché, ce qu'on appelle vivre simplement. Le même Dedieu vous expliquera tout cela naturellement parce qu'il est très honnest homme et mon bon amy.

[au dos:] Mémoire pour de Baylot, par Arcis, à Paris
Mr dedieu sculpteur loge dans la cour du vieux Louvre

Document II: contrat avec les peintres Jouvenet et Boulogne pour la salle des peintures de l'Hôtel de Ville.

11 avril 1684 - A.N. : Minutier central, Étude IV- 239, Guyot et Caron notaires.

En 1683, Raymond Lafage avait conçu les dessins préparatoires pour la salle des peintures. L'année suivante, trois peintres parisiens, Bon Boulogne, Jean Jouvenet et Antoine Coypel furent sollicités pour réaliser chacun un tableau de cette salle. Le contrat signé le 14 avril 1684 à Paris ne concernait cependant que Jouvenet et Coypel.

(...) sieur Jean Jouvenet, peintre ordinaire du roy et professeur en son académie royale peincture et sculpture demeurant à Paris au collège des quatre nations au pavillon des Arts, paroisse saint Sulpice, et sieur Antoine Coypel aussy peintre ordinaire du roy en ladicte académie royalle peinture et sculpture, demeurant à Paris, en la maison du sieur son père, aux galleries du Louvre, paroisse saint germain l'auxerrois (...) lesquels ont convenus, et ont fait le marché ensemble qui sensuit. C'est assavoir, que lesdits sieurs Jouvenet et Coypel se sont par les présentes obligés envers ledit sieur Dambelot, audit nom, de luy faire et peindre eux mesmes chacun un tableau sur toille neuve en huile et coulleurs fines, scavoir de lazure outremer fin aux endroits ou il y aura du bleu et aveq de la laque fine aussy aux endroits ou il y aura des rouges, celuy dudit sieur Jouvenet représentant les Tectosages, peuples des Gaules construisant une ville près la forest darsinie, de la grandeur de neuf pied de sept poulces et demy de large, sur huit pieds un poulce de hault. Et celuy dudit sieur Coypel représentant le pilage du temple de Delphes, dans la Grèce, ou lon adoroit Appollon, par lesdits Tectosages, de mesme largeur et hauteur que celuy dudit sieur Jouvenet, suivant les mémoires qui en ont été envoyés audit sieur Dambelot par lesdits sieurs capitouls, et de les luy fournir et livrer à Paris en sadicte demeure ou à autre, suivant leurs ordres, bien et deument come deu et faits, conditionnés et bien représentans les sujets cy dessus marqués, dans le vingtième octobre prochain. Moyennant la somme de six cent livres pour chacun tableau, sur lesquelles sommes ledit sieur Dambelot à présentement payé par advance à chacun desdits sieurs Jouvenet et Coypel, sur lesdits ouvrages, la somme de trois cens livres, que confessent l'avoir de luy receue en louis d'argent, à la veie de nous notaires, sousignés, dont ils se contentent et l'enquient. Lesquels six cens livres présentement payées, ledit Dambelot a receus pour employer à leffet quest dessus, de mr de Crozat, auquel il en a donné une lettre de change sur lesdits sieurs capitouls, payable au premier may prochain, et pour le surplus montant à parreils six cens livres, ils seront payés ausdits sieurs Jouvenet et Coypel en leurs demeures, à Paris, ou au porteur, aussy chacun par moitié, audit jour vingtième octobre prochain, quils doivent fairent la livraison desdits tableaux par ceux qui les retireront, de lordre desdits sieurs capitouls (...) l'an mil six cens quatre vingt quatre, le onze avril, après midy, et ont signé.

Dambelot, Jouvenet, Coypel, Guyot, Caron.

Document III: contrat pour la structure du retable de l'église de Grenade-sur-Garonne

16 novembre 1701. A.D. Haute-Garonne : 3E 17758 f° 164-169, Jean Dargassies notaire de Grenade-sur-Garonne.

Les cinq entrepreneurs de cette entreprise se partagèrent ensuite le travail à effectuer (convention du 20 novembre 1701, 11 et 24 janvier 1702. A.D. Haute-Garonne : 3E 4006 (2) f° 24-25).

(...) Raymond Mercié m. tailleur de pierre de Thle, qui aprins pour associés à lui au présent bailh, Jean Lagardelle, Bernard Reinal, Jean Grabe aussy tailleurs de pierre dudit Toulouse, et Guillaume Micheau mr masson

audit Thle (...) acceptans scavoïr, à faire le retable du maitre autel de lesglise parroichalle audit Grenade (...)

Premièrement, l'entrepreneur aura soin de faire cruser le fondement de pieds des tailhs jusques à la bonne terre de grave (...) Sur le fondement, l'entrepreneur sera tenu et obligé de mettre une assize de marbre Turquain de Cone, de la hauteur de douze pousces, qui formera le contour de lestilobatte. Sur cette assize de marbre, l'entrepreneur sera tenu et obligé de lever de pierre, de la hauteur de quatre pans, et laissera les enchassures à la pierre à plusieurs fasses, il y aura des plaques de marbre de Cone. Sur cette pierre sera faict un bandeau de marbre Turquain, de la hauteur d'un pan, qui servira de couronnement et formera lentièrre estillobatte, à par le pied destailh qui comancera sur ladite assize de marbre (...) Sur ce pied destailh de pierre sera laisser la place à supporter les colonnes de marbre de Cone. Sur ce derrière, sera formé de pilastres de pierre (...) Entre les colonnes sera faict et formé de chaque costé une niche ornée de son marbre, scavoïr de cul de lampe de marbre de Cone, avec leurs architectures à l'antour de ladite niche de pierre. Sur cette niche sera faicte une petite plaque de marbre à chasque costé avec un petit ornemant au dessus, portant un petit fronton comme il est marqué au dessain. A chasque niche un saint Pierre et un saint Paul, de pierre, qui faict la garniture desdites niches. Aussy sera tenu l'entrepreneur de faire le grand cadre de marbre noir de la hauteur de quinze pans dans œuvre, et largeur de dix pans et demy, aussy dans œuvre, avec un suport de pierre à mettre une plaque de marbre de Cone. Ledit entrepreneur sera tenu et s'oblige de mettre sur les six colonnes, six chapiteaux de pierre qui porteront leurs ornemans. Sur ce chapiteau l'entrepreneur mettra l'arquitrahe de pierre qui règnera tout du long et fornira le plan des pied destailhs. Sur l'arquitrahe, l'entrepreneur mettra une frise de marbre de Cone qui fera ladite figure du plan. Sur ladite frise, l'entrepreneur sera tenu et obligé de faire une grande corniche de pierre portant tous les ornemans de l'ordre corinthien, avec ses modilhons, le tout suivant l'art.

En second lieu, il sera tenu de former un second corps qui formera un petit pied destailh de la hauteur de trois pans qui règnera tout autour du plan, avec un bandeau de marbre turquain de six pousces hauteur, et lessera les enchassures à mettre de marbre noir, le tout comme il est marqué au dessain. Sera tenu et obligé de faire un cul de lampe de marbre de Cone portant ladite niche à mettre limage de la Vierge qui est présantemant à l'esglise, qui sera permis et loisible à l'entrepreneur de mettre dans ladite niche, avec un chambrailh autour, de marbre noir. Aussy sera tenu de faire quatre colonnes de marbre de Cone, de la hauteur de quatorze pans avec leur chapiteau composite entre les deux colonnes sera formée une plaque de marbre noir de l'antièrre hauteur, et aussy de pointes de marbre de Cone. À chasque costé comme est marqué au dessain, et ladite atique, qui portera des bouquets avec des ornemans, fuilhes de chaisne, laurié ou à la volonté de l'escultur, de chasque costé le tout de pierre de la montaigne, aussy fera deux plaques de marbre de Cone, une de chasque costé avec une consolle de chasque costé faisant une [...] de chérubin, de chasque costé avec un petit ornemant autour desdites consolles qui seront de pierre. Aussy sera faict au contour de ladite niche de bandeau de pierre tout autour, avec les anchassures à pouvoir plaquer une pièce de marbre de Cone comme est marqué au dessain, il sera formé une arquitrahe au dessus des six colonnes portant sur le chapiteau qui règnera tout le long dudit corps avec une frise de marbre de Cone, qui fera la figure dudit plan. Aussy fera une corniche composite au dessus de ladite frise, et mettra les pierres au dedans du fronton pour esculper un paire éternel avec un saint Esprit au dessus, qui est la face de ladite corniche qui faict fronton en rond avec deux petits pied desteaux de pierre qui porteront deux petites boules de marbre de Cone. Aussy sera faict un pied destailh de marbre de Cone, au dessus de la corniche du second corps qui portera le Crist qui sera faict de pierre le tout faict suivant l'art et conformement au dessain qui a esté parraphé Nevarietur par toutes parties pour estre exécutté.

Auquel effet ledit entrepreneur sera tenu et obligé de fournir toute la pierre qui sera nécessaire et marbre de Cone et marbre de montaigne, chaux, brique et ouvriers, à la réserve du manubrage qui consiste à cruser les fondemans et faire transporter les terres aux endroits qui seront indiqués, faire de mortier et estaindre la chaux. Par la conduite de ladite entreprise, il sera encore tenu ledit entrepreneur, de faire tous les chafaudages et cordages nécessaires audit ouvrage, ou à transporter le mr autel quil sera tenu de faire à ses fraix et despans, à la réserve des charrois que la confrérie fornira, depuis le port [] jusques à pied doeuvre. A condition néanmoins que ledit entrepreneur fornira les charriots nécessaires pour le transport du marbre, lequel présant bailh ayt ainsin faict aux conditions cy dessus audit sr Mersié et à ses assossiés, comme est cy dessus dit, pour le prix et somme de sept mil livres, (...), pour l'exécution des clauses cy dessus, lesdits entrepreneurs ont soubsigné avec lesdits sieurs Soulué, et députtés, lesdits Mersié et Micheau, les autres ont dit ne scavoïr.

Document IV : contrat pour la réalisation du mausolée du maréchal d'Ambres, Marc Arcis

21 octobre 1712. A.D. Haute-Garonne, 3E 4012 f° 224 v° 227, Fr. Forrest notaire.
Le contrat fut clôturé le 4 juillet 1717 (3E 4014 f° 343).

Devis du mausolée ou tombeau en marbre qui doit estre érigé à la mémoire de feu Monseigneur le marquis Dambres, isolé et placé dans l'église des Cordeliers de Lavar.

Lequel tombeau avec la figure seront exécutés par le sculpteur qui entreprendra ledit ouvrage sur le modèle proportions et dessein qui ont esté envoyés à Toulouse, faites à Paris par le sieur Coysevox, de la manière qui sera expliquée ci-après.

Scavoir que le sculpteur entrepreneur exécutera et fera en marbre blanc du plus beau, la statue dudit feu seigneur marquis Dambres de grandeur naturelle, à genoux sur un oreiller, revêtu du manteau de l'ordre du saint Esprit avec le colier dudit ordre, et tous les ornemens dudit manteau, avec un tapis aussi de marbre blanc du plus beau pendant des deux cotés, sur l'un desquels sera un bas relief représentant l'action de Laucate, et de l'autre une inscription en lettres gravées et remplies de mastic noir telle luy sera remise de la part de monseigneur le marquis Dambres, les armes dudit seigneur au devant du tombeau ajoutées; le tapis et le manteau seront de plusieurs pièces, scavoir chaque coté d'une seuille, et la queue du manteau d'une autre, sans néanmoins que les joints paroissent, le tout conforme au petit modèle en plâtre, au dessein en papier, et suivant les proportions qui sont marquées sur ledit dessein en papier et sur le petit modèle en plâtre, conservant la ressemblance du masque, suivant le modèle en plâtre qui en a esté aussi envoyé, de grandeur naturelle, faites et composés par le sieur Coysevox comme il a esté dit ci-dessus. Le tombeau, la plaine et le socle seront de deux pièces chacun de marbre de brèche de Sauveterre, lesquels marbres tant blanc que de brèche de Sauveterre seront fournis aux dépans de l'entrepreneur.

Avant de commencer l'ouvrage en marbre l'entrepreneur sera tenu d'en faire un modèle de grandeur naturelle, selon et conformément aux proportions du petit modèle, masque et dessein dont il a esté parlé. Tout l'ouvrage en marbre sera fait, poli et parfait, lustré dans les endroits où il convient, transporté et posé dans l'église des cordeliers de Lavar par l'entrepreneur, et à ses fraix et dépans, dans l'espace de trois ans à compter du jour de la passation du marché.

L'an mil sept cens douze et le vingt unième du mois d'octobre avant midy à Toulouse, par devant nous conseiller du roy commissaire aux inventaires, notaire de ladite ville, dans l'hotel de messire pierre Dupuget de Saint Alban chevalier, seigneur, et baron, desdits lieux et autres places, lieutenant de Monseigneurs les maréchaux de France au département de Toulouse. Fut présent le sieur marc Arcys sculpteur ordinaire du Roy en son académie Royale de Paris, habitant de Toulouse, lequel a reconnu et confessé avoir fait marché promis, et promet par ces présentes à très haut et très puissant seigneur Monseigneur François, comte de Gélas, marquis Dambres et de Leberon, Vicomte de Lautrec, lieutenant général pour sa majesté dans la Province de Guiene, estant de présent à Paris. Ledit seigneur Baron de Puget, ici présent, stipulant et acceptant pour ledit seigneur Marquis Dambres, de ce prié et ayant pouvoir de faire bien et dument le mausolée ou le tombeau en marbre et autres ouvrages mentionnés et déclarés au devis ci dessus écrit, suivant le petit modèle et masque en plâtre et le dessein en papier et proportions qui en ont esté envoyées en cette ville de Toulouse par ledit seigneur Marquis Dambres. Et ce dans le temps et espace de trois années, à compter de ce jourd'huy, le tout aux dépans du sieur Arcys, auquel effect lesdits modèle, masque et dessein avec les proportions qui y sont marquées luy ont esté présentement délivrés et mis en mains, ledit dessein en papier préalablement signé et paraphé des parties et du notaire sous-signé et après que le cachet des armes dudit seigneur Dupuget a esté apposé en cire noire en deux endroits sur le petit modèle et dedans du masque en plâtre, lesquels modèle, masque et dessein seront représentés par ledit sieur Arcys pour vérifier ledit ouvrage lors qu'il en sera requis, le présent marché fait moyenant le prix et somme de cinq mille livres, qui sera payée audit sieur Arcys par ledit seigneur Marquis Dambres en trois payemens égaux. Scavoir, présentement la somme de seize cens soixante six livres treize sols quatre deniers, faisant le tiers de ladite somme de cinq mille livres que ledit sieur Arcys reconoit et confesse avoir reçue dudit Seigneur Marquis Dambres en un mandement dudit seigneur, de pareille somme, sur le sieur Bertrand, banquier de cette ville de Toulouse, du dixième du présent mois d'octobre mil sept cens douze payable audit sieur Arcys qui luy a esté remis entre les mains par ledit seigneur Dupuget en présence de nous notaire et témoins bas nommés; pareille somme de seize cens soixante six livres treize sols quatre deniers lors que la moitié dudit ouvrage sera fait, et les seize cens soixante six livres treize sols quatre deniers restans pour parfaire ladite somme de cinq mille livres lors que tout ledit ouvrage sera fait et parfait, transporté et posé dans ladite église des Cordeliers de Lavar. Et en cas que par négligence ou pour faire d'autres entreprises ledit sieur Arcys manquant de fournir ledit ouvrage fait et parfait et posé dans ledit temps de trois années, il consent que ledit seigneur Marquis Dambres diminue de ladite somme de cinq mille livres la somme de mille livres, sans qu'à cause de ladite diminution ledit sieur Arcys puisse prétendre de pouvoir se dispenser de faire et parfaire ledit ouvrage deuement comme dit est. Mais s'il arrivoit que pendant ledit temps de trois années ledit sieur Arcys fut attaqué de maladie cõnue qui l'empêchat effectivement de pouvoir travailler pendant un temps considérable, en ce cas seulement, le temps de la maladie ne seroit point compté, et celluy des trois années demuroit prorrogé pour le temps que ladite maladie auroit duré, car ainsy a esté convenu et accordé entre lesdites parties et fait et récité en présence du sieur François Tanayis commis dudit sieur Bertrand, et Paul Lavigne habitans

de cette ville soussignés avec ledit seigneur baron Dupuget, ledit sieur Arcys et nous notaire.

Document V : Délibérations au sujet du maître-autel de la cathédrale Saint-Étienne

20 avril 1731 - A.D. Haute-Garonne, 4G 22 f° 29 v°

(...) Ledit sieur de la Valette a proposé que Messieurs les commissaires avoient examiné le plan donné par le sieur Darcis esculpteur au sujet de l'autel à la Romaine que la compagnie a dessain de faire au choeur de cette église, par lequel plan ledit sieur Darcis fait voir quil convient que ledit autel soit izolé suivant le devis que ledit sieur de Valette à en main. Surquoy ayant esté opiné, il a esté délibéré et arresté de faire ledit autel à la Romaine izolé au sanctuaire du choeur de cette église, auquel effet messieurs les celleriers sont priés d'escire à M^{er} l'archevêque de Narbonne pour obtenir la permission de Messieur le duc d'Antin d'avoir le marbre de Sarancolin nécessaire pour la construction dudit autel, et Messieur le chantre est également prié de vouloir se transporter avec ledit sieur Darcis à Caune pour choisir le marbre dont on a besoin de cette qualité.

7 décembre 1731. A.D. Haute-Garonne, 4G 22 f° 44

Monsieur de Boyer Saint Germier cellerier a proposé que le sieur Darcys demande la somme de quatre cens livres scavoir cens livres pour avoir fait un modelle en petit de l'autel en marbre que le chapitre fait faire au choeur, et trois cens livres pour en tracer un grand, à l'endroit qui luy sera indiqué pour que les ouvriers qui travailleront audit autel puissent prendre les dimantions et mesures justes se chargeant au surplus de diriger ledit ouvrage jusques à son entière perfection. Surquoy ayant esté opiné, il a esté délibéré d'accorder ladite somme de quatre cens livres audit sieur Darcis aux conditions cy dessus auquel effet messieurs les celleriers sont priés de passer une police avec ledit sieur Darcis.

Document VI : lettre de Marc II et Antoine Arcis, au sujet de la milice

1742 - A.N. : O1 1907A - (1943; O1 12) f° 5

À Monseigneur le contrôleur général des finances, Ministre d'Etat

Le feu sieur Darcis sculpteur établi à Toulouse, étoit membre de l'Académie Roïale de Peinture et de Sculpture, et a laissé deux fils qui exercent avec succès dans la même ville la profession de leur père.

Cependant Messieurs les capitouls, sans avoir égard à la représentation de ces deux artistes, fils d'un Académicien, et à la noblesse de leur profession, ne veulent point aujourd'hui faire de distinction, et prétendent les incorporer avec des corps de mestiers, pour contribuer aux frais de la Milice, ce qui seroit avilir un art que nos plus grands Rois, ont fait gloire de protéger.

La compagnie à lhonneur d'observer à votre Grandeur qu'il y a si peu de Peintres et de Sculpteurs qui soient du ressort de l'Académie dans les différentes Provinces du Royaume, que cet exemption par rapport à la levée des troupes, ne sera jamais un objet considérable pour les intérêts de sa Majesté.

Que le vrai moyen de faire fleurir les arts libéraux, c'est de les honorer, et que cette petite faveur, en donnant de l'Emulation aux élèves pour se rendre dignes de pareils privilèges, imprimeroit un certain respect à ceux qui n'ont jamais vu de différence du sublime de la Peinture et de la Sculpture avec les travaux mécaniques de l'ouvrier.

Ces considérations, Monseigneur, nous font espérer, que vous voudrez bien favoriser l'Académie à cet occasion, et donner vos ordres, pour que Messieurs les Capitouls ne puissent pas inquiéter les sieurs Darcis au sujet de la Milice, ainsi que tous ceux qui seront attachez à la Compagnie.

[En marge:]

Renvoyer à M. l'intendant et luy marquer que je juge que la représentation est juste et que d'ailleurs ce n'est pas un objet pour la milice que quelques sculpteurs.

Réponses de l'intendant Louis de Bernage
mars 1743 - A.N. : O1 1907A, f° 4

À Montpellier, le 20 février 1743

Veü [] mars 1743

J'ay reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 12 de ce mois, le placet joint concernant les représentations qui vous ont été faites sur ce que les Capitouls de la ville de Toulouse veulent faire contribuer à la Milice les deux fils du Sr Darcis, Sculpteur et membre de l'académie Royale de peinture et sculpture, qui exercent dans la même ville la profession de leur père, il est très vray, Monsieur, que quelques sculpteurs ne sçauraient faire un objet, n'y procurer un grand secours pour la Milice, mais quand je penserois autrement, dès que vous avez trouvé les représentations des deux fils de feu Sr Darcis justes comm'elles le sont en effet, je charge mon subdélégué de leur faire sçavoir qu'ils n'ont qu'à me faire présenter une requette sur laquelle j'expédieray une ordonnance pour les mettre à l'abry des demandes qu'on pourroit leurs faire à ce sujet (...)