



**OBJETS  
D'ART SACRÉS  
DU CANTON  
DE LA V A U R**



La conservation départementale  
des antiquités et objets d'art  
&  
le Service du patrimoine culturel  
du Conseil général du Tarn  
présentent

# OBJETS D'ART SACRÉS DU CANTON DE LAVAU

Exposition

Albi, Moulins albigeois, 18 décembre 1991 - 19 janvier 1992

Lavaur, Musée du Pays Vaurais, 1<sup>er</sup> juin - 30 septembre 1992

Archives & Patrimoine

1991



## PREFACE

Lavaur, ancien siège épiscopal et de juridiction royale, ville de foires et de marchés, a connu un essor considérable dans son histoire.

Ses campagnes environnantes sont parsemées d'églises et de chapelles, de châteaux et de demeures qui témoignent par leur architecture de ce passé glorieux. Si le propos de cet ouvrage est de sensibiliser la population à son patrimoine, il met en évidence l'art religieux aux sources de notre histoire.

Souvent mal connu, les objets d'art sacré sont disséminés dans notre canton, à l'abri des regards au risque d'être oubliés. Leurs conditions de conservation sont parfois précaires.

L'exposition d'art sacré du canton de Lavaur est l'occasion de remettre au jour ces oeuvres méconnues, du Moyen-Age au XIX<sup>e</sup> siècle, que nous aurons le plaisir d'accueillir pendant l'été 1992 au musée du Pays Vaurais.

Cette manifestation marque une étape importante pour notre musée dont la vocation est d'aider à la protection du patrimoine religieux départemental. Car fidèles à notre droit et notre devoir de perpétuer une tradition pour les générations futures, nous préparons l'avenir.

P. LOZAR  
Maire de Lavaur,  
Conseiller général  
Conseiller régional

## INTRODUCTION HISTORIQUE

par

Jean-Marie GARBAN,  
président de la Société archéologique de Lavaur

Comme un trait d'union entre le Tarn et la Haute-Garonne, le canton de Lavaur avec ses 19 communes, n'en offre pas moins le cadre d'une certaine unité de la basse vallée de l'Agout, depuis ses "terrasses inférieures" jusqu'au plateau des "terreforts" qui domine à l'ouest. Son territoire actuel laborieusement constitué résulte d'un premier canton créé en 1790 avec 15 communes, toutes anciens consulats du diocèse civil de Lavaur (sauf Labastide-Saint-Georges), auquel s'ajouta en 1801 celui (supprimé) de Saint-Sulpice avec six communes ; s'y rattacheront en 1803 trois autres communes limitrophes (Teulat, Bannières, Montcabrier), ceci au terme d'un assez long conflit avec leur département d'origine, la Haute-Garonne. Plusieurs regroupements ultérieurs de communes en l'année 1825 ramèneront le nombre de celles-ci au chiffre définitif de 19 pour le canton.

L'évolution de la population, assez étagée depuis 160 ans environ, 18 142 habitants en 1829 et 17 964 habitants en 1990 (1), permet de constater cependant la nette tendance à l'accroissement de deux pôles d'urbanisation, pour la période considérée : Saint-Sulpice + 225 % et agglomération Lavaur-Labastide-Saint-Georges + 23 % (dont Labastide + 141 %), alors qu'en comparaison les communes rurales sont en nette régression et ce, de façon plus sensible, pour les communes du sud de Lavaur (- 62 %) que pour celles entre Lavaur et Saint-Sulpice (- 46 %). La diminution très sensible de Giroussens qui passe de 1832 habitants en 1829 à 1051 en 1990 est assez significative.

L'étendue du canton résulte donc d'une composante territoriale d'origine diversifiée issue de quatre anciens diocèses civils et administratifs : Toulouse, Albi, Castres et Lavaur.

L'évidente homogénéité du secteur Vaurais s'est affirmée au cours des siècles par le rayonnement de sa ville épiscopale et administrative auprès des communautés et paroisses rurales voisines. La fréquentation importante de ses foires et marchés par les ruraux, des pouvoirs de juridiction, même de contrôle, accordés naguère sur 24 consulats circonvoisins au "bayle" puis aux consuls de Lavaur, ajoutés à sa qualité de centre de justice royale et de ville fortifiée, conféraient à celle-ci un prestige certain. Saint-Sulpice, l'ancienne et réputée bastide de Sicard Alaman et de Gaston Phébus, se distingue quant à elle par sa situation à la convergence d'importants axes de circulation tant fluviaux que routiers empruntés de longue date pour l'accès des marchandises aux plaines du Tarn et de la Garonne, en provenance de cités d'amont comme Lavaur.

En témoignent d'importants travaux réalisés sur l'Agout au XVIII<sup>e</sup> s. par les diocèses de Castres et Lavaur en vue de sa navigabilité (23 écluses construites depuis Castres jusqu'à Saint-Sulpice) qui ambitionnaient sa jonction avec le canal du Midi par la rigole de la plaine mais qui demeureront... de vaines tentatives. A défaut, les aménagements routiers du XVIII<sup>e</sup> s. y suppléeront, poussés par la nécessaire exportation des blés du "terrefort" vers Revel et Castelnaudary tout comme vers Montauban et au delà.

Historiquement, la crise albigeoise du début du XIII<sup>e</sup> s. laissa dans la région une empreinte douloureuse à Lavaur surtout où le vieux "castrum" succomba en mai 1211 au terme d'un siège célèbre sous les assauts des forces croisées de Simon de Montfort. L'hérésie progressivement dissipée, la croissance reprit simultanément, avec le retour à

(1) 66 hab/km<sup>2</sup> (département du Tarn 59,6 hab/km<sup>2</sup>).

*Place de la Cathédrale de LAVAU*



l'orthodoxie chrétienne. Les Bénédictins installés depuis 1098 reviennent à Lavaur et rebâtissent leur église, aidés par les consuls et les amendes inquisitoriales ; les Frères mineurs (Cordeliers) fondent leur premier couvent. C'est aussi le temps d'un vaste mouvement d'émancipation et de peuplement... Emboitant le pas et avec un souci de mise en valeur de son territoire, Sicard Alaman, le ministre de Raymond VII, fonde en 1247 la bastide de Saint-Sulpice. Il en sera de même pour la "ville forte" de Giroussens, bastide depuis 1255 par la volonté d'Amalric de Lautrec. Labastide-Saint-Georges suivra 100 ans plus tard. L'expérience se renouvelle par la création du paréage de la bastide de "Pierre Cize" (près Saint-Jean de Rives) en 1341, proche également de l'Agout, mais celle-ci sera d'existence éphémère. Nombre de bourgades naissent dans le secteur autour d'églises ou chapelles érigées en consulats : Cadoul, Preignan (Marzens), Saint-Agnan... mentionnées dès 1250.

La contrée s'inscrit dans l'essor économique du début du XIV<sup>e</sup> s. tant à Saint-Sulpice, par réactivation de son port fluvial et de son moulin (la bastide compte jusqu'à 126 feux), qu'à Lavaur nouvellement érigée en évêché (1317) aux attributs civils et religieux, qui sera poussée par son évêque Archambaud de Lautrec à étendre ses remparts sous les effets d'une population croissante - et inclure dans le nouveau périmètre de la ville la cathédrale et la chapelle des Cordeliers.

Le territoire de l'ancien "Bas-Albigeois", représenté ici par Ambres et Giroussens, demeurait, quant à lui, à part quelques aliénations temporaires, l'enjeu de rivalités successorales entre familles depuis les vicomtes de Lautrec, les comtes de Montfort, de Comminges et de Foix avec en dernier Gaston Phébus qui, très impliqué dans la lutte contre les Anglais, vit ces derniers occuper son château de Giroussens, en 1377, défiant les frontières voisines du traité de Brétigny (1360). Il est notoire en effet que la proximité du territoire anglais, en cette période de guerre, favorisa nombre d'incursions dévastatrices comme celles d'un Jean Chandos, connétable du Prince Noir qui fut jusqu'à narguer les Vauréens sous leurs remparts aidé dans ses actions pillardes par les "routiers armés" depuis leur nid d'aigle de Giroussens. Peu ou pas protégés, en souffrirent gravement les communautés et les nombreux prieurés, églises ou chapelles romanes (ou de première floraison du gothique), témoins naguère dans la région de l'influence prépondérante bénédictine, tels Saint-Sulpice (rattaché à Saint-Géraud d'Aurillac), Saint-Martin du Carla, Montcabrier, Veilhes, Viviers, Saint-Sauveur d'Ambres (dépendance de Saint-Benoît de Castres)... Restent encore visibles, les vestiges de la chapelle du Castella (Saint-Sulpice).

Dans l'ensemble ce qu'il en restait disparut au XIV<sup>e</sup> s. et fut remplacé par le gothique méridional en briques déjà adopté à Saint-Alain à Lavaur depuis le siècle précédent. Saint-Sulpice, à la limite du pays toulousain, édifiait, en brique également, une vaste église accolée d'un clocher monumental (comme le sera bien plus tard, début XIX<sup>e</sup> s., Moncabrier) suivi d'exemples par d'autres plus modestes : Viviers-les-Lavaur, Saint-Eugène d'Ambres, Sainte-Cécile de Manens... Déjà appréciée par son ampleur, la cathédrale Saint-Alain apparut suffisante (cinq travées plus le chœur) pour accueillir en 1368 le concile provincial des trois provinces ecclésiastiques du Midi (Narbonne, Auch, Toulouse) réuni sous la présidence de l'archevêque de Narbonne pour débattre de mesures à prendre relatives à l'administration ecclésiastique.

Sous l'effet d'un retour au calme et à la prospérité économique l'évêque Jehan Vigier et ses successeurs dans les derniers temps du XV<sup>e</sup> s. et au début du XVI<sup>e</sup> s. s'enthousiasment à l'exemple de leurs voisins d'Albi, la famille d'Amboise, à la prodigieuse floraison du gothique flamboyant ; en datent le beau portail occidental et vis à vis la rosace qui ornent la base du grand clocher récemment achevé de la cathédrale. Les doubles chapelles de la face sud, dont l'une caractérisée par une profonde niche à l'ornementation particulièrement ciselée, en relèvent également. On se prête à regretter ici le jubé disparu qui ornait le chœur. Peu ou prou d'autres églises, tant de la cité épiscopale, comme Saint-François (apparentée aux Jacobins de Toulouse), que des campagnes environnantes, profiteront d'embellissements architecturaux, notamment de chœurs plus somptueux : Saint-Sauveur d'Ambres, Saint-Jean de Montferrier, Saint-Sauveur de Marzens... La qualité du décor trouvera une nouvelle occasion de s'épanouir dans la cathédrale avec



le splendide buffet d'orgue daté de 1523, considéré témoin majeur de l'art Renaissance dans la région (récemment restauré dans sa polychromie originelle).

Le déchaînement des passions, les luttes civiles entre catholiques et protestants à partir de 1561 n'épargnèrent pas la contrée restée dans l'ensemble catholique et qui vécut dans une insécurité permanente. La Réforme s'étendant dans le sud du diocèse de Lavaur, à deux reprises de 1561 à 1562 les "religionnaires" occupèrent la ville elle-même. Ils s'en prirent particulièrement aux Cordeliers dont ils firent plusieurs victimes. Venant de Toulouse ils refluaient vers Montauban ; mais le baron d'Ambres leur disputant le passage du Tarn, ils allèrent piller Saint-Sulpice, en milieu catholique, incendiant au passage l'église et le château de Giroussens. Si les chanoines de Lavaur évitaient la destruction de leur cathédrale en versant une rançon, à Saint-Sulpice le 19 mai 1562, deux prêtres de la ville étaient victimes de sévices. Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle l'espace Castres/Montauban sera ainsi soumis au passage incessant de la soldatesque des deux camps. Quoiqu'il en soit la Ligue s'imposait dans la contrée du Bas-Albigeois jusqu'à Toulouse. Il n'est donc pas étonnant que Lavaur fut choisi pour la réunion des Etats de la Province en 1590 et 1594 afin de décider du parti à prendre concernant la reconnaissance, en Languedoc, d'Henri de Navarre comme Roi de France.

La guerre civile terminée, les communautés et paroisses s'attachent alors aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s. à l'oeuvre de restauration. Le zèle catholique se signale par un renouveau artistique accompagné d'un redressement, ponctué ici par la venue de nouvelles congrégations (Capucins, Clarisses, Soeurs de la Croix), confréries religieuses et collège important des Pères de la Doctrine, au centre diocésain de Lavaur. Cet élan de contre-réforme imprègne les communautés d'alentour au delà même du diocèse : Ambres, Giroussens... Les retables de Giroussens notamment (Saint-Salvy, la Vierge et Sainte Ruffine) en bois sculpté et doré se démarquent par leur munificence, et l'harmonie d'un décor à l'aspect solennel entourant choeurs et tabernacles de l'église ; même recherche à Saint-Jean de Montferrier (Ambres). Des marques de cette nouvelle solennité apparaissent à Saint-Alain : sculpture (Piéta, XVII<sup>e</sup> s.) ; peinture : ensemble de six tableaux de la Passion (Subleyras, XVIII<sup>e</sup> s.) et le grand tableau de la Crucifixion avec Saint-Jérôme, XVII<sup>e</sup> s., toutes toiles en provenance de la chapelle des Pénitents Bleus ; ferronnerie : lutrin monumental (Ortet 1773) ; marbres : maître-autel polychrome (XVIII<sup>e</sup> s.)... Ajoutons qu'en 1604 était installé le premier Jacquemart (cloche 1523).

Produits par les potiers de Giroussens, artisanat prospère au XVII-XVIII<sup>e</sup> s., (âge d'or de la confrérie), subsistent çà et là d'harmonieux "eaux bénitiers" en poteries vernissées montés sur colonne : au Musée de Lavaur, à Saint-Jean-de-Pibres, à Saint-Eugène, à Sainte-Cirgue, à Montferrier d'Ambres...

Hormis châteaux ou hôtels, oeuvres notables de particuliers de la région, l'architecture nouvelle, sous l'influence toulousaine, se distingue, à Lavaur notamment, par de vastes bâtiments en briques - les Cordeliers (reconstruction du Couvent), l'Hôpital Saint-Nicolas, le collège des Doctrinaires dont la chapelle achevée en 1698 (aujourd'hui Musée), style Louis XIII, offre la caractéristique de beaux balustres de galerie en pierre. On observera qu'avec les Doctrinaires commencent à se faire jour les disciplines nouvelles de l'époque des "lumières" dispensées aux futures élites.

De l'époque révolutionnaire on retiendra bien des préjudices causés aux édifices religieux - disparition de pièces d'orfèvrerie, d'ornements liturgiques, de cloches, dégradations diverses. De cette époque datent aussi les regrettables démolitions du palais épiscopal de Lavaur et de l'ancien cloître (XV<sup>e</sup> s.) du chapitre, ainsi que du mausolée des barons d'Ambres à Saint-François (oeuvre de Marc Arcis).

Au XIX<sup>e</sup> s. l'isolement des hameaux, l'autonomie des petites paroisses décroissent et dans le remaniement de la carte ecclésiastique, certaines, jugées superflues, sont supprimées ; des églises, à mesure de leur état d'abandon, disparaissent : Montaucel, Saint-Martin la Rivière, Avezac, Poudeux, puis Saint-Pierre et Notre-Dame des Sept Fages à Giroussens...

Au lendemain du concordat, 26 paroisses sont reconnues dans le canton, disposant d'environ 32 églises et chapelles. Dans une ambiance de ferveur retrouvée, elles bénéficièrent, par la suite, de la générosité d'une population rivalisant de largesses pour l'ornementation voire la restauration de leurs églises avec le concours des plus fortunés. Certaines sont entièrement reconstruites : Pibres (1884), Labastide-Saint-Georges (1846), Cadoul (1859), Garrigue (1844)... mais la plupart restaurées, repeintes, verrières refaites; à Lavour : Saint-Alain, Saint-François (paroisse depuis 1827), Sainte-Cirgue, Paulin; Belcastel, Montferrier, Giroussens... y compris Saint-Sulpice où il fallut reconstruire toute la nef après son effondrement en 1884.

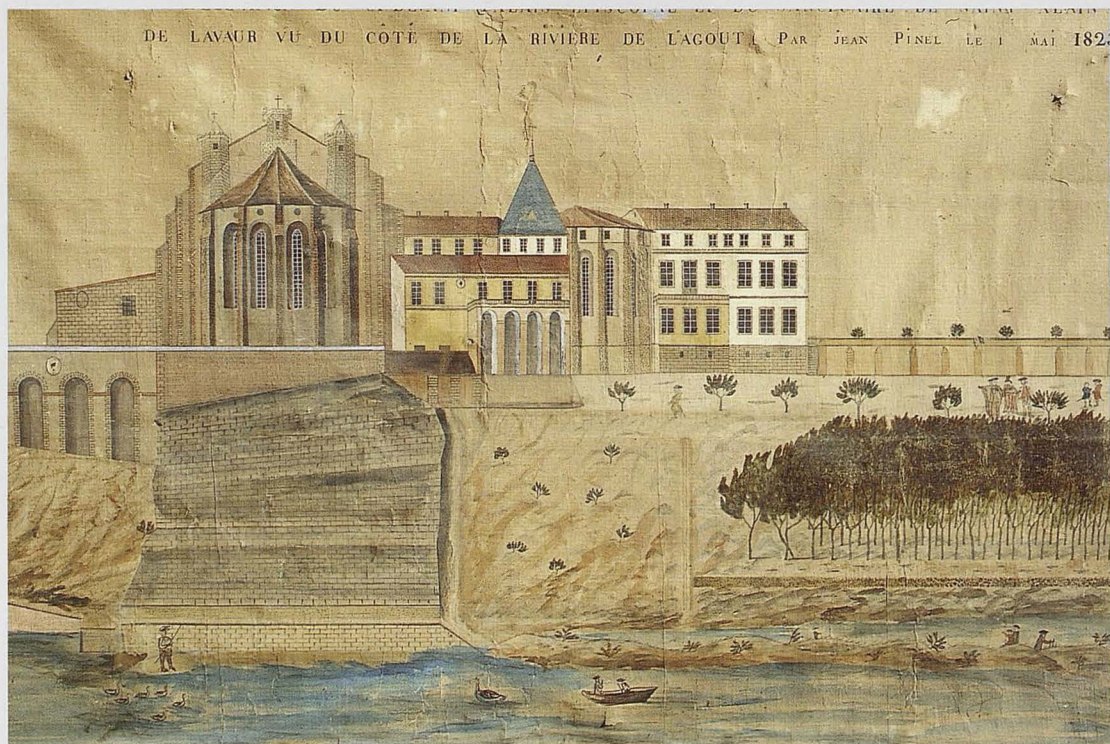
Pour l'ornementation on assiste à la récupération d'oeuvres d'art en provenance de communautés ou confréries dissoutes à la Révolution : tableaux de la Passion, retable et croix de procession (naguère aux Pénitents bleus) placés au chœur de Saint-Alain ; chaire des Capucins de Lavour installée à Giroussens. Les "fabriciens" rivalisent en achats à l'effet de parer les églises d'autels en marbre, de bustes dorés, de chaires élégantes et ouvragées (Saint-Jean-de-Rives, Garrigues...), de tableaux, de cloches, de statues de saints au goût du jour... sans compter les riches bannières de procession (souvent créées sur place par les congrégations religieuses). Enfin, pour le faste de la liturgie, l'orgue de la cathédrale, en mal de restauration depuis longtemps, retrouve sa place en 1876. Confié aux soins de A. Cavaillé-Coll, celui-ci remplace l'instrument pendant que les Imbert, ébénistes, restaurent le buffet. Saint-François (Lavour) et Saint-Sulpice auront successivement le leur en 1863 et 1896 (Th. Puget - Toulouse) ; à Saint-Alain on installera en plus un orgue de chœur. C'est la construction du centre marial du Pech et de sa chapelle (Lavour 1900) qui pourrait marquer, en quelque sorte, l'apogée de la présence religieuse dans la région.

Mais l'espace rural, depuis longtemps déjà, vit au rythme d'exodes successifs et d'érosions cumulées des communautés paroissiales - tendance accélérée à l'issue des deux derniers conflits mondiaux tandis que s'observe ici une évolution démographique défavorable. De plus les mentalités changent et évoluent dans un contexte de moins en moins propice à la relève sacerdotale ; par évidence s'en ressent le nombre des desservants des vingt-six paroisses du canton, d'où un grand nombre actuellement regroupées: de 33 prêtres en 1909, on passe à 22 en 1933, à 16 en 1957 et enfin à 7 en 1991. Il est significatif à ce propos de rappeler la densité d'autrefois des lieux de culte dans ce territoire où l'on pouvait dénombrer quelques cinquante-trois églises et chapelles, dont beaucoup autour de Lavour.

Reste que le patrimoine religieux traditionnel existant continue à bénéficier de l'effort, dans la mesure du possible, des communautés (communes et paroisses) pour son entretien, voire son embellissement comme on l'observe à l'église de Cadoul par exemple (décor récent du plafond), à celle de Garrigues (clocher restauré), de même à Saint-Anatole (Giroussens)... Cas à part, la cathédrale Saint-Alain, monument classé, est l'objet depuis plusieurs années d'une attention particulière des "Monuments historiques" qui assurent avec le concours de la municipalité de Lavour un important programme de restauration : grand clocher occidental, parement nord (en totalité), buffet du grand orgue "Renaissance" ainsi que l'instrument lui-même. En contre point, force est de constater la dégradation plus ou moins avancée de quelques édifices à l'écart, délaissés et tenus fermés : Saint-Eugène (Ambres), Saint-Cyriaque (Giroussens), depuis peu Paulin et Sainte-Cirgue (Lavour)... Sans doute faudrait-il veiller à mettre à l'abri le mobilier qu'ils renferment avant qu'il ne disparaisse par négligence sous l'effet de l'humidité, ou par vol simplement.

Autant d'oeuvres à sauvegarder, car l'ensemble de ces églises témoignent en définitive d'une réelle richesse artistique et d'un patrimoine important inscrits dans l'histoire et la conscience de la région à travers bien des générations.

*Reconstitution de l'évêché de Lavour par Jean Pinel, 1823. Musée de Lavour*



### Bibliographie générale

Pour chaque commune, l'on voudra bien se reporter aux bibliographies de l'ouvrage des Archives départementales du Tarn : Communes du Tarn. Dictionnaire de géographie administrative, paroisses, étymologie, blasons, bibliographie, Albi, Archives et Patrimoine, 1990.

ALLEGRE (Victor), *Les richesses médiévales du Tarn : art gothique*, Toulouse, Imprimerie régionale, 1954, 2 vol.

BASTIE (Maurice), *Description complète du département du Tarn*, Albi, Nouguiès, 1875, 2 vol.

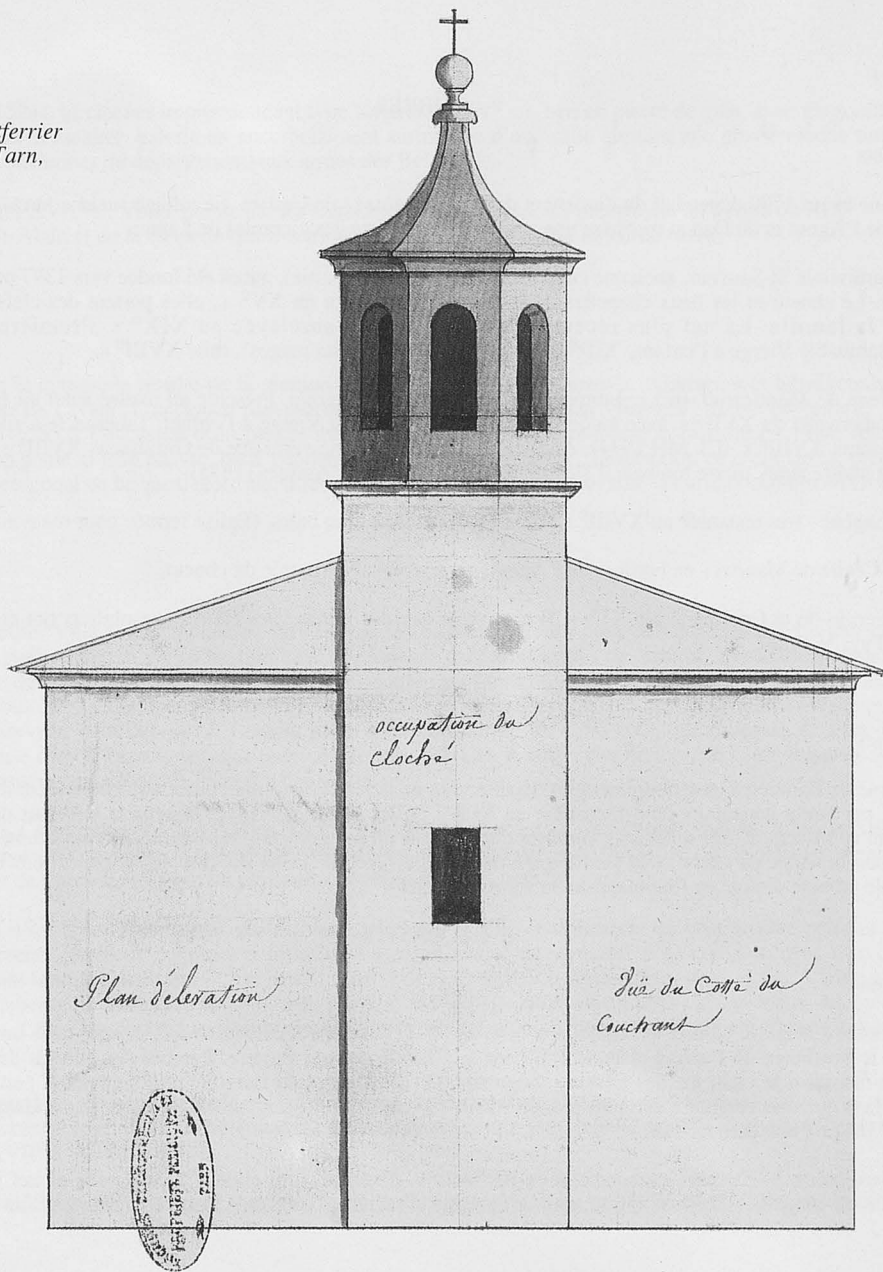
BONNET (abbé L.B.), *Le culte de Marie dans le diocèse d'Albi*, Albi, ICSO, 1904, 4 vol.

CROZES (Hippolyte), *Répertoire archéologique du département du Tarn*, Paris, Imprimerie impériale, 1865.

LACGER (Louis de), *Etats administratifs des anciens diocèses d'Albi*, de Castres et de Lavaur, Albi-Paris, 1921.

LACGER (Louis de), *Histoire religieuse de l'Albigeois*, Albi, 1962.

Plan  
Eglise de Montferrier  
Arch. dép. du Tarn,  
2 O 1111



## AMBRES

701 habitants

La commune avant 1790 dépendait du diocèse et de la sénéchaussée de Castres. Le village sur une terrasse dominant le confluent de l'Agout et du Dadou recouvre une ancienne place forte des vicomtes de Lautrec.

L'Eglise paroissiale St-Sauveur, ancienne chapelle du château (pour partie), aurait été fondée vers 1397 par Brunissende de Lautrec. Le choeur et les deux chapelles adjacentes sont du début du XV<sup>e</sup> s., elles portent des clefs de voûte aux armes de la famille. La nef plus récente a été remaniée et surélevée au XIX<sup>e</sup> s. Première chapelle de droite: remarquable Vierge à l'enfant, XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s., et "Adoration des mages", toile XVIII<sup>e</sup> s.

Eglise St-Jean de Montferrier, très restaurée et agrandie au siècle dernier. Présente au maître autel un bel exemple de retable et tabernacle du XVII<sup>e</sup> s. avec au centre, dans une niche, une Vierge à l'enfant. Tabernacle à ailes décorées de motifs végétaux XVIII<sup>e</sup> s. (Cl. MH 1974). Au fond, bénitier en poterie vernissée de Giroussens XVIII<sup>e</sup> s. Clocher mur. Au pied du maître autel, pierre tombale d'Hector de Gélas, marquis d'Ambres (1645).

Eglise St-Eugène - très restaurée au XVIII<sup>e</sup> s., beau clocher mur à cinq baies. (Eglise fermée pour mauvais état).

Eglise Ste-Cécile de Manens - en bordure de l'Agout, arc triomphal à l'entrée du choeur.

Eglise St-Sernin de la Commanderie XV<sup>e</sup> s. Il n'en reste que des ruines ; ses éléments mobiliers ont été transférés au Musée du Pays Vaurais.

## BANNIERES

112 habitants

La commune de Bannières, antérieurement du département de la Haute-Garonne, passe au département du Tarn, canton de Lavaur, par arrêté consulaire du 4 thermidor an XI (23 juillet 1803). Le village dépendait autrefois de la seigneurie de Belcastel et Viviers. L'Eglise St-Jean Baptiste est bâtie sur un promontoire, sans doute à l'emplacement d'un ancien fort dominant la vallée du Girou et la vieille route de la "moissagaise". Dans une des chapelles, curieux et monumental autel-retable en bois sculpté en l'honneur de Ste Germaine (XIX<sup>e</sup> s.).

## BELCASTEL

181 habitants

L'ancien castel d'origine, "*pulchrum castellum*" cité en 1221, plus tard "*bello castello*" disparu dans un incendie, était situé dans le voisinage de l'actuel château construit à la fin du second Empire. Pendant les guerres de religion deux familles se disputent le château : les Lescure (huguenots) et les Ducros de Bérailh (catholiques). A partir du début du XVIII<sup>e</sup> s., la seigneurie connaît une plus grande stabilité avec la famille de Lacoste, dont les descendants ont conservé le domaine jusqu'à une date récente.

L'église paroissiale St-Etienne, comporte deux parties très distinctes : a) choeur à cinq pans et nef à trois travées ouvrant sur six chapelles latérales (4 au nord y compris la sacristie, 2 au sud) bâties ou rehaussées au XIX<sup>e</sup> s., porte

Renaissance (1524), b) clocher impressionnant type forteresse (XV<sup>e</sup> s.), bâti en pierre de grès, avec gargouilles dans sa partie haute, tour d'escalier, galerie en encorbellement surmontée d'une salle abritant une grosse cloche timbrée 1518 (l'une des plus anciennes du département) aux armes des Belcastel.

Vierge à l'enfant XVII<sup>e</sup> s.. Voûte peinte par les Ceroni, peintres italiens, les mêmes qui au milieu du XIX<sup>e</sup> s. ont réalisé les décors de St-Alain et de la chapelle des Doctrinaires à Lavour, de l'église de Giroussens...

## GARRIGUES

154 habitants

Le territoire de la commune résulte de la réunion en 1825 de deux communautés : Garrigues et Sénil, consulats avant 1790 du diocèse de Lavour. L'ancienne paroisse dont le nom issu de l'occitan "*garriga*" dérive de "*garric*" chêne, est mentionnée en 1355 à l'occasion d'un procès avec Lavour. L'église Notre-Dame construite en 1844, remplace une chapelle... "trop petite et trop pauvre, bâtie pendant les guerres de religion"... Disposition en croix latine, précédée d'un beau clocher octogonal en briques, récemment restauré. A l'intérieur chaire élégante et curieux chemin de croix.

## GIROUSSENS

1051 habitants

A l'origine, petite "ville forte" fondée au XII<sup>e</sup> s. par les vicomtes d'Albi pour défendre l'accès de leur château qui surplombe l'Agout - puis érigée en bastide au siècle suivant par les vicomtes de Lautrec qui durent l'abandonner peu après au comte de Montfort, seigneur de Castres. Les comtes de Comminges en héritèrent puis ceux de Foix. A la mort de Gaston Phébus cette seigneurie fut rattachée à la couronne de France et aliénée temporairement à plusieurs comtes de Foix avant de revenir à la famille de Lautrec jusqu'à la Révolution. En 1790 cette communauté de l'ancien diocèse d'Albi est incluse dans le canton de Saint-Sulpice puis passe en l'an X dans celui de Lavour. L'art artisanal de la poterie vernissée y prospéra surtout du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle.

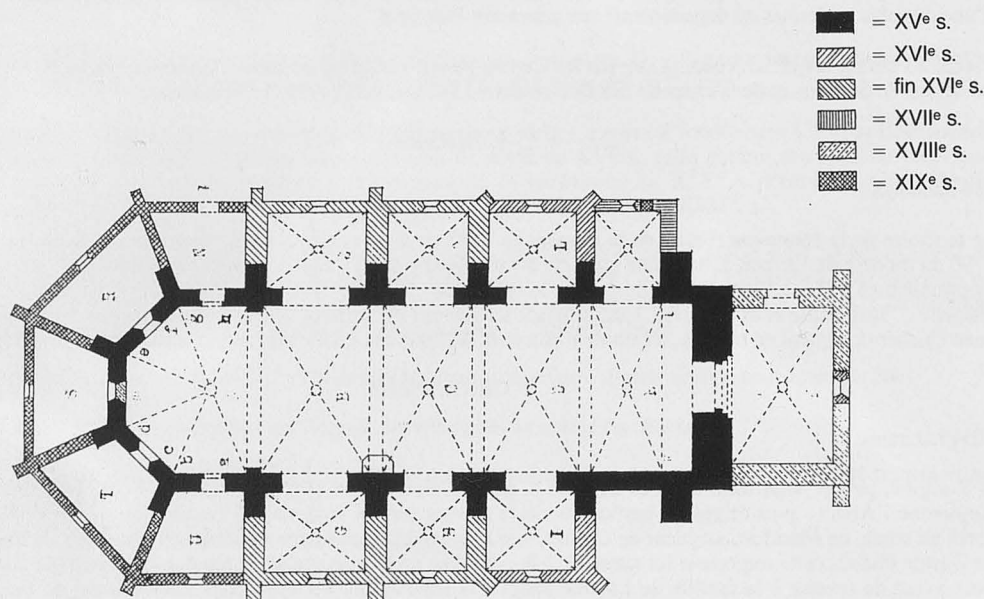
Eglise St-Salvi. Corps principal de l'édifice XV<sup>e</sup> s. En 1562 l'église est en partie brûlée par les huguenots ainsi que le château et la maison consulaire. Sa remise en état s'effectue dès le début du XVII<sup>e</sup> s. par le rehaussement des murs, l'élargissement de l'abside et l'ajout de plusieurs chapelles latérales (sept au total).

L'intérieur est d'un décor somptueux. Au maître-autel, vaste retable et tabernacle en bois sculpté peint et doré, avec cinq compartiments cernés de colonnes et pilastres. Le corps central est surmonté d'un compartiment avec colonnes et niche renfermant la statue de St-Salvy. De part et d'autre de la Crucifixion deux statues dans niche : Vierge à l'enfant et St-Joseph. Le tabernacle est décoré de colonnettes torsées, de feuillage et de trois scènes : le Lavement des pieds, la Cène et, sur la porte, Christ en croix. Le niveau supérieur avec niches et statuettes est coiffé d'un dôme. (Retable doré en 1734. CI MH 1929).

Chapelle au nord du choeur. Retable en bois sculpté doré et peint. Corps avec colonnes cannelées, chapiteaux corinthiens et volutes supportant un entablement et fronton. Au centre toile représentant le martyr et la glorification de Ste-Ruffine, XVII<sup>e</sup> s. (CI MH 1976).

Chapelle de la Vierge (1<sup>ère</sup> au sud à partir du choeur). Retable en bois sculpté et doré ainsi que son tabernacle.

Plan  
Eglise paroissiale Saint-Salvy



Retable avec quatre colonnes pamprées qui supportent un entablement interrompu par un tympan demi-circulaire, décor de rinceaux. Tabernacle à niches avec statuette et colonnettes. Corps central décoré par un appareil simulé et surmonté par un édicule avec crucifix et supportant une statue : Vierge à l'enfant. Deux anges sont juchés sur les ailes XVIIe s. (Ensemble introduit en 1899, proviendrait d'une église des environs). (CI MH 1976).

Au XIX<sup>e</sup> s. au terme de réparations nécessaires, on procéda à divers achats : tabernacles, statues et mobilier ancien comme la chaire de l'ancienne église des Capucins de Lavaur ainsi que des tableaux qui ornaient avant la Révolution le choeur de la Cathédrale St-Alain, se rapportant à la vie du Christ.

Eglise St-Anatole. Seconde paroisse de la commune. Reste de l'ancien édifice la base du clocher octogonal accolé d'une tour à escalier ; ensemble restauré récemment. Nef XIX<sup>e</sup> s.

Eglise St-Cyriaque. Portail gothique à trois voussures en tiers point moulurés, base des piedroits sculptés. Clocher pignon. (Nef en mauvais état).

Eglise St-Pierre des Galiniers et N.D. des sept Fages, en ruine.



## LABASTIDE-SAINT-GEORGES

1063 habitants

Avant 1790, la communauté relevait du diocèse de Castres et portait quelquefois le nom de Saint-Georges-des-Marais. De l'ancienne bastide construite rive droite de l'Agout, face à Lavaur, il n'y a pratiquement plus de traces ; fondée par les Montfort, comtes de Castres, l'entreprise n'eut pas de succès. L'église actuelle consacrée à St-Georges, construite en 1846 au centre de la commune, remplace celle qui précédemment se trouvait à l'entrée du cimetière près de l'Agout et disparue en 1830. L'édifice, plan en croix latine, est flanqué d'un clocher mur à cinq baies. Dans le chœur quatre grands tableaux des évangélistes ; dans la nef grand tableau du Christ en croix.

Sous le porche, inscription rappelant la prise d'arme du 6 mai 1814 au cours de laquelle les maréchaux Soult et Suchet remettent au duc d'Angoulême, dans la plaine de Labastide-Saint-Georges, les troupes française repliées d'Espagne.

## LACOUGOTTE-CADOUL

124 habitants

Le consulat de Cadoul est mentionné dès 1250. La commune actuelle procède de la réunion en 1826 des deux anciennes communautés et paroisses : N.D. de Cadoul et St-Laurent d'Avezac du diocèse de Lavaur. Après disparition de l'église d'Avezac, située près du château, tombée en ruines, vendue en 1830, celle de Cadoul, devenue trop petite, fut reconstruite en 1859.

Restauration de la nef en 1947/48, peintures du plafond par Régis Vialaret. Au fond de l'église, toile peinte "L'agonie de N.S." (don Napoléon III).

## LAVAUUR

8147 habitants

On pouvait dénombrer à la veille de la Révolution une quinzaine d'églises et chapelles réparties sur les cinq paroisses de la communauté : St-Alain (cathédrale), St-Barthélemy, Ste-Cirgue, St-Martin du Carla, ND de Jonquières. Plusieurs d'entre elles ont disparu. Mais l'ancienne ville épiscopale, aux remparts démantelés, garde encore, au travers de sa structure médiévale, au coeur d'anciens quartiers, des restes importants de grands édifices civils et religieux.

Cathédrale St-Alain. Ses débuts lointains apparaissent dans les textes à la fin du XI<sup>e</sup> s. La famille des Guillaume, seigneurs de Lavaur, parmi lesquels Isarn évêque de Toulouse, donne en 1098 à l'abbaye bénédictine de Saint Pons de Thomières, un terrain pour y bâtir une église en l'honneur de St Alain (ou Elan), ermite évangéliste de la région selon la tradition. C'est dans "l'alleu" du château que les bénédictins construisent un premier édifice roman, église du prieuré en même temps que de la cité naissante. Celle-ci sera en grande partie détruite au siège de la ville par Simon de Montfort. N'en subsistent que de faibles parties dans les murs latéraux des cinq premières travées depuis la tour du "Jacquemart", vestige encore important du clocher primitif. Le porche roman qui fait suite (quatre voussures, colonnes et chapiteaux historiés) ainsi que la belle table d'autel romane en marbre avec chanfrein sculpté XII<sup>e</sup> en proviendraient également (Cl. MH 1943).

*Table d'autel romane. Lavaur*



Au milieu du XIII<sup>e</sup> s., Lavaur redevenue cité chrétienne et prospère, les habitants (consuls, chevaliers, prud'hommes...) conviennent en mars 1255, en présence des inquisiteurs et du prieur bénédictin, de bâtir une nouvelle et vaste église. Cinq travées sont construites quand en 1317 la ville est érigée en évêché. Les évêques et le chapitre s'attacheront aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s. à donner plus d'ampleur et de majesté à l'édifice. Si sa silhouette massive et dépouillée reste la même depuis le XVI<sup>e</sup> s., l'intérieur renferme plusieurs décors flamboyants préservés comme le portail occidental ou la niche de la seconde chapelle sud. Date de la Renaissance le magnifique buffet du grand orgue tout récemment restauré dans sa polychromie originelle (Cl. MH 1974) et le mausolée dans le chœur de l'évêque Simon de Beausoleil (1514/1523).

Piéta en bois XVII<sup>e</sup> s. peinte et dorée, 2<sup>e</sup>me chap. sud. Ensemble de six tableaux cadres régence, scènes de la Passion, XVIII<sup>e</sup> s. (Cl. MH 1960) attribués à Subleyras - Christ en croix, Vierge, St Jérôme, St Jean XVII<sup>e</sup> (Cl. MH 1908), ancien décor de la chapelle des Pénitents bleus - Maître autel en marbre polychrome XVIII<sup>e</sup> s. - Lutrin, fer forgé doré, Ortet 1788 (Cl. MH 1961) - Chaire XIX<sup>e</sup> s. (Cl. MH 1981) par Imbert, ébéniste à Lavaur - Peinture voûte et décors trompe l'oeil (Seroni frères 1842 à 1844) - Vitraux du chœur (Bordieu, Toulouse 1853/54) - Chemin de croix peint par Prouho, de Rabastens, sur plaques de cuivre en 1900 - Cinq lustres du chœur XVIII<sup>e</sup> s. (Cl. MH 1979) - Cloche du Jacquemart 1523 (Cl. 1908).

Eglise St-François (ancienne chapelle des Cordeliers). Sa fondation primitive est attribuée aux vicomtes de Lautrec (armoiries à la clef de voûte du sanctuaire). Sicard VI fondateur du couvent y fut enterré en 1235. L'édifice actuel en briques, de vaste dimension (long de 56 m) se situe dans un style d'architecture franciscaine, analogue à l'ancienne église des Cordeliers de Toulouse. Deux campagnes de construction : chœur et quatre travées y compris clocher XIV<sup>e</sup> s., les quatre travées suivantes XV<sup>e</sup> s. Après la Révolution, l'église est rouverte au culte en 1801, tout d'abord comme succursale de St-Alain puis paroisse en 1827.

Cloche bronze 1783 (Cl. 1943), sept grandes statues en terre cuite attribuées aux ateliers Virebent, Toulouse. Orgue par Pujet 1863. Chemin de croix par Virebent.

Chapelle des Doctrinaires (Musée du Pays vaurais). Incluse dans les bâtiments de l'ancien collège des Doctrinaires fondé en 1641 (actuellement lycée). Bâtie en briques, achevée en 1688, portail et architecture intérieure de style Louis XIII. Elle renferme d'élégantes galeries latérales surmontées d'une voûte peinte au XIX<sup>e</sup> s. par les Seroni.

St-Jean-Baptiste de Pibres - Construction de pierre de grès rose en croix latine, et 1884 (remplace une ancienne église vétuste et dégradée). Clocher mur.

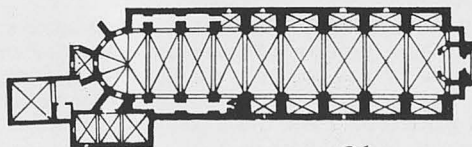
Ste-Cirgue - Eglise XVI<sup>e</sup> s., disposition croix latine, clocher mur 3 baies ; ancienne annexe du chapitre cathédrale de Lavour. La nef comporte un curieux plafond à caissons (XVII<sup>e</sup> s.), choeur précédé d'un arc triomphal décoré. Sous la tribune beau bénitier en terre cuite vernissée de Giroussens (In. MH 1971). (Arrêté municipal de fermeture, 1991 - pour sécurité)

St-Martin de Paulin. Très ancienne paroisse déjà citée au XIII<sup>e</sup> s. en bordure d'un château. Fut après le Concordat de 1801 annexe de Viviers-lès-Lavour et redevint paroisse en 1840. Nef croix latine XVII-XVIII<sup>e</sup> s., clocher octogonal avec flèche construit en 1902. (Arrêté municipal de fermeture, 1991 - pour sécurité)

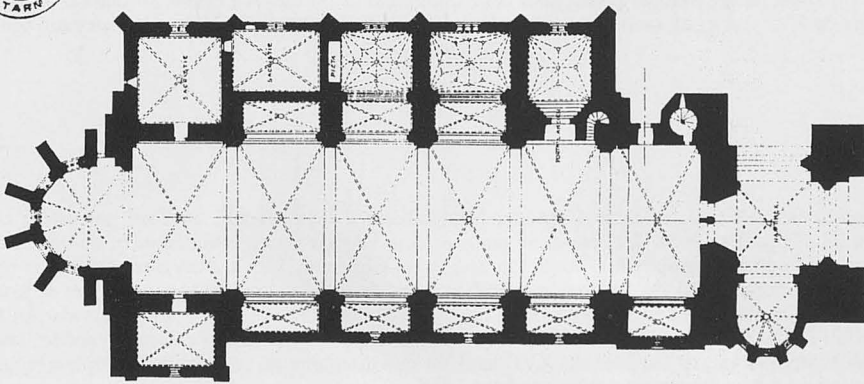
N.D. de Jonquières - Erigée à l'emplacement d'un ancien fort. Paroisse mentionnée au XIV<sup>e</sup> s. à l'érection de l'évêché de Lavour - Eglise reconstruite au XIX<sup>e</sup> s. Les Templiers auraient eu une commanderie à Jonquières. (Eglise et presbytère vendus en 1980)

N.D. de Consolation (du Pech) - Sanctuaire marial édifié par le P. Marie-Antoine en 1901 (Capucin natif de Lavour) et propriété de l'Association diocésaine. Christ à la colonne, oeuvre en bois sculpté du XVI<sup>e</sup> s. (restauré récemment).  
- Vierge assise avec enfant, couronnés et peints.

*Carte  
LAVOUR  
Eglises St Etienne et St François*



*St François*



*St Etienne*

## LUGAN

234 habitants

La communauté de Lugan, de l'ancien diocèse de Lavaur, fut rattachée au canton de Saint-Sulpice en 1790 ; après suppression de celui-ci (an X) elle passe au canton de Lavaur. La terre de Lugan fut achetée par le comte Raymond VII au seigneur de Villemur, puis possédée par Alphonse de Poitiers avant d'entrer dans le domaine royal en 1271. Vers 1414 la seigneurie de Lugan fut acquise par Jeanne de Boulogne, baronne de Saint Sulpice, dont la famille conserva l'héritage jusqu'à la Révolution.

L'église-St Blaise. Encore entourée de ses fossés avec ses contreforts trapus, présente à hauteur du sanctuaire, malgré une reconstruction presque totale au XIX<sup>e</sup> s., des restes de l'ancienne église (mélange de roman et de gothique). Clocher mur à trois clochetons. 2 cloches dont l'une de 1512. Cuve bénitier en marbre XII<sup>e</sup> s., décoré de palmettes, rinceaux, figures humaines en relief (CI MH 1914).

## MARZENS

198 habitants

La commune procède de la fusion en 1826 de deux anciens consulats du diocèse de Lavaur : Marzens (paroisse St-Sauveur) et Preignan (paroisse St-Sernin et son annexe St-Pierre de Course - églises disparues).

En 1271 Vital de Preignan occupe le mas au nom d'Alphonse de Poitiers. En 1365 Pierre de Preignant propriétaire du hameau aide Duguesclin dans le regroupement des hommes de guerre "inoccupés". En 1502 la seigneurie et sa chapelle voisine sont achetées par Pierre Guyot pour le commerce du pastel. Le domaine restera dans la famille des Guyot de Preignan jusqu'en 1875. Château du XVI<sup>e</sup> s.. Le château de St Sauveur, ancienne propriété des Toulouse-Lautrec, est actuellement un centre bouddhiste.

Il n'y a pas de village à proprement parler dans cette commune dispersée. A l'église St-Sauveur le choeur et une des chapelles sont du XV<sup>e</sup> s.. La nef, deux autres chapelles ainsi que le clocher avec flèche sur plan carré sont récents.

## MONTCABRIER

159 habitants

Commune antérieurement de la Haute-Garonne, Montcabrier a été rattachée au Tarn par arrêté consulaire du 4 thermidor an XI (23 juillet 1803). Très ancienne paroisse dont l'église située primitivement au lieudit de Grand Val a été remplacée par l'église actuelle Notre-Dame (ou St-Sernin) édifiée au XV<sup>e</sup> s. mais très modifiée et restaurée depuis. Elle frappe par son monumental clocher mur, surélevé au début du XIX<sup>e</sup> s., montant jusqu'à 23 m de haut, ceci par trois ressauts successifs de rétrécissement. A noter deux anciennes cloches datées l'une de 1541 refondue en 1920, l'autre de 1605. Le portail latéral en ogive est à trois voussures reposant sur piedroits sculptés. Deux chapelles latérales, abside à cinq pans. A l'intérieur pierre tombale du XVI<sup>e</sup> s. d'un des membres de la famille de Peytes, seigneurs du pays. L'ornementation est rehaussée par une voûte peinte en 1858.

# Plan

des réparations à faire au Clocher de Montcabrier.

Dressé par l'ingénieur-voier d'arrondissement Souffigné  
Lavaur le 30 g<sup>bre</sup> 1846

*Souffigné*



Arch. dép. du Tarn, 2 O 173

## SAINT-AGNAN

112 habitants

Aux XII<sup>e</sup> s. et XIII<sup>e</sup> s. la seigneurie de Saint-Agnan était aux mains de la famille des Saisset, alliée au comte de Toulouse. L'un d'eux, Bernard Saisset, fougueux adversaire de Philippe le Bel, devint évêque de Pamiers. Le consulat de Saint-Agnan est mentionné dès 1250. En 1789, la cure de Saint-Agnan est inféodée à celle de Garrigues ; en 1850 la paroisse est rétablie. L'église dédiée à St-Agnan est du XIX<sup>e</sup> s., Clocher octogonal avec flèche (récemment endommagés par la foudre), deux chapelles latérales. Deux toiles XVIII<sup>e</sup> s. de Lombertot : le sacrifice d'Abraham et le Christ méditant au jardin des oliviers (copie d'une toile du choeur de la cathédrale de Lavaur).

## SAINT-JEAN-DE-RIVES

220 habitants

Village situé en bordure de l'Agout, rattaché en 1790 au canton de Saint-Sulpice et depuis 1802 au canton de Lavaur. Au XIV<sup>e</sup> s. on pouvait observer 2 églises dans le territoire de la communauté : Saint-Jean de Rives, peut-être la plus ancienne, et N.D. de Pierrecise édifiée lors de la création de la bastide de Pierre-Cize, vers 1341. Cette dernière vendue en l'an III, a disparu ; reste le cimetière.

L'église actuelle, Saint-Jean-Baptiste, mentionnée aux statuts de l'évêché de Lavaur en 1669, a subi depuis de larges transformations et agrandissements, surtout au XIX<sup>e</sup> s., notamment par l'édification d'une deuxième chapelle latérale en 1838 et d'un clocher à plan carré surmonté d'un clocheton ajouré en 1841 suivie d'une restauration complète de l'intérieur.

Toile Baptême du Christ, copie de Poussin ; lutrin en bois, avec décor d'anges musiciens, de Pierre-Paul Laclau, vers 1870; chaire, oeuvre d'Ourliac, de Pampelonne, vers 1870.

Sur la place de l'église, au centre de l'ancien cimetière, statue de St-Jean-Baptiste érigée en 1872.

## SAINT-LIEUX-LES-LAVAUUR

432 habitants

Communauté riveraine de l'Agout relevant de l'ancien diocèse de Lavaur, elle fut en 1790 rattachée au canton de Saint-Sulpice et en l'an X au canton de Lavaur. L'emplacement de l'église actuelle était occupé par une église sous le vocable de St-Léonce, prononcé en occitan "Lius" (St-Lius). Siège d'une paroisse importante comprenant autrefois plusieurs annexes, N.D. de Pierrecise, St-Jean-de-Rives, St-Martin.

Démolie pendant les guerres de religion, puis relevée fin XVI<sup>e</sup> s., l'église actuelle est de 1844/1845. Disposition en croix latine, chevet à cinq pans, clocher mur hauteur 21 m.

## SAINT-SULPICE

4384 habitants

En 1790 la communauté de Saint-Sulpice est détachée du diocèse de Toulouse en échange de Revel (diocèse de Lavaur) qui passe à la Haute-Garonne. Tout d'abord chef-lieu de canton (avec six communes), ce dernier est rattaché au canton de Lavaur en l'an X.

C'est Sicard d'Alaman qui est à l'origine de la ville. Héritier de la seigneurie de Saint-Sulpice, ministre puissant de Raymond VII, il fonde en 1247 une bastide près de son château, élevé naguère au XI<sup>e</sup> s. sur une motte en bordure de l'Agout par les comtes de Toulouse et en un lieu assez proche d'un prieuré bénédictin, dépendance de l'abbaye d'Aurillac avec une église dédiée à la Vierge (lieudit des Cassieu). Seules les ruines du château, détruit au XVII<sup>e</sup> s., laissent encore apparaître des restes notables de la chapelle seigneuriale (XIII<sup>e</sup> s.) mélanges importants d'éléments romans et gothiques, avec hautes fenêtres, portes en plein cintre et d'autres en arc brisé. Sous les ruines s'étendent une vaste salle et un long réseau de galeries taillées dans le roc.

De l'église paroissiale St-Sulpice, du XIV<sup>e</sup> s., écroulée en 1884 et relevée en 1888, ne subsiste que le vaste et très imposant clocher mur, type toulousain (le plus important du Tarn). Commencé en 1387 sous Gaston Phébus, comte de Foix et seigneur de Saint-Sulpice, il ne sera achevé qu'en 1452. Sa façade, restaurée à la fin du XIX<sup>e</sup> s., présente un portail au centre avec quatre voussures (chapiteaux refaits). A mi-hauteur, arcature aveugle avec modillons de têtes d'évêques, de prophètes... En hauteur on observe deux registres de machicolis entourant quatre fenêtres en plein cintre, l'ensemble cerné de deux grandes tours carrées en façade. Les trois clochetons qui le couronnent sont également de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Autour de la nef, reconstruite en style gothique, se développent douze chapelles entre les contreforts. Plusieurs ont reçu un décor de peinture dans les années 1947/1948. De chaque coté du maître-autel, décors figuratifs par A. Poudens 1947. Au fond, porté par une tribune, le grand orgue construit par Th. Puget en 1896.

## TEULAT

298 habitants

La commune de Teulat résulte du regroupement de plusieurs paroisses : N.D. de Montaucel, St-Martin la Rivière, St-Loup de Pugnères. Rattachées les unes les autres différemment pour le "civil" et pour le "spirituel" aux diocèses voisins de Toulouse ou de Lavaur, avant la Révolution, celles-ci passeront définitivement, par arrêté consulaire du 4 thermidor an XI (23 juillet 1803) dans le département du Tarn. Ce sera l'issue d'un long conflit de ce dernier avec celui de la Haute-Garonne.

L'église de St-Martin la Rivière, déjà en mauvais état avant la Révolution, disparut en 1794. L'église de Montaucel (la plus ancienne, citée en 1349) fut démolie en 1828. Seule fut maintenue l'église St-Loup de Pugnères, XVI<sup>e</sup> s., ancienne annexe de Belcastel, comme église paroissiale. Elle fut profondément modifiée et agrandie en 1850 par édification d'un chœur avec abside à cinq pans, d'une nef voûtée, de deux chapelles latérales supplémentaires, d'un clocher mur et d'un porche.

L'église privée St-Martin du hameau de Teulat (le plus peuplé de la commune) a été construite en 1840 pour la nef, en 1889 pour le clocher.

## VEILHES

85 habitants

La communauté de Veilhes, du diocèse de Lavaur, était, en 1789, une annexe de la paroisse de St-Pierre du Lac, de Cambon (les Lavaur). Elle est mentionnée au XV<sup>e</sup> s. au titre des 24 consulats de la juridiction criminelle des consuls de Lavaur.

L'église sous le vocable de N.D. de Montgauzy est de la fin du moyen-âge : portail d'entrée gothique transition, surmonté d'une accolade terminée par un fleuron ; chevet plat avec aux angles des figures humaines sculptées en haut des contreforts ; trois chapelles latérales dont une (à droite) convertie en deuxième sacristie en 1874.

Erigé en église paroissiale, l'édifice profita de nombreux aménagements et restaurations au milieu du XIX<sup>e</sup> s. : exhaussement de la nef notamment (1878), construction du clocher (1860), achat d'une cloche (1864), du maître autel (1882), d'un bénitier marbre (Guiraud, Toulouse 1886).

#### VILLENEUVE-LES-LAVAU

153 habitants

La communauté de Villeneuve-lès-Lavaur attestée dès le X<sup>e</sup> s. (HGL. t. V, 243) est citée au nombre des paroisses dévolues au nouvel évêché de Lavaur en 1317, lors de sa création. Jusqu'à la Révolution, il y eut deux églises : St-Saturnin, église principale et son annexe (chapelle du château de Thésan), disparue depuis. St-Saturnin-St-Eutrope ou St-Sernin de Vidillac, fut reconstruite à partir du choeur en 1846 avec abside à cinq pans, suivie en 1858 d'une nef et deux collatéraux comme à Lugan. L'imposant clocher mur est percé de trois baies avec cloches (Levêque, fondeur, Toulouse, 1885). Les peintures de la nef et des bas-côtés ont été effectuées par l'Abbé Ricardou de 1889 à 1904. Au fond de l'église vieux bénitier en pierre. Le sol est parqueté.

#### VIVIERS-LES-LAVAU

156 habitants

La paroisse de Viviers est ancienne et jusqu'à la Révolution les paroisses de Cadoul et d'Avezac étaient ses annexes. Un seigneur de Viviers, Bernard d'Adhémar, apparenté à la puissante famille des Saisset de Saint-Agnan possédait plusieurs fiefs dans la communauté. Il prêta serment au Roi Philippe III en 1271. L'église paroissiale St-André (XIV<sup>e</sup> s.) est édifée sur un monticule entouré de fossés. Sa façade occidentale se signale par un mur-forteresse accolé d'une tour d'escalier et des restes de machicoulis (XIII<sup>e</sup> s.) surmonté d'un clocher mur à cinq baies. Quatre cloches dont une de 800 kg (1886). La nef à chevet plat avec ses deux chapelles latérales a été très restaurée et rehaussée en 1854/1855. Choeur à voûte d'arête peinte.

Jean Marie GARBAN  
Président de la Société  
archéologique de Lavaur



Carte du diocèse de Lavaur, par Jean Trinquier, curé de Cadix, 1683 (détail)



## CATALOGUE

### LE MOBILIER RELIGIEUX DU CANTON DE LAVAU

Pour celui qui parcourt, même distraitement, cette réunion apparemment disparate de mobilier religieux, une idée s'impose d'elle-même : si certaines oeuvres sont de belle facture, d'autres, mal venues, ne sont plus que le lointain souvenir de modèles plus luxueux.

Cette disparité s'accroît à l'étude. Différences des diocèses, encore sensibles de nos jours. Différences entre l'oeuvre des meilleurs maîtres et celle des artisans locaux. Différences entre la richesse de la cathédrale de Lavaur ou de certaines grandes paroisses, et l'évidente pauvreté des autres...

La cathédrale domine tout, comme elle domine toujours et attire les ondulations et les replis des coteaux ou de la plaine alentour. Mais, sur leur colline, les paroisses gardent jalousement leur fierté et leur splendeur. C'est ainsi que se révèle l'âme d'une contrée, sans fard, âpre comme ses sécheresses, grave jusqu'à l'excès ; mais aussi souriante comme ses coteaux de Cocagne, dans la pétulance exubérante de sa joie de vivre ; avec l'amour qui se tait car il se sait pauvre et maladroit.

A l'instar des diocèses voisins, le mobilier religieux reste ici le reflet des vagues de crises, de richesses, de pauvreté, dans les paroisses : rares mais belles pièces médiévales, abondance du mobilier de la Contre-Réforme, renouvellement post-révolutionnaire, reconstruction du XIX<sup>e</sup> siècle... Là encore, les

paroisses les plus riches changent volontiers leur mobilier et leurs objets du culte, avec une émulation évidente d'une église à l'autre, pour faire autant d'effet qu'en ville, et pour être à la mode ; les plus pauvres gardent leur vieux mobilier, par respect des anciens, souvent, mais aussi par manque de moyens financiers : la petite croix en émail de Limoges du XIII<sup>e</sup> siècle, maladroitement montée sur un pied au XV<sup>e</sup> siècle, en est un exemple.

Si ce n'est le financement d'un noble décimateur ou d'une abbaye, ou encore la donation d'une grande famille, l'ensemble de la région trahit cette évolution, commune partout ailleurs. Ainsi, les peintures exposées restent exceptionnelles et exceptionnellement belles.

Pour le reste, il s'agit surtout, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, de répondre aux monitions du Concile de Trente. Grands retables ou simples niches décorées de rinceaux dorés, statues de saints évêques et de la Vierge proclamant la foi de l'Eglise face au protestantisme, tableaux inspirés d'oeuvres célèbres et le plus souvent narratifs ; il faut orner décentement les églises, selon un programme précis donné par les évêques de la Contre-Réforme lors de leurs visites pastorales afin de lutter contre les hérésies et les déviations de la foi catholique : tabernacles dorés à la feuille et revêtus intérieurement de soie, chandeliers et croix d'autel, reliquaires, angelots ou anges adorateurs, baldaquins parfois

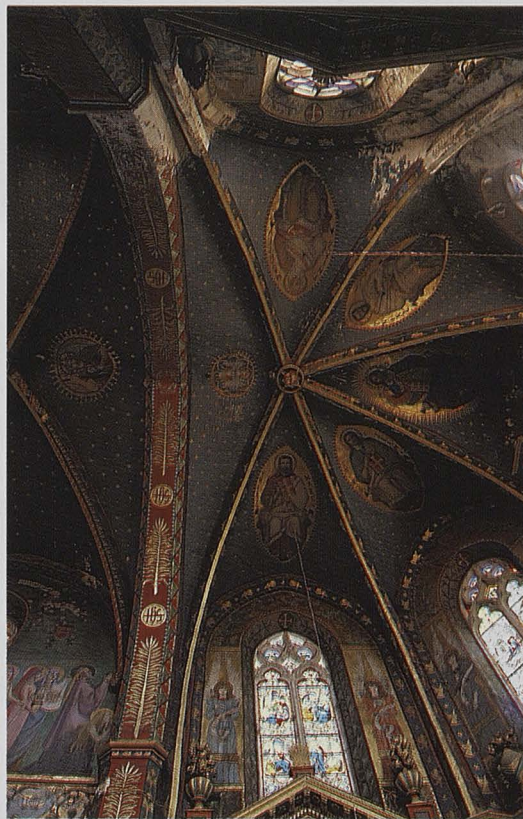
au-dessus de l'autel afin que le Saint-sacrement soit dignement protégé. Le croyant se reconnaît d'Eglise, dans sa paroisse comme dans toute autre église. La construction ou le rétablissement de la chaire à prêcher, du confessionnal, des fonts baptismaux, y rappelle que l'Eglise donne les sacrements et la Parole de Dieu. En développant la foi en la Présence réelle, les évêques ordonnent aussi le remplacement des objets de culte les plus anciens ou les plus abîmés : l'étonnante multiplicité d'oeuvres de qualités très inégales se vérifie aussi pour l'orfèvrerie. Le goût de la mise en scène glorieuse, cette recherche de l'apparence sont les mêmes, enfin, dans le emploi des riches tissus des robes et des tentures des demeures seigneuriales transformés en ornements liturgiques, ou encore dans la taille plus ou moins adroite d'une sculpture.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la renaissance d'une foi vive mais ostentatoire, le souci de paraître, relèguent au fond des sacristies ou envoient à la fonte les pièces anciennes devenues archaïques, ou trop usées. Pourtant, l'influence des maîtres régionaux reste forte, comme une ultime résistance à la suppression de l'évêché de Lavaur. C'est encore à Toulouse et non à Paris que les paroisses viennent chercher leur mobilier ; ainsi le célèbre orfèvre toulousain Samson est appelé à compléter, d'année en année, les objets de culte, mais aussi à réassortir au goût du jour ce qui est déjà dans la sacristie d'une église, tels ces encensoirs plus ou moins grands ou plus ou moins riches, avec leur navette assortie, même série de la même église.

Terre de tradition et d'enracinement... Si le néo-classique supplante alors, comme dans les grandes villes, les rocailles et les chantournements à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle, le néo-gothique, pourtant envahissant, respecte les retables et les décors de chœur, comme l'extraordinaire ensemble mobilier de Giroussens, écho de la célébrité oubliée de ses potiers.

Souvenir des morts, mémoire des hommes, prière des âmes : c'est l'identité du terroir qui est ainsi sauvagée.

Anne-Marie UFFLER  
Conservateur de l'Inventaire



*Voûte peinte du chœur de l'église  
de St-Salvy à Giroussens*

*Le polyptique de la Cathédrale de Lavaur*





## LE POLYPTYQUE DE LA CATHÉDRALE DE LAVAUUR

Bois de noyer pour les deux panneaux extrêmes ;  
essence indéterminée pour le panneau central.

Dimensions (hors cadre) : Baiser de Judas 58,5 x 47 ;  
Christ à la colonne 63 x 51 ; Portement de croix 63 x  
51 ; Descente de croix 63 x 51 ; Mise au tombeau 63 x  
47.  
Cl. MH 1908.

Le polyptyque de la cathédrale de Lavaur est composé  
de 5 tableaux ; ils représentent, successivement, la  
Trahison de Judas, le Christ à la colonne, le Portement  
de croix, la Descente de croix, la Mise au tombeau.  
Dans son arrangement matériel il comprend trois  
tableaux centraux peints sur la même planche ; les deux  
panneaux extrêmes le sont sur des planches  
indépendantes. De cette organisation il découle qu'entre  
le Portement de croix (n° 3) et la Descente de croix (n°  
4) aucun tableau ne peut se glisser. Or ce polyptyque  
comprenait certainement une Crucifixion. Elle ne  
pouvait se situer qu'en position centrale, au-dessus du  
bloc des trois scènes du même panneau. Cette structure,  
avec Crucifixion en position supérieure, amène à  
conclure que cette oeuvre n'est pas un de chemin de  
croix. Les chemins de croix étaient nombreux dans les  
pays de l'Europe du Nord à la fin du moyen-âge ; ils  
étaient constitués d'une suite de 7 à 14 panneaux qui se  
déroulait horizontalement. L'oeuvre de Lavaur, à  
structure verticale, est un retable : il ne lui manque  
qu'un panneau.

Des caractéristiques très marquées indiquent qu'elle est  
la réunion de deux oeuvres d'origine différente.

1. Les quatre premiers panneaux proviennent  
d'Allemagne vallée du Rhin, haute vallée du Danube,  
Souabe, Franconie ou d'Alémanie. De nombreux  
caractères germaniques s'y décèlent, tant dans le style  
que dans l'iconographie. Les traits des visages sont durs  
et osseux, réalistes pour les saints personnages,  
caricaturaux pour les Juifs et les Romains. Les  
manteaux très amples, à l'étoffe lourde, font de  
nombreux plis cassés. Les scènes ont lieu dans des

paysages ruraux et fermés. Les lignes d'horizon en  
sont hautes. Les fonds panoramiques flamands sont  
différents ; plus ouverts, ils offrent de larges vues  
urbaines. Une foule de détails confirme l'origine  
germanique de l'oeuvre : le bâti de la clôture du Jardin  
des Oliviers, le dessin des piques et des lances, la touffe  
de cheveux sur le front de Saint Pierre, la nudité  
pierreuse du sol, le corps de Malchus disposé en une  
profondeur accentuée. Contrairement aux visages  
flamands toujours régulièrement modelés, ceux-ci  
présentent un épiderme à surface rompue, aux teintes de  
chair mêlées (voir ceux du Christ et de Saint Jean).

Deux détails permettraient, sous réserve d'une analyse  
plus documentée que celle qui est actuellement  
possible, de faire une hypothèse plus précise sur la  
situation de cette oeuvre dans le domaine germanique.  
L'architecture "Renaissance lombarde" élevée dans la  
scène du Christ à la colonne est une donnée  
iconographique très répandue dans l'Europe maniériste  
de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle évoquerait  
l'art des peintres anversois de Beer et Bles. Cependant  
trop de caractères essentiels de ce polyptyque sont  
étrangers à cette école flamande pour que l'on conclue  
à l'existence de quelque lien. Par contre, Hans Holbein  
le Vieux et Hans Holbein le Jeune les employaient de la  
même manière dans des oeuvres exécutées à Bâle.

Un second élément, fondamental, nous incite à porter  
notre enquête dans les ateliers de cette ville suisse : la  
ressemblance stylistique entre les visages des  
personnages de la Trahison de Judas et ceux de la  
fresque, dans sa partie exécutée en 1530, de la salle du  
Grand Conseil ; particulièrement, Saint Pierre, d'une  
part, et un homme de la foule dans la scène de la Justice  
de Jéroboam, d'autre part, présentent des traits  
communs nous invitant à penser que l'auteur du retable  
de Lavaur appartenait à la culture graphique bâloise (1).  
Les peintures de la salles du Grand Conseil de Bâle sont  
l'oeuvre d'Hans Holbein et de son atelier.

(1) Vaisse (Pierre) et Grohn (Hans Wemer), Tout  
l'oeuvre peint de Holbein, Paris, Flammarion, 1987,  
figure n° 30 c, page 91.

Toutefois, attribuer les peintures de Lavour à ce maître ne me paraît pas possible : sa force créative et innovante ne se retrouve pas dans l'oeuvre tarnaise.

Quelle date donner à ces panneaux ? Une date limite de début s'impose : le Christ tombant sous la Croix est une copie presque intégrale, dans les personnages, leur situation, l'architecture et la composition générale, du tableau de Raphaël peint en 1517 pour l'église du Spasme de Palerme ; ce tableau se trouve aujourd'hui au Prado (2). Il y eut copie certainement d'après une gravure. Le temps d'exécution de la gravure puis des panneaux nous portent à une date vraisemblable *a quo* de 1520. D'autres éléments combinés -le style, le sujet, des influences méniéristes- témoignent d'une exécution que l'on ne peut reporter au-delà de 1550. A ce stade de mes recherches je m'en tiens à rappeler la date d'exécution de la fresque du Grand Conseil de Bâle : 1530.

2. L'analyse du cinquième tableau, la Mise au tombeau, présente des difficultés plus importantes. Il convient de sérier les éléments stylistiques ou iconographiques susceptibles de nous éclairer ; ils sont au nombre de quatre : le traitement du paysage, certaines pièces de vêtement, le style des étoffes et le modelé des visages.

Le paysage témoigne certainement encore d'une origine allemande ou alémanique. Il est rural, fait de moyennes montagnes, d'un village fortifié à tours étroites et pointues ; la ligne d'horizon en est haute. Il y a non seulement représentation d'une réalité géographique, mais reprise d'une iconographie commune à Dürer et à Cranach. La composition du tableau, avec le groupement des personnages et du tombeau parallèlement au paysage, se retrouve aussi chez Dürer et Cranach ; notamment une gravure de ce dernier, datée de 1509, conservée à la Bibliothèque nationale à Paris, présente par ailleurs des détails iconographiques proches du panneau de Lavour, telle la coiffure de l'homme placés aux pieds de Jésus (3).

(2) Zerner (Henri) et de Vecchi (Pierluigi), *Tout l'oeuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1969, figure n° 132, page 116.

(3) *Aldorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand*,

Les saintes femmes portent une coiffe au volume rond, couvrant, descendant jusqu'au bas du front. Cette pièce d'habillement se retrouve aussi très fréquemment dans l'art allemand, celui de Dürer, Atdorfer, Baldung Grien, Gränewald. Cependant on la trouve aussi, bien moins fréquemment il est vrai, dans l'art hollandais. Elle semble absente de l'art flamand.

Cependant deux données importantes nous éloignent de l'art proprement germanique : le plissé des étoffes et le modelé des visages. Face à une pratique commune de lourds plis cassés, de visages durs et caricaturaux, ils font exception : les plis et les visages sont doux, sans heurts.

Ces caractères témoignent plus d'une influence étrangère en pays germanique que d'une origine de l'oeuvre hors de ce domaine. Elle me paraît complexe à déterminer : il s'agit toutefois de la Hollande ou de l'Italie. Quels sont les données du problème ?

Ce style me paraît italien. Si cela est exact, il faudrait alors en déduire une réalisation dans la ville qui fut la plus ouverte à cette influence : Bâle. De 1431 à 1449 un concile s'y tint ; des peintres italiens y vinrent et influencèrent l'école locale. Le plus éminent représentant de cette dernière, Conrad Witz, dans une certaine mesure, mêla leur manière à la manière allemande. Mais je pense qu'il ne faut pas exclure une influence hollandaise ; elle aussi adoucit les visages et arrondit les dessins des plis. Un détail inciterait à ne pas écarter cette origine : les petites bouches des femmes, caractéristiques de ce tableau, se trouvent au moins dans une oeuvre importante des Pays-Bas du Nord : les Heures de la Princesse de Clèves (4).

Le système des couleurs nous est-il d'un plus grand secours ? Il est différent de celui des quatre premiers panneaux. Ceux-ci présentent des coloris plus éclatants, moins fondus : le rouge, l'orangé, les bleus, les verts des vêtements ; mais surtout le doré qui, sur les objets et les arbres, accentuent artificiellement la lumière. Ce système, plus abrupt, doit encore

Paris, Centre Culturel du Marais, 1984, figure n° 276.

(4) Châtelet (Albert), *Les Primitifs hollandais*, Paris, Bibliothèque des arts, 1980, figure 37, page 46.

beaucoup à l'esthétique gothique. Le parti adopté dans la Mise au tombeau est plus réaliste, particulièrement dans le traitement du paysage ; les effets naturalistes ou atmosphériques sont plus pertinents. Le brun, couleur des terres, y occupe une place importante. Les coloris des vêtements sont plus rabattus. Cette esthétique me paraît plus italienne ; mais elle n'est pas non plus incompatible avec l'art des primitifs hollandais.

En conclusion sur l'origine géographique de ce dernier panneau, je dirai, avec toutes les nuances des incertitudes d'un dossier insuffisant : il est germanique ; les influences sont sans doute italiennes, mais je n'exclus pas qu'elles soient hollandaises ; si ces influences sont italiennes on peut penser que le tableau à quelque rapport avec la ville de Bâle : mais cette affirmation, elle aussi, n'a pas de base trop assurées car les tableaux suisses alémaniques de cette période et de ce style sont peu nombreux et nous ne disposons pas d'un corpus qui permettrait un classement certain.

J'éprouve aussi quelque difficulté à dater cette Mise au tombeau. Le naturalisme du paysage, le feuillage précis de l'arbre de la première colline, le rendu correct de la profondeur, me conduisent à la dater des deux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. La date de la gravure de Lucas Cranach, la Mise au tombeau de la Bibliothèque nationale, 1509, donnerait un bon point de repère. Une autre donnée du style prend place dans ce moment et serait un argument supplémentaire pour une origine alémanique. Les cheveux du Christ et de Saint Jean sont d'un peignage grossier, par épaisses mèches désordonnées. Les modèles en seraient ces mêmes personnages tels que Mathias Grünewald les représentait dans des oeuvres réalisées dans les deux premières décennies du siècle, dont la Crucifixion de Béle, datée entre 1500 et 1508 (5), et le retable d'Issenheim daté entre 1512 et 1516 (6).

Outre la question de son origine géographique, ce retable appelle des remarques.

(5) Vaisse (Pierre) et Bianconi (Piero), *Tout l'oeuvre peint de Grünewald*, Paris, Flammarion, 1974, planche XIII.

(6) Ibid., planches XIV et XV.

L'iconographie du Christ quittant lui-même la colonne doit être exceptionnelle ; je n'en ai rencontré aucun autre exemple.

Ces scènes portent le témoignage assez poussé de maniérisme, ce mouvement artistique que l'on date conventionnellement de 1520-1620. Mais il ne s'agit que d'éléments secondaires : les silhouettes élégantes et un peu contorsionnées des soldats dans la scène du Christ à la colonne, le vent gonflant artificiellement les vêtements, les pieds excessivement tournés, les architectures ruinées, le dessin des casques. Cependant l'oeuvre montre un solide fond gothique ; les personnages sont même moins excessifs dans leur gesticulation que ceux de Dürer. La composition, alliant un regroupement des acteurs devant un paysage aux dimensions qui s'amenuisent vite, reprend la tradition gothique.

Les lumières sur les étoffes sont accentuées de traits dorés : ce procédé, sans doute exceptionnel dans les tableaux, est très pratiqué dans les miniatures de la fin du moyen-âge.

Sur l'une des colonnes du premier panneau, dans un cartouche, figurent des inscriptions : ce sont des lettres latines majuscules d'une lecture très difficile ; je n'ai pu encore en trouver le sens, si du moins il y en a un.

L'essence d'arbre reconnue dans deux panneaux -le noyer- ne permet pas de confirmer l'hypothèse relative à l'Allemagne ou à la Suisse ; dans ces pays, les bois les plus utilisés sont le tilleul et le sapin ; le noyer ne l'est que rarement, mais il l'est.

Comment ce retable est-il arrivé à Lavaur ? Les archives religieuses de cette ville ont presque toutes disparu ; nous n'y avons rien trouvé qui puisse nous éclairer. Il faudrait, pour vérifier une hypothèse vraisemblable, chercher dans l'histoire de l'évêque Georges de Selves. Cet éminent personnage occupa le siège de Lavaur de 1524 à 1542, année de sa mort. En 1529 il représenta le roi de France à la diète de Spire. Fut-ce à l'occasion de ce voyage qu'il rapporta cette oeuvre ? Georges de Selves eut sa personne liée pour la postérité au nom d'Hans Holbein le Jeune : il est l'un des deux ambassadeurs figurant sur le célèbre tableau



aujourd'hui conservé au Victoria Museum de Londres. Mais ici, non plus, il ne faut en inférer aucun lien entre le peintre bâlois et le retable de Lavour. Ce tableau des Ambassadeurs révèle d'ailleurs parfaitement combien son auteur appartenait à la culture de la Renaissance (7), alors que le retable relève encore largement de la mentalité gothique. D'ailleurs la rencontre du peintre et de l'évêque pour l'exécution de son portrait n'eut lieu qu'en 1532, à Londres, quelques années après l'ambassade en Allemagne.

Mes remerciements à ceux qui m'ont aidé dans mes recherches : Monsieur le Curé de Lavour, Michel Bertrand, de Puygouzon, Alexandre et Bernard Jalibert, de Lavour, François Vander Elst, de Gaillac.

Daniel LAONET

NB. Restauré en 1942 par les soins des Monuments historiques, le polyptyque a été présenté en 1942 à Paris, Orangerie des Tuileries, à l'exposition *Peintures et objets d'art récemment classés ou restaurés par le service des monuments historiques* sous le n° 2.

(7) Vaisse (Pierre) et Grohn (Hans Werner), *Tout l'oeuvre peint de Holbein le Jeune*, Paris. Flammarion, 1987, fig. n. 83, p. 101-102. et Hervey (Mary F.S.), *Holbein's "Ambassadors", the picture and the men*, London, Georges Bell and sons, 1900 (disponible à la Bibliothèque municipale d'Albi).

## LES QUATRE DOCTEURS DE L'ÉGLISE D'OCCIDENT

Peinture sur panneaux, XVIII<sup>e</sup>. Chaque panneau 64,5 x 50 cm.

St-Ambroise (339-397). Evêque de Milan en 373. Représenté avec crosse et mitre, armé d'un fouet avec lequel il chassa les ennemis des Milanais.

St-Augustin (354-430). Evêque d'Hippone en 395. L'enfant tenant une cuillère évoque une scène légendaire de sa vie abondamment représentée. Réfléchissant au bord de la mer sur le mystère de la Trinité, Augustin voit un enfant entreprenant de vider la mer au moyen d'une coquille : entreprise ni plus ni moins dérisoire que de vouloir expliquer le mystère de la Trinité.

St-Grégoire le Grand (V. 540-604). Pape en 590. La tiare et la croix pontificale à 3 traverses permettent de l'identifier.

St-Jérôme (V. 340-420). Le traducteur de la Bible en latin est habillé en cardinal et a auprès de lui le lion qu'il avait domestiqué, au désert, en lui retirant une épine.

## LE BAPTEME DU CHRIST

H.s.t., 192x98 cm, XIX<sup>e</sup> s. Copie d'une peinture de Poussin, de 1646, appartenant aujourd'hui au duc de Sutherland (en dépôt à la National Gallery d'Edimbourg). Copie inversée et agrandie de chaque côté, inspirée sans doute d'une gravure.





*St Ambrose*



*St Grégoire*

*St Augustin*



*St Jérôme*



## CHRIST A LA COLONNE

Bois de tilleul, peint. H. 140 cm. Bourgogne (?), début XVI<sup>e</sup> s. Cl. MH 1987.

*“Crucifie-le !” Pilate alors, voulant contenter la foule, leur relâcha Barabbas et, après avoir fait flageller Jésus, il le livra pour être crucifié.*

Marc 15/15

En sculpture, la représentation du Christ lié à la colonne de la flagellation ordonnée par Pilate reste extrêmement rare. Elle est le reflet des méditations sur l'humanité souffrante de Jésus, en des périodes troublées où les hommes souffraient aussi, de guerres ou de famines, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

L'imagier cependant ne s'est pas arrêté à la douleur d'un homme, en laissant transparaître la divinité du Messie incliné vers l'âme qui le prie. Le Christ est lié mais libre, épuisé par la Flagellation -dont la polychromie originelle souligne les coups- mais debout, dépouillé de ses vêtements mais couronné de la lourde torsion régulière des branches d'épines. Là se révèle l'invention de l'artiste. Comme pour les représentations du Christ de Pitié assis, pieds et poignets liés et attendant, sur le rocher du Golgotha, avant d'être crucifié : de telles scènes n'existent pas dans les évangiles. En effet, le Christ n'est pas encore couronné d'épines lors de la Flagellation ; l'*Ecce Homo* présenté à la foule après la Flagellation est revêtu d'insignes dérisoires de la royauté : la couronne d'épines, le manteau de pourpre, le sceptre de roseau.

Le génie de l'imagier est aussi dans l'ample mouvement du corps hanché et les puissantes torsades de la couronne d'épines : elles parachèvent les courbes contraires des jambes, de l'étoffe soigneusement drapée du perizonium, du buste, de la tête ; arrêtant le regard sur le visage sculpté avec un soin extrême du détail. Et le regard suit le chant de la lumière sur les traits émaciés, sur les boucles régulières de la barbe et de la chevelure, dans les courbes épineuses. Le regard s'arrête dans les yeux, creusés par la souffrance mais ayant gardé toute la douceur et l'intensité du bleu profond de leur couleur originelle, retrouvée sous les repeints successifs. La statue est faite pour être vue en contre plongée, le regard se levant pour rencontrer le

regard du Christ qui se penche vers lui.

Les traces de sciage, au revers, indiquent que cette oeuvre, taillée dans un unique bloc de bois, faisait peut-être partie d'un ensemble plus important destiné à n'être vu que de face, le revers gardant apparentes les traces laissées par les outils du sculpteur : ensemble narratif de la Passion, groupe avec des bourreaux brandissant les fouets...

L'exceptionnel rapprochement avec le polyptique représentant des scènes de la Passion souligne davantage encore les intentions de l'un comme de l'autre artiste. La scène représentée est presque la même... Le peintre, suivant le texte de l'évangile, n'a pas couronné d'épines le Christ ; mais la colonne dont il se dégage est l'ultime splendeur d'un palais antique, ruiné comme est ruiné le paganisme ; le mouvement est le même, mais le peintre a voulu un corps tendu dans l'amorce de la marche et la torsion de la tête dont seul le regard est de face ; corps d'athlète sur lequel vient s'arrondir la lumière, pour le peintre ; corps petit, longiligne, à l'ossature anguleuse et aux muscles exténués par la souffrance, pour la sculpture.

Oeuvre de méditation et de silence...

SIRE (M.-A.), UFFLER (A.-M.), *Un Christ à la colonne découvert à Lavaur*, dans *Bull. monumental*, t. 145, fasc. 2 (1987), p. 213-216, fig.

## LA VIERGE A L'ENFANT

*La représentation de la Vierge portant l'Enfant dans ses bras est toujours riche d'enseignements : elle traduit la foi et la sensibilité du sculpteur comme de la paroisse ayant acquis la sculpture.*

*La Vierge romane est assise en majesté, couronnée et hiératique, Vierge noire des antiques pèlerinages, tenant l'Enfant qui porte le monde et esquisse un geste de bénédiction. C'est cette gravité poignante dans sa fixité, cette économie du geste jusqu'à l'austérité, qu'ont retenu les sculpteurs : le style roman a été repris jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle.*



Toute autre est la Vierge gothique du XIII<sup>e</sup> siècle. Elle n'est plus assise sur un trône mais debout, légèrement hanchée pour donner un appui à l'Enfant qui s'agite contre elle. Notre-Dame. Songeuse, elle porte toute l'espérance de la Rédemption et déjà la gloire de la Résurrection. Les attitudes sont riches de symboles : la tendresse de l'Enfant posant sa main sur la poitrine de sa mère est la création de la nouvelle Eve par la main de son créateur, l'annonce de la nouvelle création de l'humanité pécheresse sauvée par son Rédempteur.

Le vêtement prend une ampleur parfois extraordinaire, à l'imitation des sculptures bourguignonnes du XIV<sup>e</sup> siècle. Sage ordonnance d'un drapé savant où se mêlent la verticalité des rouleaux étagés, les lames profondes des plis obliques, les courbes souples ou cassées de l'étoffe ramenée devant la Vierge et réunie près de l'Enfant : toutes ces lignes convergent vers lui.

L'art populaire retient le drapé compliqué du manteau gothique, les boucles régulières et sages de la chevelure, la sérénité souriante de la Vierge encore figée dans le hiératisme des Vierges assises romanes ; malgré la ligne sinueuse d'une composition maladroitement accentuée. Mais l'Enfant se cramponne à sa mère, tétant avidement le lait d'un sein largement dénudé. Scène de la vie quotidienne en quelque sorte, d'une mère et de son petit... Si ce n'était la majesté de la Mère, ultime survivance des déesses-mères gallo-romaines du paganisme que l'on croyait lointain.

Dans l'humilité de sa maladresse, l'art populaire traduit la mémoire collective, ces peurs ancestrales des forces de la nature venant, avec les bergers de la Crèche, s'abandonner dans l'émerveillement de l'Incarnation.

#### VIERGE A L'ENFANT

Bois sculpté, XIV<sup>e</sup> siècle ; à l'origine dorée sur un stuc épais, décapée en 1954. CI MH 1957.

#### NOTRE DAME DE L'ESPERANCE ou NOTRE DAME DU PORT

Vierge allaitant, bois sculpté. H : 70 cm.  
Musée du Pays Vaurais





## PIETA

Pierre tendre, XVII<sup>e</sup> siècle, H : 63 cm. CI MH 1954.

“Cette image, où la vie donne à la mort une étreinte d’amour, n’illustre pas un récit de l’évangile, mais s’inscrit dans le développement de la *folie de la croix*. C’est un produit de l’imagination au service de la foi, tant sur le plan mystique que sur celui de l’expression artistique” (M. Durliat). Et chaque génération a médité de façons différentes sur cette scène, selon l’Histoire et les difficultés de son temps : Marie recevant ou présentant le corps de son fils mort, descendu de la croix. Offrande à Dieu le Père, offrande à l’Humanité, offrande à la méditation des fidèles.

Avec une certaine grandiloquence, “la Vierge retient d’une main l’un des bras de son fils et porte son autre main à sa poitrine : geste expressif pour manifester l’amour qui unissait les deux êtres” (*idem*). Les souffrances de la croix n’ont pas marqué le grand corps souple du Christ comme endormi dans la mort, si ce n’est les mains ouvertes et raidies, les stigmates presque invisibles, les épaules tirées en arrière et figées par la pesée du corps retenu par les clous.

Géométrie presque parfaite du chiasme des lignes courbes du corps et de la tête du Christ, de la tête, de la jambe obliquement posée de la Vierge et des courbes de son manteau ; opposition étudiée du corps nu du Christ, dénudé encore davantage par le pagne presque incrusté dans la chair et les cheveux rejetés en arrière, avec l’emphase et les lourds volumes des rares plis amples du manteau de la Vierge, drapée comme dans un long voile de veuve ; relative maladresse des traits un peu trop accentués des visages comme celle des doigts mal dégagés de la matière : c’est là le travail soigné d’un honnête copieur s’inspirant sans doute d’une autre sculpture.

L’oeuvre est belle, mais la recherche du pathétique comme de l’effet gêne le lyrisme de la pensée.

Dans la douleur silencieuse de Marie et dans l’indolente offrande du Christ se reconnaissent les courants mystiques de la dévotion aux coeurs sacrés de Jésus et de Marie, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, s’arrêtant aux mystères du *fiat* de la Vierge comme du Redempteur.

Expo. *Vierges de Pitié du Lot.* - Cahors, 1980 : La *Vierge de Pitié en Quercy*, par Marcel DURLIAT, p. 8-14.



### CROIX DE PROCESSION

*Portées par les hommes dans les longues processions rassemblant toute la paroisse pour les pèlerinages ou les Rogations, à l'extérieur et loin de l'église, ces croix de procession, par nécessité, sont des oeuvres en matériaux légers ; à l'inverse des croix processionnelles en métal, destinées à l'intérieur.*

*Ces croix sont en bois, extrêmement découpé et ajouré à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La hampe est taillée d'une seule pièce, pour éviter les cassures. Une épaisse polychromie et la dorure à la feuille dissimulent la modestie des matériaux. Comme les processions devenues alors, parfois, trop ostentatoires, ces croix peuvent être de grandes dimensions à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle.*

*Le Christ, souvent de grande taille, est sculpté dans un bois léger presque entièrement creusé ; ou encore, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, façonné dans du carton moulé sur un support de toile de sac, comme beaucoup de statues de cette époque.*

*Au revers sont peints, ou sculptés, des symboles religieux ou des emblèmes de confréries dévotes. De grands clous de bois, enfin, permettent de fixer les cordons d'un poêle ou les cordes en assurant l'équilibre, mais reliant aussi, de façon visible, l'adhésion spirituelle des porteurs au poids de la Croix.*

*Ces croix de procession restent accrochées ensuite dans le chœur, ou face à la chaire, ou encore en élément central, dans l'église, d'un groupe du Calvaire.*

### LA VIERGE ET ST-JEAN

Deux statues en bois sculpté et peint. Vierge, H. 64 cm, St-Jean, H. 62 cm. IMH 1976.

### CROIX DE PROCESSION DES PENITENTS BLEUS DE LAVAUR

Croix : bois peint et doré. Inscription : 1790, en haut de la croix. Christ en carton moulé sur un support de toile de sac.





## LUTRIN ET BATON DE CHANTRE

*Comme elle l'était au chœur des chanoines dans les collégiales et les cathédrales, la place des chantres, ou du chantré, reste importante dans la paroisse.*

*Le chantré réunit et domine le chant des fidèles pendant la messe, les vêpres ou les processions ; il chante les Introït, les psaumes, les longues envolées des alleluia. En ces temps où la messe était célébrée en latin, lui seul, le plus souvent, savait répondre correctement au prêtre ou chanter l'Épître. De plus, le chantré solennise les sépultures et les messes anniversaires des défunts par le terrifiant Dies irae, dans la longue méditation du Requiem.*

*Sa place est donc au chœur, près du lutrin parfois gigantesque, toujours magnifiquement sculpté pour porter les gros antiphonaires : l'aigle de saint Jean, l'évangéliste visionnaire de l'Apocalypse, ou David, le roi musicien auteur de la plupart des psaumes, ou encore le chœur des anges, avec leurs instruments...*

*A l'époque des verges et des chaînes d'argent des bedeaux, à l'époque des suisses, rutilants et charmarés, surveillant le bon ordre des fidèles avec leur halberde, à l'époque de la création des concessions perpétuelles marquées par des mausolées dans les cimetières, l'insigne honorifique du chantré est son béton : béton à l'effigie du saint patron de la paroisse ; ce qui le distingue des pénitents ou des confréries dont les bétons de procession portent d'autres figures de leurs saints protecteurs.*

## BATON DE CHANTRE

Bronze : argenté à la feuille. Figurine de St-Alain, dorée ; assemblage sur tige filetée en fer. Hampe en laiton argenté à la feuille ; constituée d'éléments creux vissés. 1<sup>ère</sup> moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

## LUTRIN

Bois sculpté ; H : 195 cm, XIX<sup>e</sup> siècle (vers 1870). Anges musiciens. Oeuvre du sculpteur Pierre-Paul Laclau (1840-1908), originaire de la paroisse de N.D. d'Ourtiguet (commune de Paulinet) et auteur de

nombreuses oeuvres en bois (chaires, retables, etc.) parmi lesquelles il faut citer le décor de l'église de St-Jean de Lacalm, dans la commune du Fraysse.

## CROIX

Cuivre. Limoges, XIII<sup>e</sup> siècle. Montée sur un pied hexagonal et un noeud en laiton repoussé : siècle XV<sup>e</sup> (?).

Christ creux, couronne rapportée.

Croix découpée. Au revers : dessin gravé du Christ bénissant, au nimbe crucifère, tenant le livre fermé. Décor de rinceaux. Emaux bleu et rouge sur le titulus. Vestiges de dorure à la feuille sur l'ensemble, dans les pointillés du décor gravé au trait. Décor en dents de scie sur le noeud fourré au plomb.

THOBY (P.). *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*. Nantes, 1959 ; *Supplément*, 1963.

## FER A HOSTIES (XVII<sup>e</sup> siècle)

### Musée du Pays Vaurais

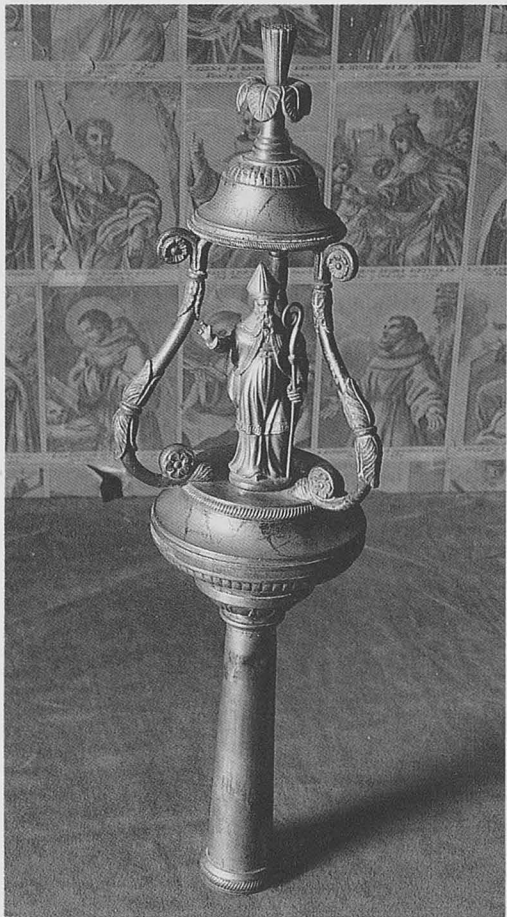
Chaque paroisse fabrique, et cuit dans ces moules, jusqu'à une époque relativement récente le pain des hosties. Les fers à hosties montrent toujours une iconographie christique ; et par respect pour le Corps du Christ que deviendra ce pain lors de la consécration, à la messe, le travail de ciselure des fers à hosties est soigné et complexe.

Il s'agit sans doute ici de la Baleine de Jonas, préfiguration de la mort et de la résurrection du Christ : le prophète Jonas, englouti par la baleine, en est ressorti vivant trois jours plus tard. Le décor stylisé et linéaire, l'abstraction du dessin, rappellent les décors des céramiques de Giroussens, au XVII<sup>e</sup> siècle.

## BASSIN DES AMES DU PURGATOIRE (XIX<sup>e</sup> siècle)

Les confréries, et en particulier les confréries de la Bonne Mort au XIX<sup>e</sup> siècle, regroupent ceux et celles qui s'engagent à prier pour le repos de l'âme des défunts. Des quêtes, à dates fixes, permettent de recueillir les fonds nécessaires à l'achat des cierges -ou

*Baton de chantre*



*Lutrin détail*





*Croix d'autel*



Bassin des âmes du Purgatoire



Fer à hosties

cire-, et à l'offrande de Messes de Requiem ; le plat de quête -ou bassin- des âmes du Purgatoire est immédiatement identifiable lors des quêtes : au bord du plat, un cierge allumé, symbole de la Résurrection, est fixé dans le binet, tandis qu'au centre du plat un motif ou une statuette, plus rarement conservé car fréquemment amovible, rappelle la mort.

#### LES OBJETS DE CULTE EN ÉTAIN

*Les objets de culte en étain -alors brillant : l'argenterie des pauvres- sont relativement nombreux, et, le plus souvent, encore en usage : croix, chandeliers d'autel, plats de quête, vases à ablutions destinés à recueillir les ablutions du prêtre se purifiant les doigts après avoir distribué la communion en dehors de la messe, seaux à aspersion et goupillons pour l'eau bénite, boîtes aux saintes huiles avec leurs chrêmeaux... Mais on rencontre aussi, plus rarement conservés, des calices et leur patène, des ciboires, des ostensoirs. En effet, après le Concile de Trente, les évêques demandent que ces humbles objets, en particulier ceux en contact avec l'Eucharistie, soient remplacés par des pièces d'orfèvrerie en métal précieux, .*

*Les formes des étains sont simples, stéréotypées, alourdies par l'épaisseur même de la matière. La plupart sont sans décor, sauf parfois des lignes gravées, non poinçonnés. Mais leur forme, leur système de fermeture à grosses charnières et à clavette, permettent de les dater des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, de les attribuer à des ateliers régionaux ou même toulousains, par comparaison avec des pièces d'étain ou d'argent poinçonnées et donc datées.*

*Les ciboires et les ostensoirs, alors appelés "soleils" en raison de leur forme, ont souvent un pied commun, alternativement vissé sous l'un ou l'autre, par souci d'économie. Parfois abusivement rangés dans les tabernacles, de tels objets de culte, vides et séparés de leur pied, sont mentionnés dans les visites pastorales des évêques dans les paroisses, jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.*

*De nombreuses boîtes aux saintes huiles ont leurs chrêmeaux, également en étain, remplacés au XIX<sup>e</sup> siècle par des chrêmeaux d'argent. Destinés à contenir l'huile des onctions, leur contenu est toujours indiqué*

*par des initiales ou des inscriptions gravées : Oleum Sanctum ou Oleum catechumenorum, Oleum Infirmorum, Sanctum chrisma.*

RICHARD (R.) *Potiers d'étain de l'ancien Languedoc et du Roussillon, du Bas moyen âge à l'ère industrielle.* Montpellier, 1988.

#### OSTENSOIR

Étain, XVII<sup>e</sup> siècle. H : 38,5 cm. Diamètre pied : 11,5 cm  
Soleil découpé. Pied moulé, amovible, vissé. Fermeture à charnière et clavette. Lunette en verre découpé. Manque la croix terminale.



BOITE AUX SAINTES HUILES PROVENANT DE  
LABASTIDE SAINT GEORGES

Etain, XVIII<sup>e</sup> siècle ; StG (St-Georges) inscrit sur le couvercle. Chrêmeaux (3) en argent du XIX<sup>e</sup> s., après 1838. Inscriptions gravées en lettres romaines sur les chrêmeaux : O. INF (*Oleum infirmorum*), S. CHR (*Sanctum Chrisma*), O. CAT (*Oleum catechumenorum*).

BOITE AUX SAINTES HUILES PROVENANT DE  
GIROUSSENS

Etain, embouti au tour, par Dominique Meric, à Toulouse, 1679. Poinçon de contrôle : Toulouse, 1709. Chrêmeaux (3) en argent, par Louis III Samson, à Toulouse, entre 1819 et 1822.

La forme circulaire du coffret, à la calotte bombée, est caractéristique de Toulouse.



Boîte aux Saintes Huiles de Labastide Saint Georges

*Boîtes aux Saintes Huiles de Giroussens*



*Poinçon*





## ENCENSOIR

Métal argenté repercé. Décor de godrons curvilignes sur la coupelle. Manquent les chaînes. Début XIX<sup>e</sup> siècle.



## ENCENSOIRS ET NAVETTES

- Encensoirs : H : 26 et 30,5 cm  
Argent, par Louis III Samson, Toulouse, entre 1819 et 1822.

Episse feuille d'argent. Chaînes et plaque d'attache des chaînes d'origine. Trous de passage des chaînes agrandis par usure.

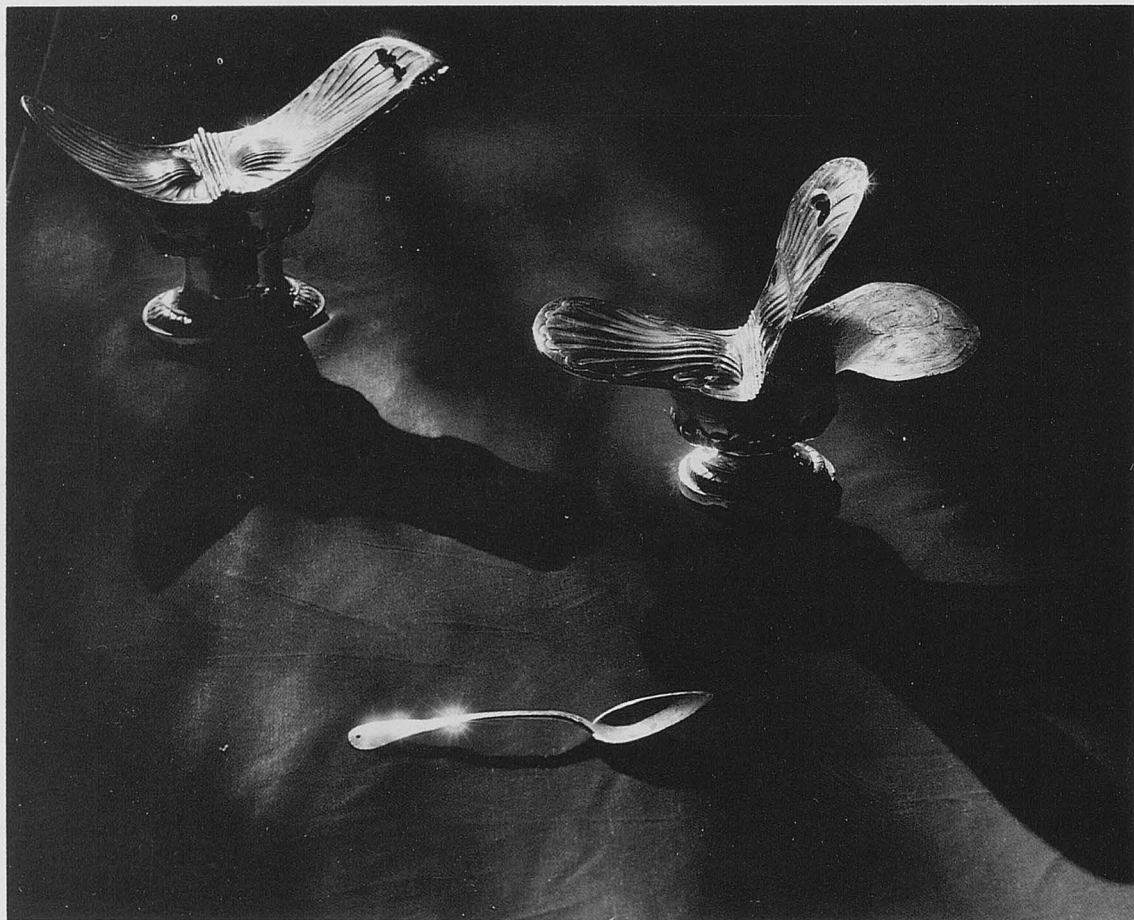
- Navette à pied ovale ; feuillage gravé, ciselé au mat ; décor au repoussé. Argent, par Louis III Samson, à Toulouse, entre 1819 et 1822.

La navette plus grande au décor identique, au pied plus haut, est également de Louis III Samson, entre 1809 et 1819.

- Cuiller à encens, en argent, réalisée en Province entre 1809 et 1819, par un autre orfèvre (poinçon de maître illisible).



*Navettes à pied ovale - Cuiller à encens*



## CALICES

*Le concile de Trente approfondit la méditation des Sacrements et plus particulièrement celui de l'Eucharistie. C'est à la suite de ses monitions que les évêques s'attachent au renouvellement des vases sacrés. Ainsi dans le diocèse d'Albi : son premier archevêque aurait commandé à un orfèvre parisien 62 calices et patènes, 116 ciboires et autant d'ostensoirs, vers 1684-1685... Cependant la réalisation de tant d'oeuvres, à Paris, n'a pas été vérifiée dans le diocèse où nombre d'objets de culte ont été fabriqués, à cette époque, par des orfèvres de la région (1).*

*C'est au même moment que des orfèvres toulousains exécutent ces calices pour des paroisses du diocèses de Lavaur. Un nombre considérable de pièces d'orfèvrerie est alors fabriqué, selon sans doute des proportions et des modèles donnés, puisque les objets de culte sont très proches sinon presque identiques d'un orfèvre à l'autre, avec le jeu des couleurs, des oppositions ou des mariages de l'argent et de l'argent doré : coupe des calices dont la lèvres s'évase davantage au fil du XVII<sup>e</sup> siècle, fausse coupe, allongement de la tige et du noeud, pied plus franchement bombé à la fin du siècle avec la ceinture décorée de feuillage découpé... L'iconographie est la même : les Instruments de la Passion et des têtes d'angelots. Cependant, les traitements de ce même thème sont différents.*

*Ainsi les têtes d'angelots, ciselées au repoussé et disposées de face et de trois quarts dans un tournoiement baroque, de l'orfèvre Antonin Troy, comparées aux têtes en reliefs rapportés, symétriquement opposées, d'un autre orfèvre ; ainsi le découpage du bord de la fausse coupe pour l'un des calices, et l'ornementation en dents de loup d'Antonin Troy, reprise pour d'autres de ses calices, tel celui de Rieux-Volvestre (Haute-Garonne) en 1688, ou celui de Maubourguet (Hautes-Pyrénées) en 1689. Quoique répétitives, ces oeuvres n'en sont pas moins belles.*

(1) THUILE (J.), *L'Orfèvrerie en Languedoc* t. II Généralité de Toulouse, Montpellier, 1968, p. 378-379 ; *L'Orfèvrerie du Languedoc. Répertoire des orfèvres,*

t. III, Paris, 1969, p. 366-368, pl. 31, fig. 79. - Expo. *Regards neufs sur l'art religieux dans les Hautes-Pyrénées*, Lourdes, Musée Pyrénéen, 1981 : n° 42. - Expo. *Objets d'art sacré des cantons de Montredon-Labessonnié et Réalmont*, Albi, 1990-1991 : p. 28.

## CALICE PROVENANT DE BELCASTEL

H. : environ 27 cm diamètre, coupe : 9,5 cm. Diamètre pied : 15,8 cm.

Porte la contremarque de 1689 (lettre T). Poinçon de maître illisible sous la coupe. Sous le pied : 2 blasons effacés dont un est volontairement rayé ; graffiti illisibles. Oeuvre toulousaine.

Coupe en argent doré. Ceinture du pied, fausse coupe en argent. Noeud et pied en bronze argenté. Réparation ancienne sous le noeud (calotte en bronze argenté) avec assemblage soudé sur tige creuse.

Assemblages vissés. Brisé sous le noeud.



Têtes d'angelots moulées, de la fausse coupe et du pied, rapportées. Iconographie : les instruments de la Passion ; fausse coupe : échelle, roseau ; verges, colonne ; cimenterre ; pied : couronne d'épines ; tenailles, marteau, liens, éponge, lance, la croix.

#### CALICE PROVENANT DE PIBRES

H : 26 cm. Diamètre coupe : 9,5 cm.  
Oeuvre d'Antonin Troy, à Toulouse, en 1689.  
Argent repoussé. Argent doré pour la fausse coupe.  
Poinçons insculptés sur la coupe et le pied.

Iconographie : les instruments de la Passion ; fausse coupe : coq ; tunique ; têtes d'angelots, en alternance ; noeud : lanterne, 3 clous, bourse ; pied : la croix, éponge, lance ; la Sainte Face ; aiguïère et bassin. Nombreuses soudures sous le pied.

#### BOITE (OU RESERVE) A EAU BAPTISMALE

Porte la date 1808 et le nom du fabricant Ventouillac.  
Cuivre rouge repoussé au tour, martelé. Intérieur étamé.  
Poignée de préhension du couvercle en bronze fondu.



## CHAPE

Chape : milieu XVIII<sup>e</sup> siècle. H (dos) : 120 cm.

Orfrois et dossier : début XVIII<sup>e</sup> siècle.

Remontage XIX<sup>e</sup> siècle : mors de chape, passementeries lamées.

La tradition affirme que cet ornement liturgique a été taillé, avec d'autres, dans les tentures d'un château.

- Chape : Soie. Lampas liseré 2 lats : greige et beige, fond violet. Décor dit "décor bizarre".

Lés : largeur 77 cm.

Rapport du dessin : H : 49,5 cm. Découpage particulièrement fine, permettant un dessin complexe.

- Dossieret et orfrois : Taillés dans des soieries différentes ; fond rose. Damas gros de Tours ; broché d'argent : effets des fils d'argent.

Rapport du dessin : H : 26,5 cm. Dossieret frangé. Damas vert, sous le dossieret.

Décor architectural dans le style du XVII<sup>e</sup> siècle mais avec des fleurs et des plumes de petit format, des rubans et des fleurettes rappelant le décor des pièces d'orfèvrerie du début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

- Mors de chape : laiton doré ; cabochons rouge, émaux polychromes ; datable du début du XIX<sup>e</sup> siècle.



## LE TRIPTYQUE EN IVOIRE PROVENANT DE SAINT-SULPICE CONSERVÉ AU MUSÉE DE CLUNY

Paris, Musée national des thermes et de l'hôtel de Cluny, Inv. n° 13101.

Dimensions : volets latéraux, h. 31 cm, l. 7 cm, ép. 1,1 cm ; partie centrale h. 32 cm, l. 14 cm, ép. 2,7cm.

Epoque : début XIV<sup>e</sup> s.

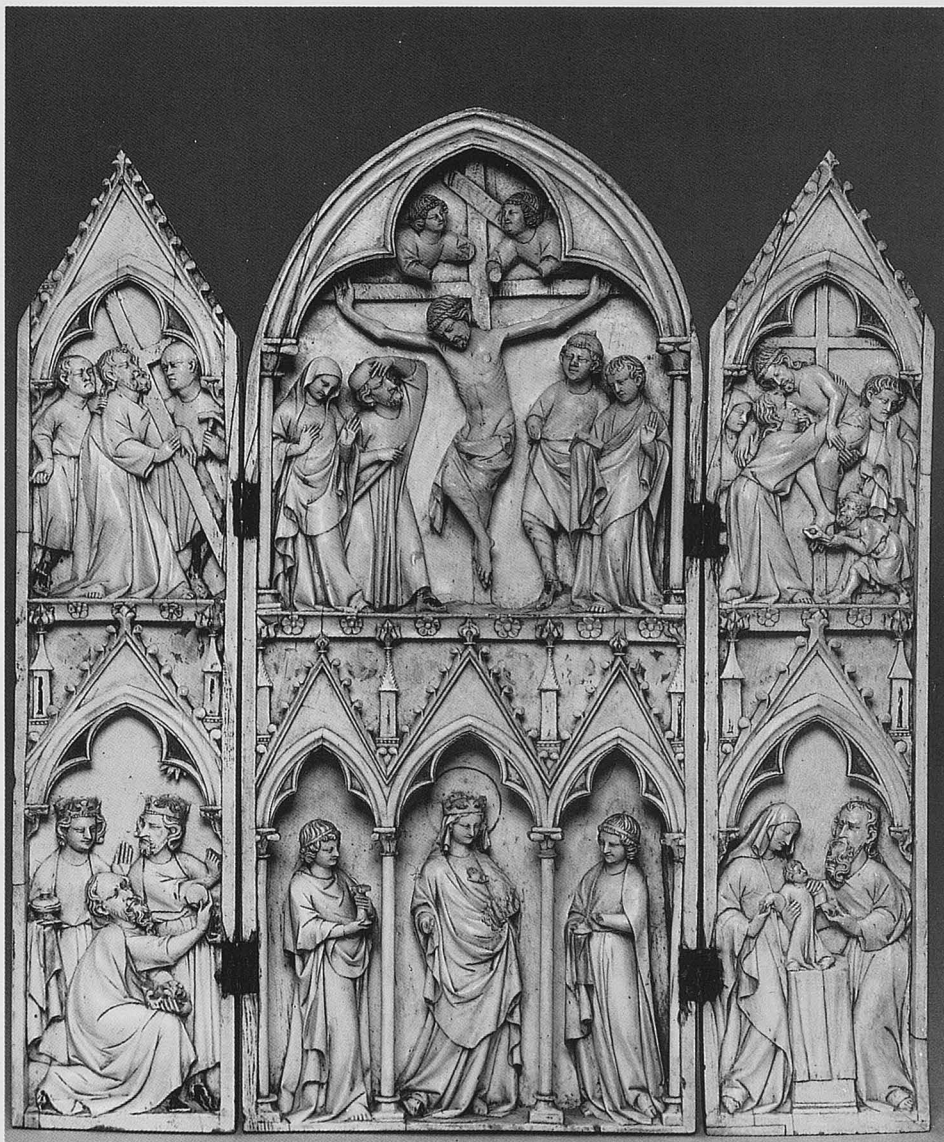
La partie inférieure du triptyque est consacrée à la Vierge mère du Christ ; de droite à gauche : les rois mages, Vierge à l'enfant au milieu de deux anges porteurs de cierges, la présentation au Temple. La partie supérieure présente trois scènes de la Passion : le portement de la croix, le Christ en croix encadré à gauche par la Vierge et Longin et à droite par Stéphane et Saint Jean, la descente de croix. Dans la partie supérieure, deux anges surmontent la croix et devaient porter la lune et le soleil. Chaque scène s'intègre dans un décor architecturé, sous des arcatures trilobées. Certains personnages ont été abîmés : il manque le Christ dans les bras de sa mère, le cierge de l'ange de droite, le bout de la lance de Longin, le bras de Stéphane, les attributs des anges de la partie supérieure. Des traces sur la partie supérieure et des restes de polychromie au revers permettent de conjecturer qu'il devait y avoir un gable au-dessus de la partie centrale et des frises ou des pinacles au-dessus des volets. Des traces de polychromie et de dorures subsistent.

La qualité unique de cette oeuvre vient du tour de force technique que constitue la profondeur de la sculpture du panneau central où les figures se détachent en ronde bosse. L'expression des personnages : la souffrance de Christ, la sérénité et l'élégance de la Vierge à l'Enfant, la cruauté barbare des soldats chauves, l'étonnement du centurion Longin retrouvant la vue, l'expression gouailleuse et bornée de Stéphane... est d'un très grand artiste, loin encore des stéréotypes du gothique international.

### Historique

Mentionné dans une visite épiscopale de Mgr de Montchal, le 23 juillet 1644, comme étant conservé dans la chapelle du Rosaire : "*un vieux retable de bois*

*peint et au milieu d'iceluy, en bas, une partie de la vie et mort de Nostre Seigneur représentée sur des personnages d'ivoire"* (1). Il figure en 1863 à l'Exposition départementale de peinture, d'objets d'art et d'antiquités (2), présentée à Albi à l'occasion du Congrès de la Société archéologique. Le rapporteur du Congrès sur ladite exposition s'exprime ainsi : "il a attiré l'attention de la société française et a été l'objet d'une allocation, dans le but de le retirer de son armature dorée, dont il ne faut point parler" (3). Connus et cités par de nombreux historiens locaux (4), convoités sans doute par de nombreux collectionneurs (anglais, dit-on alors) cette curiosité archéologique devient à partir de 1884 l'enjeu de nombreuses tractations. Cette année là, le dimanche 6 juillet, l'église de Saint-Sulpice s'effondre. Devant l'ampleur du coût de la reconstruction de celle-ci, la fabrique propose de mettre en vente le triptyque, "au moins 1000 F" (5). Le sous-préfet de Lavaur ayant examiné celui-ci (conservé à l'époque au presbytère) craint une réaction négative de la population. Le préfet, qui vient de recevoir notification de la loi du 31 mars 1887 pour la conservation des monuments historiques, signale l'affaire à la direction des Beaux-arts qui s'empresse d'interdire la vente et de classer l'objet (20 février 1889). Son intérêt national va être consacré par son exposition au Trocadéro dans le cadre de la *Rétrospective de l'art français* organisé lors de l'Exposition universelle (6). C'est alors qu'il est extrait du tabernacle doré qui l'enlaidissait et que Darcel, conservateur du Musée de Cluny, imagine un montage financier auquel il arrive à persuader à se prêter à la fois les pouvoirs publics et les autorités locales de Saint-Sulpice. Contre le don gracieux du triptyque au Musée de Cluny, la direction des cultes accorderait une subvention à la commune pour la reconstruction de l'église. Après un long marchandage (10.000 F sont accordés en janvier 1892, puis 5000 F en octobre 93), au milieu d'un conflit aigu entre la fabrique et la commune, c'est ce qui est finalement conclu en 1893 (7). Le triptyque est donné à Cluny et aussitôt confié pour restauration à un certain Dournès à Clamart, pour 140 F (8).



C. Photo R.M.N.

Remerciements à Mme Joubert, conservateur du Musée de Cluny pour ses renseignements.

Jean LE POTTIER  
Conservateur des antiquités  
objets d'art du Tarn

- (1) Archives départementales de la Haute-Garonne, 1 G 602.
- (2) Albi, Papailhiau, 1863. Il figure sous le n° 346.
- (3) TOULOUSE-LAUTREC (Comte Raymond de), *Rapport sur l'exposition départementale de peinture, d'objets d'art et d'antiquités lu en séance publique, le 15 juin 1863*. Albi, Papailhiau, 1863. Les planches de l'article de Du Bourg, cité à la note suivante, montre que chaque volet était inséré séparément dans un cadre doré.
- (4) Hippolyte CROZE dans *Répertoire archéologique du département du Tarn*, Paris, Imprimerie impériale, 1865, col. 116 ; Antoine DU BOURG dans un article sur *Saint-Sulpice de la Pointe*, dans les *Mémoires de la Société archéologique du Midi*, t. IX, 1866-1871, p. 30-32, et 2 planches ; Edmond CABIE dans ses *Abrégés historiques sur... les communes de Saint-Sulpice et de Lugan*, Toulouse, Imprimerie A. Chauvin et fils, 1876, p. 56 ; Elie ROSSIGNOL dans son article sur la *Commune de Saint-Sulpice-la-Pointe*, dans la *Revue du Tarn*, t. I, 1877, p. 298-299.
- (5) Toute l'affaire peut être retracée dans le dossier des Archives départementales du Tarn, 2 O 271/2.
- (6) N° au catalogue : 117.
- (7) Echo de la transaction dans la *Revue du Tarn*, t. XI, 1894, p. 58-59, qui cite un article du *Temps*.
- (8) Archives du Musée de Cluny.

#### Bibliographie

- SAGLIO (E.), *Le triptyque de Saint-Sulpice (Tarn)*, dans *Monuments Piot*, t. II, 1895, p. 227-233, pl. XXVIII.
- KOECHLIN (R.), *Les ivoires gothiques français*, Paris, Picard, 1924, I, p. 136-142, II, n° 203, III, pl. LI.  
Exhibition of French art, London, 1932, p. 290.
- GRODECKI (L.), *Les ivoires français*, Paris, 1947, p. 95-96.
- GABORIT-CHOPIN (D.), *Ivoires du moyen âge*, Fribourg, 1978, p. 148-152, n° 223.
- Chefs d'oeuvres des Musées du Louvre, de Cluny et d'Ecouen*, Leningrad-Moscou, 1980.
- Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, Paris, 1981, n° 129.
- La représentation du Temple dans l'art occidental*. Nice, Musée Chagall, juillet-octobre 1982, n° 11.



## L'ORGUE DE LA CATHEDRALE DE LAVAUR

L'orgue de Saint-Alain fut construit en 1523 sur l'initiative de Simon de Beausoleil, évêque de Lavaur de 1514 à 1521. De ce premier instrument seul subsiste le buffet. Il fut longtemps attribué à Nicolas Bachelier du fait de la qualité et de la vigueur de son décor sculpté. Il habille aujourd'hui une partie instrumentale entièrement refaite par le célèbre facteur Aristide Cavallé-Col en 1874. Celui-ci s'efforce alors de répondre au goût du jour en créant un grand orgue romantique, caractérisé par des ensembles puissants de fonds, des familles d'anches sonores et des timbres expressifs rappelant ceux de l'orchestre et adaptés à la symphonie. Lors de cette importante campagne de travaux, le buffet du XVI<sup>e</sup> siècle fait l'objet d'ajouts dus au menuisier Imbert qui crée notamment les deux grandes volutes latérales couronnées de pots à feu, les panneaux de soubassement, vierges de tout décor, et la balustrade de la tribune.

Les parties originales des boiseries de 1523 s'organisent selon trois registres superposés :

- un soubassement composé de pilastres sculptés, historiés entre lesquels apparaissent les panneaux refaits au XIX<sup>e</sup> siècle, et couronné par une frise ouvragée animée de bambinos joufflus ;

- un registre médian à claires voies présentant entrelacs et dauphins affrontés, soutenu par des pilastres décorés de guirlandes de feuillages ou de balustres ; ceux-ci reposent sur une frise de médaillons en ronde-bosse habités de bustes et de visages, masculins et féminins, apparaissant de face ou de profil dans des couronnes de feuillages et de grosses perles. Parmi les personnages représentés, on peut reconnaître en particulier Hercule portant sur son front la peau du lion de Némée ;

- un registre supérieur présentant au centre, dans une niche à fronton, une statue de Dieu le Père tenant le globe dans la main gauche, le glaive dans la main droite ; de part et d'autre, apparaissent au couronnement de très riches et hauts panneaux

sculptés à feuillages, entrelacs, armoiries et couronnes royales ; ils coiffent le second étage de chacune des plates-faces et sont séparés par de hauts candélabres à boules.

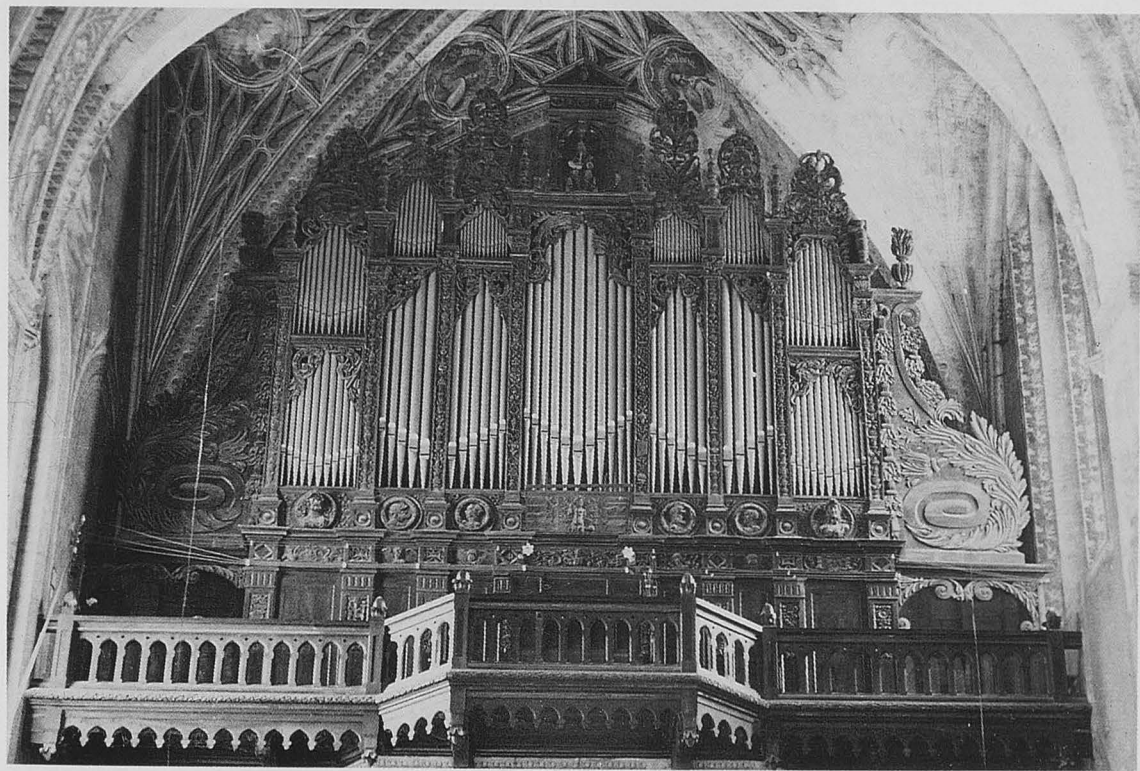
L'ensemble de ces boiseries montrait encore en 1985 une surface extrêmement sombre, traitée à plusieurs reprises au brou de noix et au vernis, comme le voulait la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, favorable aux badigeons foncés et aux teintes obscures et uniformes rappelant celle du bois.

Lors de l'engagement des travaux de restauration du buffet d'orgue en 1985 (1), il avait été initialement prévu un simple nettoyage accompagné d'un allègement des différentes couches de vernis et de brou de noix recouvrant les boiseries. Cette première intervention a permis de mettre au jour d'importantes traces de polychromies anciennes, datant du XVI<sup>e</sup> siècle et dissimulées jusque là par la couleur faux-bois qui avait recouvert l'ensemble sans doute dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'intérêt de cette découverte amena à reconsidérer le parti de restauration proposé sur ce buffet, et à abandonner toute idée de simple nettoyage et mise en teinte pour s'orienter vers le dégagement systématique de toutes les polychromies conservées, et la mise en valeur du buffet dans ses couleurs du XVI<sup>e</sup> siècle. L'opération, extrêmement délicate, fut confiée au peintre Pierre Bellin et à son atelier (2). Les travaux entrepris permirent de voir ressurgir notamment les pigments utilisés sur les claires-voies, les médaillons et les chairs des visages qui s'y trouvent figurés. De nombreuses analyses stratigraphiques purent être réalisées prouvant que les couleurs avaient été posées à l'aquarelle directement sur le bois sculpté, sans aucun apprêt, ce qui explique l'élan, le souffle prodigieux donné aux têtes sculptées en ronde-bosse par la couleur. Les personnages, une fois révélés dans leur polychromie d'origine, apparurent directement inspirés des terres cuites vernissées italiennes, mises au goût du jour à la Renaissance par l'atelier des Della Robbia.

*Médailon de la frise d'encorbellement : dégagement en cours des polychromies d'origine. (Cliché M. A. Sire)*



*L'orgue dans son état primitif*



*Clares-voies : décor de rinceaux aux extrémités traitées en forme de masques ;  
dégagement en cours des polychromies du XVI<sup>e</sup> siècle. (Cliché N. Blaya)*



La découverte faite montra en outre que ces sculptures peuvent être sans nul doute attribuées à un artiste de grand talent qui n'a pu malheureusement être encore identifié du fait de la disparition à la Révolution des archives de l'évêché de Lavaur.

La présence de ces nombreux éléments de polychromie posait en outre un problème quant à la suite du traitement du buffet : fallait-il laisser coexister de manière presque archéologique, la polychromie du XVI<sup>e</sup> siècle là où elle était conservée, et la couleur faux bois du XIX<sup>e</sup> siècle là où aucune trace de polychromie n'avait pu être retrouvée ? Cette solution avait l'avantage de respecter l'apport de chaque époque en toute lisibilité ; elle niait cependant la présence décorative de cet important buffet d'orgue dans la nef et la nécessaire unité de traitement qui était indispensable pour mettre en valeur l'ensemble des boiseries.

D'où la seconde proposition qui consistait d'une part à restaurer de manière très rigoureuse les polychromies conservées, simplement dégagées et refixées sans aucun rehaut de couleur, et d'autre part à restituer les polychromies disparues en déduisant par analogie des vestiges conservés les couleurs manquantes.

Après plusieurs essais, les maîtres d'oeuvre retinrent ce dernier parti (3). Une incertitude étant apparue sur la teinte de fond des claires-voies, il fut en outre décidé de ne choisir celle-ci qu'après avoir entrepris la restauration du décor peint des voûtes de la dernière travée de la nef abritant le buffet d'orgue. Celle-ci avait en effet perdu depuis de longues années son décor, parfaitement connu grâce à de nombreux documents d'archives ; il apparut essentiel de restituer celui-ci au préalable afin d'envisager ensuite de la manière la plus juste et la plus fine possible l'harmonie à restituer sur le buffet à partir des polychromies du XVI<sup>e</sup> siècle conservées.

Au terme de ces travaux, réalisés par l'atelier de Pierre Bellin, il fut ainsi résolu de restituer les polychromies manquantes sur fond de rouge avec filets ocre-jaune et jeux de gris-pâle sur les claires-voies animés de tons de carnation sur les têtes et les corps des angelots, de verts pour les feuillages et de jaunes pour les autres éléments décoratifs. La restitution effectuée par analogie, tend ainsi à privilégier l'architecture du buffet en évitant les effets de camaïeux trop pastels tout en suggérant les contrastes nécessaires, tout et en aménageant les

passages de couleur nécessaires qui créent la préciosité décorative de l'ensemble. Les parties ajoutées au XIX<sup>e</sup> siècle par le menuisier Imbert n'ont pu être déposées du fait de contraintes techniques liées au bon fonctionnement de l'instrument créé en 1874 par Cavaillé-Coll (4). Elles ont donc fait l'objet d'un traitement spécifique de surface en accompagnement afin des les faire apparaître en retrait par rapport aux boiseries du XVI<sup>e</sup> siècle.

La remise en valeur du buffet du XVI<sup>e</sup> siècle étant aujourd'hui achevée, il reste à remonter la partie instrumentale, ce qui sera fait par le facteur Giroud dans les prochains mois. L'église St-Alain de Lavaur aura ainsi retrouvé son grand orgue romantique abrité par l'un des plus anciens et des plus remarquables buffets polychromes de France.

Marie-Anne SIRE,  
Inspecteur des Monuments Historiques

(1) Ces travaux, ainsi que les nouvelles tranches prévues à la suite des découvertes faites, ont été financés par la commune de Lavaur, le Conseil général du Tarn, le Conseil régional et la Direction régionale des affaires culturelles (Ministère de la Culture - Direction du Patrimoine).

(2) C'est au même atelier que l'on doit notamment la remise en valeur du buffet d'orgue polychrome du XVI<sup>e</sup> siècle du Monastiers-sur-Gazeilles, en Auvergne, comme la découverte des peintures murales du XII<sup>e</sup> siècle à St-Sermin de Toulouse et le dégagement des décors peints du XIV<sup>e</sup> siècle illustrant la Genèse et le Pêché originel au revers de la façade de la cathédrale de Cahors.

(3) Maîtrise d'oeuvre : Marie-Anne Sire, Inspecteur des Monuments historiques en collaboration avec MM. Calvel, Architecte en chef, Tortouin, Architecte des Bâtiments de France et Le Pottier, Conservateur des Antiquités et objets d'Art du Tarn. Inspection générale : MM. Costa, Prevost-Marcillacy et Prunet. Maîtrise d'ouvrage : Direction Régionale des Affaires culturelles (CRMH).

(4) Restauration de la partie instrumentale de l'orgue : Maître d'oeuvre : Jean-Pierre Decavèle, technicien conseil, en étroite concertation avec Xavier Darrasse.

## TABLE DES MATIERES

Préface, par P. Lozar, maire de Lavour

Introduction historique, par J.M. Garban, président de la société archéologique de Lavour

Notice sur les communes du canton, par J.M. Garban

### **Catalogue**

Le mobilier religieux du canton de Lavour, par A.M. Uffler, conservateur du patrimoine au service régional de l'inventaire

Le polyptyque de la cathédrale de Lavour, par D. Laonet

Notices, par A.M. Uffler

Le triptyque en ivoire de Saint-Sulpice conservé au Musée de Cluny, par J. Le Pottier, conservateur des antiquités et objets d'art

L'orgue de la cathédrale de Lavour, par M.A. Sire, inspecteur des monuments historiques

Remerciements

CONSEIL GENERAL  
DU TARN

Conservation départementale  
des antiquités et objets d'art  
&  
Service du patrimoine culturel

*Documentation*

Brigitte BENNETEU-GIESBERT, Françoise HUBAUT, Jean LE POTTIER, Sylvie SOUKOVATOFF

*Maquette du catalogue*

Jean-Claude LATTES

*Assistante*

Hélène FABREGUE

*Photographies*

Donatien ROUSSEAU

*Saisie*

Sylvie GALIEGUE

*Restaurations*

Christian LIOGIER, Daniel ROUSTIT, Louis SEZER

*Remerciements*

Les maires des communes du canton  
Les curés des églises du canton  
M. Jean-Claude Boyer  
M. Tortouin, architecte des bâtiments de France,  
et le Service départemental de l'architecture  
Mme Joubert, conservateur en chef du Musée des  
Thermes et de l'Hôtel de Cluny

*Participations financières*

Ministère de la culture et de la communication  
(DRAC Midi-Pyrénées)  
Conseil régional Midi-Pyrénées

Lorsque les objets possèdent une valeur plastique, ils détiennent une telle force suggestive qu'il est plus aisé de la rendre perceptible que d'en détourner l'attention.

G. SALLES  
Le regard, 1939





Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Achevé d'imprimer en décembre 1991  
sur les presses de l'Atelier Graphique Saint-Jean,  
10 rue Flottes, 81000 Albi

Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 1991      Numéro d'imprimeur : 263

I.S.B.N. 2-907-508-10-5

**Prix : 50 F**

T A R N



CONSEIL  
GENERAL



ARCHIVES &  
PATRIMOINE