

« DAME THOLOSE » ET LA COLONNE DUPUY

par Bruno TOLLON et Louis PEYRUSSE *

Nous nous proposons de revenir sur « Dame Tholose », l'effigie qui domine actuellement le monument fondé à la mémoire du général Dupuy, pour apporter quelques précisions sur la statue du XVI^e siècle réutilisée et pour préciser le cadre dans lequel s'inscrit, sous la Monarchie de Juillet, le monument hybride conçu par Urbain Vitry et inauguré en 1834. En 1999, notre premier article (1) insistait sur les aspects idéologiques et politiques. La statue personnifiant la Ville, « Dame Tholose », qui couronnait la tour des archives, célébrait la cité grâce au langage de l'allégorie, nouveau dans le domaine public (fig. 1). Les liens avec l'Antiquité s'y trouvaient affirmés de la façon la plus savante. En 1544, une telle entreprise pouvait paraître précoce, car ce nouveau type d'image suppose une large adhésion de la part du public et doit être justifié par un contexte culturel très favorable. Depuis 1999, les travaux consacrés à certains acteurs de la vie culturelle de Toulouse au XVI^e siècle ont été menés à bien, fournissant un éclairage complémentaire (2). On peut donc verser ces indications au dossier des personnages principaux, humanistes, artistes, fondateurs, et confronter aussi la statue à d'autres œuvres. En attendant le démontage qui apportera des faits nouveaux grâce à l'enquête technique, nous voudrions faire le point à partir de ces nouveaux travaux sur la vie culturelle à Toulouse au XVI^e siècle et cadrer sa réutilisation dans un monument du XIX^e siècle qui mérite lui aussi attention.

Il convient d'abord de rappeler quelques éléments établis. Ils ont pu être réunis grâce à la relecture de l'abondante documentation conservée dans les archives municipales. Cette mine, jusqu'ici peu exploitée, a permis d'établir la chronologie de ce grand projet. On y voit les capitouls passer commande à l'un des principaux sculpteurs de la ville, Jean Rancy, auteur quinze ans auparavant d'une statue d'enfant destinée à servir de girouette au sommet de la Tour des Archives. L'ouvrage en bois, bien que soigneusement doré, menaçait ruine et son remplacement s'imposait. En 1544, à la suite d'une commande verbale, le sculpteur exécute rapidement le modèle en bois destiné à un tirage définitif en bronze. Sans attendre l'exécution de la fonte, la statue est mise en place au sommet de la tour municipale (elle mesurait 5 pans et 1/2 de hauteur, soit environ 1,37 m et fut livrée début septembre 1544) sans doute pour en mesurer l'effet. L'exécution du bronze a été confiée au « maître de l'artillerie de la ville », Claude Peilhot. Faute d'argent, l'entreprise est retardée et la statue définitive n'est livrée qu'en 1550. Après dorure, elle est installée sur la tour de l'Hôtel de Ville et y reste jusqu'en 1829. À cette date, sa dépose et son envoi provisoire au musée furent décidés avant que l'on entame des réparations urgentes à la tour elle-même (3).

Intéressons-nous d'abord au contexte politique et intellectuel de la création et en particulier aux circonstances qui ont pu pousser les capitouls à renoncer aux emblèmes religieux ou à une simple girouette en forme de *putto* (on

* Communication présentée le 2 mars 2004, cf. « Bulletin de l'année académique 2003-2004 », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXIV (2004), p. 250-251.

1. B. TOLLON, « "Dame Tholose", une allégorie politique de la Renaissance », dans *M.S.A.M.F.*, t. LIX (1999), p. 189-201.

2. Géraldine CAZALS, *Guillaume de La Perrière (1499-1554). Un humaniste à l'étude du politique*, thèse de doctorat, Université de Toulouse I, 2003, t. 1, 712 p. et t. 2, documents, 331 p. ; *L'Humanisme à Toulouse (1480-1580)*, colloque international, 13-14-15-16 mai 2004, Toulouse (actes à paraître sous la direction de Nathalie Dauvois), et *L'humanisme à Toulouse 1480-1580*, catalogue d'exposition, 22 avril au 22 mai 2004, Bibliothèque d'étude et du patrimoine, 152 p., dir. Nathalie Dauvois et Jocelyne Deschaux.

3. B. TOLLON, 1999, pour l'ensemble des références (voir note 1) et pour les devis de réparations en 1829, A.M. Toulouse, 1M7, liasse (14 pièces) et 5S215.



FIG. 1. COLONNE DUPUY (détail): « Dame Tholose » transformée en « Victoire » en 1834, photographiée après les réparations et la redonure de mai 1995.



FIG. 2. *Annales manuscrites de Toulouse*, Livre II, f° 2, « Tholossa » : la figure, véritable déesse couronnée, est inspirée, de façon assez libre, par les médailles antiques (A.M. Toulouse, BB274). Cliché A.M. Toulouse.

a voulu voir dans la girouette de 1529 un saint Michel sous les traits de l'enfant) pour préférer une statue de grande taille symbolisant la Ville. En adoptant le bronze et une iconographie inédite en 1544 (jusqu'à preuve du contraire) pour une sculpture destinée à figurer sur le toit d'un édifice public, les capitouls manifestaient une adhésion sans partage à la cause humaniste et à son savant système de représentation.

Un personnage semble jouer auprès de ceux-ci un rôle essentiel : Guillaume de La Perrière. Il est mieux connu aujourd'hui grâce à la thèse de Géraldine Cazals (2). Elle a mis en lumière les années de formation de l'auteur des fameux livres d'emblèmes en français. Issu de la petite noblesse méridionale, né à Toulouse en 1499, il fit ses études à la faculté de droit de sa ville natale puis à celle d'Avignon. Après avoir obtenu son grade de licencié en droit, il regagne Toulouse où il reçoit, entre 1528 et 1534, les bénéfices de différentes cures qui lui assurent une certaine sécurité matérielle. L'humaniste peut se consacrer aux lettres. Il fréquente le milieu littéraire, concourt pour les Jeux Floraux et entre au Collège de rhétorique où il se ménage de solides appuis. Ainsi est-il invité à donner une épître liminaire aux *Controverses des sexes Masculin et féminin* de Drusac, publiées en 1534, preuve qu'il joue bien, dès cette date, un rôle non négligeable dans le mouvement intellectuel. La Perrière avait de larges champs d'intérêt. Un document passé inaperçu, concernant ses années d'étude en Avignon, apporte un éclairage révélateur sur les curiosités du jeune licencié. Pensant revenir rapidement dans la ville, il y avait laissé des livres et des « médailles » entre les mains d'un ami. En 1526, installé à Toulouse, il demande à les récupérer. Cet intérêt porté aux monnaies et médailles apporte la preuve que le jeune étudiant a fréquenté le milieu international des « antiquaires » et, à leur contact, y a gagné la passion de la collection. Il ne s'est plus séparé de la sienne, à preuve la mention d'une des pièces de sa collection évoquée dans le *Miroir Politique* (1555) à propos de « la déesse de virginité Vesta, de laquelle iay une Médalle très antique et de grand artifice ». On comprend mieux, comme l'a montré Géraldine Cazals, le rapport particulier qu'il a entretenu avec les images et le soin apporté aux illustrations de ses livres, comme on peut le vérifier avec la publication des *Annales de Foix* (dont il tient à conserver les « formes »), puis pour chacun de ses livres d'emblèmes (4).

On comprend mieux aussi, dans ces conditions, le rôle qu'ont pu lui confier les capitouls pour l'entrée de François I^{er}. Introduit à l'Hôtel de Ville par le greffier Pierre Salomon, l'humaniste va jouer un rôle que Géraldine Cazals a restitué dans tous les détails en

4. G. CAZALS, 2003 p. 71-72; B. Tollon, 2004, catalogue cité, n. 75 p. 96-100; et aussi Alison SAUNDERS, « Picta poesis: the relationship between figure and text in the sixteenth century french emblem books », dans *Bibl. Humanisme Renaissance*, t. XLIX (1986), n. 3, p. 621-652.



FIG. 3. « DAME THOLOSE » en cours de nettoyage en mai 1995, détail. Il faut imaginer la main droite tenant le guidon aux armes de la ville et la gauche appuyée sur un écu. Il faut donc faire abstraction des couronnes du XIX^e siècle.



FIG. 4. « DAME THOLOSE » en cours de nettoyage en mai 1995, détail du dos. On remarquera l'élégance des plis de la tunique, soulevée par l'élan général et la chevelure ramenée sur le dos; ces mèches sont cachées par les ailes de fonte, soudées au XIX^e siècle à un emplacement un peu différent de celui choisi par Rancy.

apportant la preuve d'une implication beaucoup plus directe qu'on ne le supposait jusque-là dans la confection des architectures feintes, des devises et des inscriptions intégrées aux décors mis en place lors de l'entrée royale de 1533. Salomon lui adresse un mandement de deux écus, puis 32 livres (à partager avec un décorateur nommé Francès Ardit) pour les « échafauds » destinés à l'entrée de la reine, ce qui suppose la confection de sentences et d'emblèmes (mai 1533). Deux ans plus tard, on lui confie la préparation de l'entrée de la sœur du roi, Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre. À cette occasion, il réunit un nombre impressionnant d'emblèmes très favorablement accueillis. Il doit également fournir au peintre Bernard Nalot le modèle des médailles destinées aux souverains. Pour Géraldine Cazals, l'emblématisse ne s'est pas contenté de l'« invention ou ordonnance des médailles », il aurait tenu la main au peintre. Elle voit dans le *Théâtre des Bons Engins*, offert la veille de l'entrée à Marguerite de Navarre, la preuve qu'il « maniait avec sûreté à la fois la plume et le pinceau. Sa présentation du *Théâtre des Bons Engins* indique très clairement qu'il avait lui-même illustré ses dixains, composant concomitamment des textes et des illustrations dont la complémentarité saute aux yeux des lecteurs » (5). Une telle argumentation, même si elle repose sur une hypothèse, a le grand mérite de restituer admirablement le contexte nouveau de collaboration étroite entre les différents acteurs de ces manifestations et de justifier le recours, quelques années plus tard, à la solution inédite d'une allégorie spectaculaire pour identifier à la fois le « palais du commun conseil » et la ville toute entière.

5. G. CAZALS, 2003, p. 145.



FIG. 5. LA *RENOMMÉE* DE LA PORTE DORÉE DE FONTAINEBLEAU, par Benvenuto Cellini, moulage d'après l'original disparu (*Catalogue des moulages des sculptures du Musée du Louvre*, 1995, n° C5026/L101).

FIG. 6. *MINERVE*, PAR MARCANTONIO RAIMONDI, burin, édité par Antonio Salamanca à Rome (*Giulio Romano Pinxit et Delineavit, opere grafiche autografe, di collaborazione e bottega*, Rome, 1993, p. XX, fig. 8).



Un rapide examen de la statue actuelle permet de retrouver les caractères de l'œuvre originale. La figure monumentale confiée à Jean Rancy réunit à la fois les traits d'une *Victoire* aux formes athlétiques et d'une gardienne de la cité. La jeune déesse, campée sur le pied gauche, brandissait fièrement la girouette aux armes de la Ville (aujourd'hui une couronne fixée dans sa main par des rivets l'a remplacée) et sa main gauche prenait appui sur un grand écu. Sa tunique courte découvre les seins nus et l'allure dansante est soulignée par le bouillonnement de la draperie et la rotation du buste vers la gauche tandis que la tête se porte à droite (fig. 3). Le visage aux traits réguliers répond aux critères de l'idéalisation « classique ». L'expression énergique vient de la bouche légèrement ouverte et des yeux assombris par les pupilles creusées ; un diadème précieux orne sa chevelure ramenée en grosses boucles sur les côtés du visage et terminée en tresse sur les épaules, autant de traits empruntés à des modèles antiques (fig. 4). Le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'offre pas le canon bellifontain contemporain, ni celui donné par Benvenuto Cellini à ses *Renommées* (fig. 5). Les reliefs destinés à la Porte Dorée restent ce qu'il y a de plus proche, à cette date, du bronze toulousain pour le thème et son traitement (en particulier la figure dextre avec le motif de la ceinture passant sous les seins) même si le rapprochement se limite au costume, à l'attitude générale et au classicisme du visage (6).

6. Nous voulons remercier ici Jean-René Gaborit pour ses remarques et les rapprochements avec les sculptures de Cellini. Qu'il nous permette de citer (communication écrite du 8 août 2000) son propos : il soulignait qu'« (il) paraît certain que si la date de l'œuvre n'était pas attestée par des documents aussi sûrs, il aurait été tentant de la placer deux ou trois décennies plus tard. Peut-être le jugement que l'on porte sur cette sculpture est-il faussé par les remaniements qu'elle a subis. La jambe droite était-elle à l'origine aussi relevée ? Cette attitude d'envol, logique pour une figure qui distribue des couronnes, est plus inattendue si Dame Tholose s'appuyait à l'origine sur un bouclier. Elle aurait pu avoir une attitude plus statique, comme le Mars d'Arles et la petite Victoire à l'antique du département des Objets d'Art que vous citez dans la note 15 » et il ajoute : « Est-ce un pur hasard si Jean Rancy exécute son modèle juste au moment où Cellini vient de terminer ceux des bronzes de la « Porte dorée » de Fontainebleau et en particulier les deux *Renommées*, disparues mais connues par un surmoulage, qui par leur costume (en particulier la figure dextre, avec le motif de la ceinture passant sous les seins), leur attitude et le classicisme des visages me paraissent ce qu'il y a de plus proche du bronze toulousain ». Il est probable en effet que la jambe droite devait être moins relevée, et un rapprochement formel pour ce type de figure, faute de mieux, peut être proposé avec la marque du libraire de Poitiers, Nicolas Péletier, « à l'enseigne de la Fontaine », figurant sur la traduction, en 1551, des *Psaumes de David* (fig. 11).

Tout, dans la référence formelle, comme dans l'attitude ou les accessoires, manifeste le désir de retrouver l'élan et la noblesse des figures antiques. Plus dynamique qu'une Minerve dont elle reprend certains des caractères, elle a plutôt pour source plus directe les effigies de la *Victoire* dont circulaient des répliques plus petites et dont les artistes contemporains proposaient des variantes, ce dont témoigne une gravure d'après Jules Romain (fig. 6) (7).

Ces rapprochements invitent dès lors à s'intéresser à la personnalité du sculpteur Jean Rancy, l'auteur du projet, personnalité encore mal cernée, faute d'œuvres à cataloguer sous son nom (8). Aussi n'est-il pas inutile de revenir en quelques mots sur son passé. Quand il signe ses premiers travaux pour la Ville, en 1530, il a derrière lui une grande partie de sa carrière car, appartenant à la même génération que Bachelier, il a, comme lui, la trentaine et, comme lui, il a été formé hors de Toulouse, sans qu'on puisse apporter la moindre précision. Quelques années après la mort de son protecteur, l'évêque de Mirepoix Philippe de Lévis, le sculpteur évoque avec fierté les tâches très diverses accomplies à son service, et déclare avoir passé neuf années auprès de cet exigeant mécène (sans doute entre 1520 et 1529) (8). Le grand collectionneur de manuscrits enluminés qu'était Philippe de Lévis savait choisir ses miniaturistes et retenir les artistes auprès de lui. On peut penser qu'il avait su remarquer le talent de Rancy, l'attacher durablement à son service et lui confier des travaux très divers. Aucun contrat ne retenait le sculpteur à son protecteur, leurs relations étant fondées sur une confiance réciproque pour des projets touchant autant à la conception qu'à l'exécution. La réputation ainsi gagnée lui valut d'être appelé à Toulouse où sa carrière commence par une commande prestigieuse avec la direction des décors destinés à l'entrée de François I^{er} en 1533, et par la suite les capitouls feront régulièrement appel à lui. Comme sculpteur, certes, mais aussi comme ingénieur hydraulicien et fournisseur de projets architecturaux pour l'Hôtel de Ville. Il est qualifié dans les textes tantôt de « mathématic et géomètre », tantôt de « architecte », et figure parmi les experts désignés pour préparer la construction du Pont Neuf (1540-1544) ou réparer la fontaine du Griffoul devant la cathédrale (1546-1548), mettant en jeu des talents déjà exercés à Mirepoix (9). Sa désignation pour le projet monumental de la figure emblématique donne aussi à penser qu'il ne pouvait s'agir d'un premier essai dans ce domaine. Même si nos sources restent muettes, il faut mettre au crédit de Rancy une familiarité certaine avec des œuvres antiques, à tout le moins les petits bronzes d'amateur, dont l'existence est quasi sûre dans les milieux que Rancy avait côtoyés.

Il en est de même pour le fondeur de canons Claude Peilhot (ou Peilliot). Désigné comme « maître artilleur de la ville », il était à la tête d'une fonderie de canons établie près de la forge des Cordeliers. Les délibérations du conseil ont conservé la trace d'une commande de douze pièces d'artillerie, dont six coulevrines, passée par la ville à Claude Peillot (6 juillet 1536). Il est certainement apparenté à Michel Peillot, « maître fondeur d'artillerie » dépêché à Toulouse, avec d'autres spécialistes parisiens, au moment de la défaite de Pavie, pour diriger la construction du matériel destiné à mettre la ville en défense en 1525. Parmi eux, Jean Chantreau, Jacques Périgon, Jean de Clichy figurent à côté de Michel Peillot dont le nom revient encore en 1547 et 1552 (10). Le recours à un fondeur de canons n'a rien d'étonnant car ces hommes de métier ont l'habitude de couler des pièces de grand format. Les exemples ne manquent pas : rappelons seulement la commande de Jacques de Beaune, sire de Samblançay, pour le calvaire qui couronnait la fameuse « Fontaine de Beaune », devant son hôtel à Tours en 1511, auprès du « canonier du roi » Ferry Hutel (11). On le voit, la démarche est habituelle et l'on doit imaginer que Peilhot, sans doute formé à Paris, avait l'expérience des fontes d'art avant d'entreprendre celle de la statue emblématique.

Nous soulignerons enfin le fait que l'œuvre étudiée n'est pas isolée. Celle-ci est redevable d'un climat culturel et suscita des commandes comparables. Le rapprochement s'impose d'abord avec une mise en scène aussi novatrice que la grande effigie de bronze. Il s'agit des grands atlantes de pierre sculptés à la demande d'un magistrat très cultivé pour la

7. Catalogue d'exposition (Stefania Massari, dir.), *Giulio Romano Pinxit et Delineavit opere grafiche autografe, di collaborazione e bottega*, Rome, 1993, p. XX, fig. 8, pour l'iconographie et la posture proches de la *Victoire ailée d'après l'antique* (Italie, XVI^e siècle), figure de bronze conservée au Musée du Louvre, Département des objets d'art, ancienne collection Whitecombe, legs Seguin, n° OA 6415.

8. A.D. Ariège, Anciennes archives du château de Lérans (Bb.1 457), « Requête du tailleur d'images au sénéchal de Toulouse, 20 juin 1543 », citée par l'abbé GABALDO, dans *Congrès archéologique de France, Pamiers*, 1884, p. 252, et Henri GRAILLOT, *Nicolas Bachelier imagier et maçon de Toulouse au XVI^e siècle*, Toulouse, 1914, p. 36-37, 96-99, 103-106 et 199-201. Tout récemment on a pu identifier les boiseries de la galerie du palais épiscopal de Mirepoix dont l'existence a été très vagabonde : voir Charles TRACY, « The Bishop's Palace at Mirepoix (Ariège) and French Renaissance Oak Panelling in a Scottish House », dans *The Antiquaries Journal*, 2005, vol. 85, p. 176-249..

9. Henri GRAILLOT, *op. cit.*, p. 37-38 et 282-283.

10. Nous voulons remercier ici Geneviève Bresc qui a attiré notre attention sur ce document concernant les canoniers envoyés par le roi en province (voir B.N.F, ms. fr. 2154, Pièces diverses concernant l'artillerie : f° 8-15, « État général des gaiges des maîtres, officiers, commissaires, canoniers, fondeurs... », 1547).

11. Paul VITRY, *Tours*, Collection des Villes d'art, Paris, 1905, p. 54-55.



FIG. 7. TOULOUSE, HÔTEL DE BAGIS, dit « Hôtel de pierre », rue de la Dalbade, détail de la porte du grand logis, sculptée par Nicolas Bachelier (1538-1540).

schéma général des victoires ailées, sculptées dans les écoinçons de l'arc, a été conservé. Celle de droite, particulièrement mouvementée, évoque bien l'esprit de la composition en ronde-bosse de Rancy (fig. 8). La personification de Toulouse, qui figure sur la clef, est également digne d'intérêt (si les restaurations n'ont pas trop transformé l'œuvre initiale). Ainsi, à quelques mois d'intervalle, les commandes passées auprès des deux artistes les plus en vue de la ville, paraissent résulter de la même ambition et marquer une rupture stylistique majeure. Le rapprochement de ces œuvres-clefs, restées trop longtemps ignorées, donne la mesure d'un goût classique aux caractères originaux redevables du climat culturel riche et complexe de la ville.

Rancy et Bachelier ont contribué à marquer très fortement le tournant des années 1540. On peut le vérifier en évoquant le retentissement de ces savantes nouveautés sur les autres productions de la décennie. Le motif ambitieux du conseiller Bagis pour l'entrée de sa demeure a fait naître immédiatement des répliques. On peut le voir au château

façade de sa « grande maison ». La commande de Jean de Bagis n'est pas moins significative que celle des capitouls. Les deux vieillards sculptés par Nicolas Bachelier de part et d'autre de l'entrée (dont ils assurent la garde et disent également la dignité symbolique des fonctions du magistrat) prennent leur source dans ce contexte humaniste (fig. 7). Bagis a été nourri durant ses études aux mêmes sources qu'un La Perrière, un Boyssoné ou un Drusac (12). Il est significatif de constater qu'au même moment, Rancy et Bachelier sont conviés à mettre leur ciseau au service de la même cause et produisent des œuvres aussi fortes et d'une ambition aussi haute (13).

Il est significatif enfin de retrouver chez les deux sculpteurs un langage formel très proche. Leurs œuvres doivent beaucoup plus à des sources comme celles que proposent les gravures de Marcantonio Raimondi, avec la série des termes engagés dont le succès immédiat est attesté par les répliques nombreuses tant en Italie qu'en Flandre, qu'à des modèles bellifontains (14). Ces caractères stylistiques ramènent à des itinéraires de formation et une culture artistique sans doute assez proches. Les bas-reliefs de Bachelier pour l'église de la Dalbade, trahissent une culture qui le place aux côtés des septentrionaux « romanistes » et traduit un enthousiasme de néophyte pour les formes de la latinité la plus stricte.

De plus, il resterait à confronter la statue de Rancy et les reliefs de Nicolas Bachelier pour la porte de la cour Henry IV du Capitole. Celle-ci, dont la conception et le dessin avaient été confiés à Jean Rancy dans un contexte de restructuration globale du « palais du commun conseil » en 1545, revenait à Bachelier pour l'exécution (15). L'ouvrage, malheureusement trop restauré, interdit des comparaisons très poussées mais on peut admettre que le

12. *L'Humanisme à Toulouse (1480-1580)*, colloque international, 13-16 mai 2004, Toulouse (Actes à paraître sous la direction de Nathalie Dauvois) et *L'humanisme à Toulouse 1480-1580*, catalogue d'exposition, 22 avril au 22 mai 2004, 152 p., dir. Nathalie Dauvois et Jocelyne Deschaux.

13. B. TOLLON, « Nicolas Bachelier et la sculpture toulousaine au milieu du XVI^e siècle », dans *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre les 26-27 octobre 1990, La documentation française, 1993, p. 339-364.

14. Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch* (réed. University Park, Pa., and New York, 1971), vol. XIV, Marcantonio Raimondi.

15. La conception d'un vaste projet engageant à la fois l'édification de portes triomphales et une restructuration de la cour principale demandées à Rancy n'a, jusqu'ici, pas retenu l'attention qu'elle mérite : voir Henri GRAILLOT, *op. cit.*, p. 108-113 et A.M. Toulouse, DD.296 ; sur le portail de la cour une analyse assez complète de Jean GOASGUEN, « Le portail de Bachelier et la statue d'Henry IV au Capitole de Toulouse », dans *Bulletin de la Société des Amis du Château de Pau*, 72, 1977, p. 51-60.



FIG. 8. TOULOUSE, HÔTEL DE VILLE, PORTAIL DE LA COUR HENRI IV.
Le registre inférieur seul revient à Bachelier (1545-1546) à l'exception des pilastres supplémentaires soutenant l'entablement élargi lors de la surélévation de 1565.



FIG. 9. CHÂTEAU DE SAINT-ÉLIX (HAUTE-GARONNE), cheminée de la salle sculptée par Jean de Molis d'après le dessin de Laurent Clary, détail des cariatides (1543).



FIG. 10. TOULOUSE, HÔTEL DE JEAN BURNET, dit du Vieux-Raisin, détail d'une cariatide du porche d'entrée (vers 1550-1555).



FIG. 11. MARQUE DU LIBRAIRE NICOLAS PÉLETIER (POITIERS), « à l'enseigne de la fontaine », couronnée par l'effigie de la Victoire appuyée sur l'écu de la ville, la main gauche serre un étendard aux initiales de N. Péletier. Inversée par la gravure, l'attitude est exactement celle de l'allégorie toulousaine.

de Saint-Élix avec les termes engainés qui ornent la cheminée de la salle, inspirés à coup sûr du modèle toulousain. On connaît d'ailleurs l'admiration que Laurent Clary, son auteur, vouait à Bachelier (fig. 9). À Toulouse même, atlantes et cariatides sont sculptés vers 1555 sous le porche de l'Hôtel du Vieux-Raisin (fig. 10). Les figures, prenant appui sur des gaines, sont destinées à compartimenter la voûte en berceau qui n'a jamais reçu ses doubleaux. Ici encore leur solide plastique répond aux formes données par Rancy à la figure de *Dame Tholose*. On doit rappeler ici qu'aux mêmes dates Rancy travaille pour le beau-père de Jean Burnet, le puissant magistrat Jacques de Rivière, au château de Tournefeuille, et il n'est pas interdit de penser qu'il joua aussi un rôle dans la reprise des travaux de la résidence toulousaine de Burnet (16).

Témoignage d'une culture originale dans un moment de grand épanouissement intellectuel, la statue de *Dame Tholose*, d'une noble énergie, exprime la fierté de toute une ville et résume l'idéal d'une génération. Faut-il l'ajouter, elle est avant tout très révélatrice de la vision que Rancy pouvait avoir de l'art antique. Elle fournit ainsi un témoignage essentiel sur l'expression du « moment classique » à Toulouse. Le goût qui s'y manifeste ne prend pas ses modèles uniquement dans l'art de cour mais apporte la preuve d'une vision artistique originale propre à ce milieu culturel toulousain désormais mieux défini (17).

Il est tout aussi remarquable que, deux siècles plus tard, l'idéal antique exprimé par la statue diffère également de la vision qu'en avait un jeune professeur de l'École des Beaux-Arts, le sculpteur Griffoul-Dorval. En 1829, appelé à donner son avis sur la statue que Du Mège réclame au nom du musée (18), il insiste sur le fait que l'œuvre a beaucoup de mérites mais que, faite pour être vue de loin, ses proportions lourdes et son mouvement trop affirmé ne sauraient lui mériter une place au musée : à ses yeux, elle ne relève pas d'un canon suffisamment classique pour servir de modèle aux élèves (19). Cette appréciation fournirait, s'il était besoin, une

16. Pour Saint-Élix, voir H. GINESTY et B. TOLLON, « Le château de Saint-Élix : nouveaux documents », dans *M.S.A.M.F.*, 1996, p. 129-150, et pour l'Hôtel de Burnet, voir Jules CHALANDE, *Histoire des rues de Toulouse*, 1919, p. 251-257, et B. TOLLON, 2004, dans le catalogue cité à la p. 92 note 2, et les actes du colloque à paraître en 2006.

17. Ce premier classicisme en province reste encore à étudier et nous rejoignons ici les réflexions d'Henri ZERNER dans *L'art de la Renaissance en France l'invention du classicisme*, 1996, p. 288-310, et de Jean GUILLAUME, « Modèles italiens et manière française. L'invention d'une architecture nouvelle en France au milieu du XVI^e siècle », dans *L'Europa e l'Arte italiana*, Florence 1997 (Venise, Marsilio, 2000), p. 237-253 et plus particulièrement p. 237 et note 1.

18. A.M. Toulouse, 1M7, liasse, « Lettre de Dumège demandant au maire la statue pour le musée » (28 août 1829) : « Monsieur le Maire, Il existe, sur le sommet du donjon des archives du Capitole une figure en bronze d'une très grande dimension et qui est du célèbre Bachelier. Lorsque le donjon était vu de toutes parts, lorsqu'il dominait les édifices voisins cette statue produisait un très bel effet. Aujourd'hui le bâtiment qui la supporte étant moins élevé que ceux qui l'environnent ou se trouve serré de près par eux, il en résulte que la statue est dérobée presque à tous les regards. Monsieur le marquis de Castellane et moi avons pensé qu'à l'instant où l'on ferait à l'édifice les urgentes réparations dont il a besoin, on pouvait descendre cette statue, la transporter au musée où sa place est en quelque sorte marquée et enrichir ce bel établissement d'un bel ouvrage... ». Notes manuscrites au dos de la lettre : « C'est un objet monumental qui doit être replacé sur un monument » ; et en travers : « 28 août 1829, M. Dumège demande pour le musée une statue en bronze de Bachelier qui domine le donjon des archives. »

19. A.M. Toulouse, 1M7, liasse, « Rapport de la commission nommée par le maire à l'effet d'arrêter un projet de placement de la statue dite *Tholose* qui surmontait le donjon du quartier du Capitole ». Il fait d'abord la comparaison avec la colonne Vendôme : « ses dimensions 1,30 m pour une colonne de 17 m soit un rapport de 1 à 13 comparé à la colonne Vendôme 3,30 pour 43 m soit le même rapport de 1 à 13 », et d'ajouter « la statue n'est pas assez soignée dans ses détails pour être placée sur un petit monument », « les formes lourdes que son auteur lui a données ayant été une nécessité de la place élevée dans les airs qui lui était destinée, aujourd'hui réciproquement une place élevée dans les airs est une nécessité

preuve supplémentaire d'authenticité pour ce bronze « à la romaine », insuffisamment fidèle, dans la perspective du moment, aux modèles grecs que les néoclassiques s'accordaient à prôner (20).

Le monument au général Dupuy

Cette statue de « Dame Tholose » connaît une seconde vie par la réutilisation qui en est faite dans le monument à la mémoire du général Dupuy. Elle y perd sa signification originale pour n'être plus qu'une Victoire distribuant des couronnes de laurier. Le monument hybride qu'elle coiffe, et qui célèbre un militaire dont le souvenir est surtout sensible à Toulouse, appelle l'attention sur plusieurs points: il n'est guère caractéristique des monuments érigés au début de la Monarchie de Juillet; il est surtout fait de remploi (la statue du XVI^e siècle mais aussi les éléments d'une fontaine industrielle); sa sculpture réalisée par l'artiste qui récuse l'œuvre de la Renaissance pose le problème du médaillon, du costume, du relief au moment où frémit le romantisme sculptural. Beaucoup d'éléments hors norme et paradoxaux qui n'empêchèrent pas cette colonne Dupuy d'être considérée comme un exemple et d'être donnée comme tel dans le recueil de modèles publié en trois volumes entre 1825 et 1850 par Gourlier, Biet, Grillon et Tardieu: *Choix d'édifices publics projetés et construits en France* (21). Et en effet, il s'agit bien d'un chef-d'œuvre du XIX^e siècle dont l'œuvre de Rancy fait partie.



FIG. 12. PORTRAIT DU GÉNÉRAL DUPUY, miniature (Musée Paul-Dupuy).

Un monument commémoratif

La pédagogie des grands hommes a si bien fonctionné que nous oublions que la colonne Dupuy fut le premier monument public pérenne dédié à un citoyen à avoir été érigé à Toulouse. En 1834, l'idée en était neuve. Il faut rappeler, après Maurice Agulhon (22), que ce fut un privilège insigne que d'avoir droit à une effigie sur l'espace public. Sous l'Ancien régime et la Restauration, seuls furent ainsi honorés les saints et les rois, sous le contrôle très strict du pouvoir politique. La Révolution n'eut guère le temps de statuer: ses « héros positifs » n'avaient pas de vie posthume assurée. L'Empire, sensible aux militaires morts jeunes, érigea des monuments simples: obélisques, colonnes, stèles. L'exemple canonique est l'obélisque à la mémoire du général Desaix à Clermont-Ferrand. La Monarchie de Juillet connut un grand mouvement de démocratisation de la statuaire publique, s'intéressant aux soldats de la Révolution et de l'Empire, et aussi aux artistes, aux savants et aux philanthropes.

résultant de ses formes lourdes. En conséquence dans le cas où le Bureau des arts ne partagerait pas l'avis de la commission qui est de placer la statue sur la colonne de la place Saint-Georges, elle proposerait un autre emplacement qui pourrait encore lui convenir quoique bien moins avantageux ». « La commission n'a pas jugé qu'il fût convenable de mouler aucune des parties de cette figure dont le mouvement et la pose ont de la grâce et de l'élégance, mais dont les détails examinés de près n'offrent rien de correct » (signé Griffoul Dorval, rapporteur, Julia et Laffon architecte).

20. La transformation du XIX^e siècle n'a laissé aucune trace comptable à part le devis général prévoyant de consacrer seulement 500 francs à sa remise en état. On sait peu de choses des travaux de remise en état des années 1960, lorsqu'à la suite de la dépose, la statue, considérée alors comme une simple fonte, avait été grattée, sablée, assujettie à une tige métallique et ses jambes remplacées par des éléments de résine sans qu'on songe à préserver les fragments originaux. Faute de savoir qu'il s'agissait d'une œuvre précieuse, classée Monument historique (depuis 1942), on n'avait songé, semble-t-il, qu'à bien l'arrimer sur son socle.

21. GOURLIER, BIET, GRILLON et TARDIEU, *Choix d'édifices publics...*, t. III, 1850, pl. 356.

22. Maurice AGULHON, « Imagerie civique et décor urbain » [1975] et « La statuomanie et l'histoire » [1978] republiés dans *Histoire vagabonde*, 1, *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Gallimard, 1988 (Bibliothèque des histoires), p. 101-136 et p. 137-185.

La destinée de Dominique-Martin Dupuy (1767-1798) (fig. 12) est à l'image de nombreux héros de la Révolution et de l'Empire (23). Onzième et avant-dernier fils d'un boulanger de Toulouse, il reçut une éducation relativement soignée. Il s'engagea à seize ans, en 1783, au régiment d'Artois où il resta peu de temps. Garde national en 1789, « dragon patriote », il gagna très vite des galons : en 1791, il est lieutenant-colonel en second du bataillon des volontaires de Toulouse qui sert dans l'armée des Pyrénées en Roussillon et Bas-Languedoc. Intégré dans l'armée du Var, il est général de brigade à vingt-cinq ans. Des différends politiques avec Barras conduisent à son arrestation ; il n'est délivré de sa prison qu'après le 9 Thermidor. Il reprend du service lors de la campagne d'Italie où il se signale tout particulièrement à la tête de la 32^e brigade. Il commande la place de Milan. En 1798, il fait partie de l'expédition d'Égypte. Commandant la place du Caire, il est tué le 21 octobre 1798 lors d'une émeute de la population cairote soulevée contre l'armée d'occupation. Un arrêté consulaire du 4 janvier 1800 prescrit l'érection d'un monument à sa mémoire : le 14 juillet 1800, le préfet de la Haute-Garonne pose la première pierre d'une colonne Dupuy au Boulingrin, qui n'ira pas plus haut.

Comment resurgit la mémoire glorieuse de cet officier et des volontaires toulousains ? Sans doute faut-il faire la part de la nostalgie et des rêves de « la génération ardente, pâle, nerveuse », désabusée, à l'instar de Musset, par la Restauration (24). Trois témoignages divers soulignent le fait que Dominique Dupuy n'était pas oublié. La *Biographie toulousaine* compilée sous la direction de Lamothe-Langon conclut sa notice sur le général par un appel à la réalisation de monuments publics, où Dupuy se trouve placé à la hauteur des grands héros mythifiés de l'Antiquité et du Moyen Âge : « Les habitants de cette ville demandent depuis longtemps que leurs places publiques soient ornées de monuments consacrés à Antonius Primus qui vainquit Vitellius et plaça Vespasien sur le trône du monde, à Raimond de Saint-Gilles qui triompha des Arabes et des Syriens et arbora l'étendard de Toulouse sur les murs de Jérusalem ; à Raimond VI vainqueur des croisés et du redoutable Montfort. Ces sentiments vraiment patriotiques prouvent aussi que les Toulousains s'enorgueilliraient aussi de posséder le marbre monumental qui rappellerait, et les exploits de Dupuy, et ceux de ses compagnons d'armes sur les cimes glacées des Alpes, et sur les rives du Mincio, de l'Adige et du Nil » (25).

Le libéralisme politique de la Monarchie de Juillet et la volonté de récupérer la gloire napoléonienne aidant, le maire Joseph Viguerie demande au conseil municipal, le 11 avril 1832, « que la ville de Toulouse acquitte enfin une vieille et légitime dette envers l'un de nos plus illustres compatriotes et envers ses braves compagnons d'armes : [je] veux parler du général Dupuy et de la 32^e brigade. » Il sait aussi faire intervenir un personnage plus glorieux : le baron Dominique Larrey (1766-1842), membre de l'Institut, professeur au Val-de-Grâce, un des « meilleurs amis » de Dupuy (26). La délibération du conseil municipal du 10 juillet 1832 est approuvée par le préfet. La demande d'une subvention de 12 000 francs (sur un budget initial de 20 000 F) est transmise au ministre du Commerce et des Travaux publics. Les adjudications sont lancées avant la fin du mois sur un projet dessiné et calculé par Urbain Vitry (27). Le monument est terminé le 27 avril 1834.

Un monument mixte : un monument-fontaine

Il faut revenir sur le caractère mixte du monument (fontaine et colonne commémorative), ne serait-ce que pour comprendre son succès. A priori, ce type de monument utilitaire était exclu pour des raisons de convenance. Rappelons l'exemple de la fontaine élevée sur l'ancienne place Dauphine à Paris à la mémoire de Desaix. Élevé par souscription, le monument est mis au concours en 1801. Le vainqueur est Charles Percier. Celui-ci imagine une statue

23. Claude PETITFRÈRE, *Le Général Dupuy et sa correspondance, 1792-1798*, préface de J. Godechot, Paris, Société d'études robespierristes, 1962, 228 p. et tout particulièrement la première partie, p. 17-86.

24. Alfred DE MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, [1836], 1^{re} partie, chapitre 2, prépublication dans *La Revue des deux mondes*, 15 septembre 1835.

25. *Biographie toulousaine*, [1823], t. 1, p. 195-196. Faut-il voir là l'influence de Du Mège, collaborateur du recueil et ardent propagandiste des grands hommes du Midi ? Voir Daniel Cazes, « Le Musée des grands hommes du Midi », dans *Toulouse et l'Art médiéval de 1830 à 1870*, cat. exposition, Musée des Augustins, 1982-1983, p. 65-72.

26. Larrey envoie à Toulouse une longue lettre en date du 16 juin 1832, plaidant pour le monument et demande d'utiliser la visite à Toulouse du duc d'Orléans pour faire avancer le projet (A.M. Toulouse, 5S215). Dans ses *Mémoires de chirurgie militaire et campagnes 1812-1840*, réédition en 2 vol., Paris, Tallandier, 2004 (Bibliothèque napoléonienne), Dupuy apparaît trois fois et il est qualifié d'« un de mes meilleurs amis », comme Desaix, Lannes et le prince-colonel Sutkowski (à mesurer avec les amis « intimes », Belliard, Duroc).

27. Sur l'histoire du monument, les notices de Laure KRISPIN dans le catalogue *Fontaines toulousaines*, Archives municipales de Toulouse, 2003.

de la France guerrière couronnant le buste du général (copié sur le masque mortuaire). Sur le piédestal cylindrique sont gravées les dernières paroles légendaires de Desaix. Quatre têtes de lion crachent de l'eau dans un bassin. L'apparence de cénotaphe-fontaine fut très critiquée. Landon, dans une publication très écoutée, les *Annales du Musée*, s'indigne : « Un monument funéraire doit se contempler dans le silence et l'admiration du voyageur ne doit pas être troublée par les clameurs du peuple dans un carrefour ou dans un marché bruyant. On doit séparer enfin l'idée d'apothéose d'un héros d'avec les besoins de l'humanité. Une fontaine exige qu'il soit pratiqué dans son intérieur un réservoir et des tuyaux, qu'il soit fait assez souvent des visites ; et cette fréquentation habituelle est totalement opposée au respect religieux que doit inspirer les cendres des morts » (28). *La Décade* renchérit par une formule : « On ne va pas puiser de l'eau dans les tombeaux » (29).

On pourrait penser qu'une génération plus tard, les idées auraient changé. Il n'en est rien. Lorsque Toulouse veut ériger une fontaine monumentale en l'honneur du duc d'Angoulême (vivant !) en 1825 et choisit le dessin des artistes parisiens Garnaud et Valois, le Conseil des Bâtiments civils censure le projet en demandant que la fontaine soit retirée du monument triomphal (30). 1830 marque bien une révolution. L'eau et le souvenir de la gloire ne sont plus incompatibles ou plutôt, selon l'esprit des Lumières, pour être un grand homme en paraphrasant Montesquieu, il faut être au milieu d'eux. Par précaution, le devis est établi à moins de 20000 francs pour que le Conseil des Bâtiments civils ne puisse intervenir.

L'art de la réutilisation

On ne saurait trop souligner la ladrette qui gouverne le conseil municipal qui veut bien dépenser mais peu, voire très peu. Alors que le projet pour le monument au duc d'Angoulême (sur l'actuelle place Wilson) est chiffré à 100000 francs en 1824, la colonne Dupuy n'a droit qu'à un crédit de 20000 francs porté *in fine* à 23209,50 francs (31). Il faut ajouter que l'on récupère beaucoup, à commencer par le couronnement, cette statue en bronze du XVI^e siècle qu'il suffit de toiletter pour lui donner une nouvelle fonction. C'était l'élément le plus coûteux : elle permet une économie de 15000 francs si l'on suit les lettres de Du Mège et de la commission dont Griffoul-Dorval est rapporteur en 1829.

Plus originale est la récupération d'une fontaine neuve prévue pour la place Saint-Georges. Le projet date de 1827, les travaux sont lancés en 1828 et arrêtés en 1830. Dans un bassin circulaire est posée sur un piédestal une colonne de fonte de fer, dorique, cannelée, surmontée d'une Renommée de bronze. Aux angles du piédestal, quatre griffons crachant



FIG. 13. FONTAINE DE LA PLACE DU CHÂTELET À PARIS, 1810 (d'après Étienne Bouhot).

28. LANDON, *Annales du Musée*, 1803, p. 87-88. La fontaine fut reléguée à Riom au début du XX^e siècle.

29. *La Décade*, an IX, t. XII, p. 183.

30. Cf. Laure KRISPIN, *cat. cit.*, p. 137 et sq.

31. Voir le dossier A.M. Toulouse, 5S215, les récapitulatifs dressés par Vitry : devis juste inférieur à 20000 F (10 juillet 1832), total général le 14 avril 1834 de 23209,50 F. Un crédit additionnel de 7579,32 F est alloué le 7 juillet.

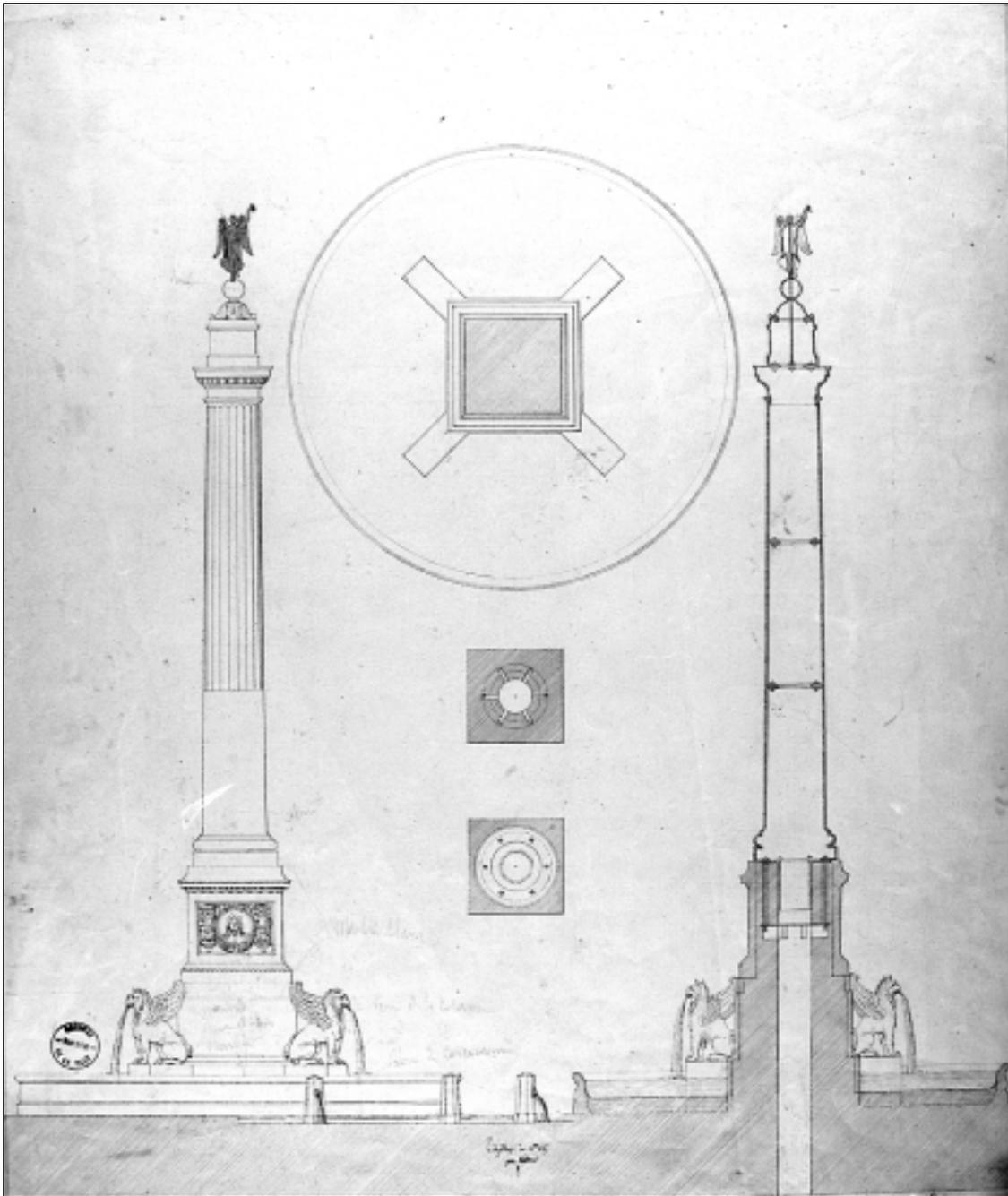


FIG. 14. ÉLÉVATION, PLAN ET COUPE DE LA COLONNE DUPUY, plume, U. Vitry, 1832 (A.M. Toulouse).
Cliché A.M. Toulouse.

de l'eau (32). Le schéma sera repris tel quel pour le faubourg Saint-Étienne. On retiendra l'originalité majeure du projet, caractéristique de l'esprit novateur de Vitry, formé autant au Conservatoire des Arts et Métiers qu'à l'École des Beaux-Arts, l'utilisation des nouveaux matériaux industriels pour la colonne. Nouveauté qui apporte son lot de déconvenues : le travail des fonderies de Terre-Noire à Saint-Étienne est insatisfaisant. Le poids, énorme, a été sous-estimé. Par ailleurs, deux fontaines monumentales ne pouvaient être aménagées en même temps à quelques mètres de distance (place Saint-Georges et place d'Angoulême). D'où l'arrêt des travaux.

Si l'originalité est sensible du point de vue technique, Vitry n'invente rien dans le monument à Dupuy. Il avait certainement en tête un modèle, parmi beaucoup d'autres : la fontaine de la place du Châtelet à Paris (fig. 13) datée de 1808, considérée comme une des plus agréables de la capitale (33). Il s'agit d'une colonne « historique » à la gloire de Napoléon, surmontée d'un chapiteau palmiforme et d'une Victoire ailée tenant dans chaque main une couronne. Les noms des batailles sont gravés sur des bandes qui interrompent les feuillages décorant le fût de la colonne. À la base, quatre figures féminines, des Vertus, se tiennent la main ; dues à Boizot, elles incarnent la Prudence, la Vigilance, la Justice et la Force. Les cornes d'abondance aux angles des soubassements se terminent par des têtes de dauphin d'où jaillit l'eau. Ce monument, prévu pour un budget de peu d'importance, coûta fort cher : 148 398 francs (34).

Reprenant le schéma général, Vitry simplifie et élimine la sculpture pour économiser : le fût de métal est nu à la base, cannelé aux deux-tiers, le chapiteau est volontairement choisi parmi les plus élémentaires (fig. 14). Seule la base habillée de marbre blanc est ornée d'inscriptions et, sur une face, d'un médaillon sculpté. On ne pouvait faire moins. Aux angles, disposés à 45°, quatre griffons de grande taille crachant l'eau dans une grande vasque. Leur raideur monumentale n'est pas sans mérite. Tête, ailes et serres de l'aigle greffés sur un corps de lion, ils n'ont pas perdu la vieille signification des dictionnaires d'iconologie : clairvoyance et courage. Griffoul-Dorval (35) qui les conçut, en accord étroit avec Vitry, se souvient ici dans sa stylisation des reliefs antiques (tels qu'il pouvait les étudier au musée) et des modèles commerciaux comme ceux édités par Romagnesi (36) (fig. 15). L'esprit d'économie obligea à renoncer au bronze pour utiliser la fonte de fer mise en œuvre par un fondeur local, Odin Châtelet, pour 4 500 francs.

Problèmes de sculpture

On soulignera avec force la réussite de ces griffons cracheurs d'eau. La rigidité stylisée paraît aux antipodes du réalisme auquel Griffoul-Dorval croyait s'assujettir : Vitry raconte qu'il surprit un jour son ami en train de mouler un chat écorché. Il suffit de comparer avec le très réaliste *Lion et serpent* (1832) de Barye (Louvre) pour mesurer la distance solennelle avec laquelle Griffoul-Dorval traite le corps léonin dont il suggère une musculature. Il réussit même à créer un fantastique né de l'étrange : le pelage du lion, les ailes d'aigle sont très ordonnés, mais la tête d'aigle démesurée s'apparente aux gargouilles médiévales (fig. 16).

Le médaillon représentant le général Dupuy est la partie la plus intéressante (fig. 17-18). Le personnage est représenté de face, les yeux ouverts. De son uniforme de général du Directoire, on voit le haut col brodé de feuilles de chêne ; chemise et cravate sont traitées en plis fins. Alors que la chevelure est dessinée en longues mèches souples, deux cadnettes tressées encadrent le visage, signant l'appartenance du général aux troupes d'infanterie. Le médaillon est accompagné de motifs décoratifs signifiants : en bas une guirlande de lauriers, en haut des branches libres de chêne et de laurier qui débordent sur les obusiers placés sur les côtés, décorés par ces branches et le jeu des rubans.

32. L. KRISPIN, *cat. cit.*, p. 150 et sq.

33. Dominique MASSOUNIE, Pauline PRÉVOST-MARCILHACY et Daniel RABREAU, *Paris et ses fontaines, de la Renaissance à nos jours*, Paris, D.A.V.P., 1995, *passim*, et p. 109 et 154.

34. Selon les comptes de Marie-Louise BIVER, *Le Paris de Napoléon*, Paris, Plon, 1963, p. 60.

35. Sur Griffoul-Dorval (1788-1861), voir la notice nécrologique d'Urbain Vitry, tiré à part, Toulouse, 1861, celle du dictionnaire de LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française du XIX^e siècle*, t. III, Paris, Champion, 1921 et, en attendant une étude plus poussée, le mémoire de maîtrise de Martine THIULET (Université Toulouse-Le Mirail, 1972).

36. *Recueil des dessins représentant les sculptures qui se trouvent dans les établissements de L. A. Romagnesi, sculpteur, figuriste, ornementaliste...*, Paris, s. d., pl. 38. Nous utilisons un exemplaire donné en livre de prix de la classe de sculpture (de Griffoul-Dorval) à l'École des Beaux-Arts de Toulouse en 1839. Il s'agit de lithographies au trait éditées chez Senefelder : les premières semblent dater de la Restauration, les dernières présentent un buffet d'orgues de la cathédrale d'Arras daté de 1834. L'essentiel des ornements devait être réalisés en carton-pierre (bien que la page de titre annonce que « M. Romagnesi exécute les ornements dans toutes sortes de matières »). Vitry avait collaboré avec Romagnesi pour la fontaine de la place de La Trinité (1824-1826).



FIG. 15. SPHINX, PLANCHE 38 (DÉTAIL DE [L. A. ROMAGNESI], *Recueil de dessins représentant les sculptures qui se trouvent dans l'établissement de L. A. Romagnesi...*, s.l., s.d., lithographie au trait.



FIG. 16. MONUMENT DUPUY, GRIFFON par Griffoul-Dorval, fonte de fer.

Ce type de médaillon renvoie à la sculpture funéraire du temps. Ainsi David d'Angers place-t-il une effigie du maréchal Suchet au-dessus d'un bas-relief allégorique sur la tombe du Père-Lachaise (37). On en retrouve le souvenir dans le portrait de Cartellier (professeur de Griffoul-Dorval) qui occupe une face de son tombeau réalisé par ses élèves (38). Griffoul-Dorval n'a pas voulu suivre la première idée de Vitry qui était d'insérer un médaillon à l'antique (39) pour retenir l'idée d'un portrait, et d'un portrait contemporain. Faut-il rappeler combien était vive la discussion sur le costume moderne ? Sous l'Empire, la nudité héroïque était de rigueur : ainsi du colonel Desaix par Dejoux pour la place des Victoires (40), du général Leclerc par Dupaty en 1812 (41), dont seul un sabre vient cacher providentiellement le sexe. Le romantisme s'insurgeait contre cette tradition, mais on remarquera qu'un de ses principaux acteurs, David d'Angers, hésitait à franchir le Rubicon du costume contemporain : le *Racine* de la Ferté-Milon (1822), le *Bonchamps* de Saint-Florent le Vieil (1825), le *Général Foy* (1826) utilisent encore des draperies (42). Il y a donc chez Griffoul-Dorval volonté de modernité, pour insérer le poil et l'habit du temps sur un portrait qui, lui, est arraché aux contraintes de la représentation mimétique : il s'agit d'une image idéalisée, dans la tradition imposée par Canova et Thorvaldsen. Il y a tout lieu de penser, en outre, que le sculpteur n'avait aucune aide (sauf une miniature) pour se contraindre à un portrait ressemblant.

Plus étonnant est le choix d'un portrait de face, alors qu'un médaillon au relief peu saillant aurait bénéficié, selon la formule de David d'Angers, de « l'autorité récapitulative d'un contour ». Le relief de Griffoul-Dorval paraît manquer de fermeté et de contrastes. Or le sculpteur s'est longuement interrogé sur les règles du bas-relief (43), reprenant l'essentiel de l'enseignement de Cartellier. Ici, il semble que le traitement du visage soit la conséquence de la volonté têtue du sculpteur de laisser entre les différentes parties du portrait des rapports harmoniques, sans utiliser de raccourci. D'où le détachement de ce visage sur un fond neutre, creusé en cuvette, accentuant par là l'effet de noblesse, de sommeil éternel (préférée à l'action). Le refus de contrastes trop vifs place le général Dupuy dans une seconde vie...

37. Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, *Mémoire de marbre, la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, B.H.V.P., 1995, p. 280. Le tombeau date de 1828.

38. *Ibidem*, p. 130-131 (tombeau de 1838). On peut ajouter que le projet de Garnaud et Valois pour le duc d'Angoulême (*Fontaines toulousaines*, cat. cité, p. 148) en 1829 présentait un médaillon triomphal sous le groupe allégorique.

39. Délibération du conseil municipal du 29 décembre 1832.

40. M. L. BIVER, *Le Paris de Napoléon*, op. cit., pl. 32.

41. LANDON, *Annales du Musée, Salon de 1812*, t. 2, pl. 24, p. 35 sq. La statue est aujourd'hui à Versailles.

42. Sur tous ces problèmes, Jacques de CASO, *David d'Angers, l'avenir de la mémoire*, Paris, Flammarion, 1988.

43. Bernard GRIFFOUL-DORVAL, *Essai sur la sculpture en bas-relief ou règles particulières à observer dans la pratique de cet art* (1820), Toulouse, 1821.



FIG. 17. BAS-RELIEF DE LA COLONNE DUPUY, U. Vitry, dessin, crayon (A.M. Toulouse). *Cliché A.M. Toulouse.*



FIG. 18. MONUMENT DUPUY, BAS-RELIEF par Griffoul-Dorval. *Cliché B. Tollon.*

On mesurera, en suivant ces éléments d'analyse, la qualité des contradictions résolues dans ce monument. Beaucoup sont d'apparence négative, la réutilisation, la récupération, le montage, le mélange tranquille du genre héroïque et du caractère pratique, la médiocrité des moyens. De ces contradictions, par miracle, naît un chef-d'œuvre, alliant modernité et tradition, contradictoire à l'intérieur même de cette tradition, correspondant pleinement au contexte idéologique et artistique du début de la Monarchie de Juillet. Aujourd'hui, il semble nécessaire de faire descendre la statue pour l'étudier, la restaurer et la remplacer par une copie puisqu'elle est une partie essentielle du monument. L'examen clinique du bronze original de Rancy permettra de rétablir l'état du XVI^e siècle et de redonner à l'œuvre la complexité de sa signification originelle. La grande rareté des bronzes monumentaux de la Renaissance et la très riche signification des arrière-plans politiques et culturels appellent une muséification – qui aurait dû intervenir en 1829 !



LA STATUE DE « DAME THOLOSE » déposée à l'atelier municipal pour un premier examen scientifique par M. Antoine Amarger. *Cliché A. Amarger.*