

## LA CHRONOLOGIE DE LA RENAISSANCE TOULOUSAINNE : QUELQUES REMARQUES

par Bruno TOLLON\*

L'historiographie récente de la Renaissance (tout particulièrement pour l'architecture) permet de mesurer l'évolution rapide de la vision que peuvent en avoir les historiens de l'art. Ainsi, l'idée de renoncer à la perspective d'une Renaissance européenne devant tout à l'Italie et d'y substituer celle de « Renaissance » multiformes s'impose-t-elle désormais. En va-t-il de même pour la perception des mouvements artistiques observés en France ? L'importance des initiatives royales à partir du règne de François I<sup>er</sup>, l'éclat des milieux artistiques qui se développent, à la cour et à la ville, font de la capitale et des pays de l'Île-de-France et du Val de Loire les centres d'intérêt majeurs de la vision actuelle, comme le prouve le nombre des études qui en ont renouvelé la compréhension. Dans quel cadre peut-on aborder alors les initiatives qu'on observe dans les centres artistiques des pays périphériques du royaume ? Faut-il continuer à les juger à l'aune de leurs modèles supposés ? Les premières réactions à la chronologie, rigoureusement établie par l'archive, de l'allégorie dite *Dame Tholose*, sculptée en 1544 (avant d'être tirée en bronze cinq ans plus tard), marquaient la surprise en face d'une création *a priori* plus vraisemblable dix ans plus tard pour le moins<sup>1</sup>. L'existence d'une œuvre ne prenant pas ses sources directes dans l'art bellifontain impose une lecture renouvelée des circuits culturels et la prise en compte du « génie du lieu ».

Est-il encore trop tôt pour aborder la pluralité des « Renaissance françaises », comme on l'admet désormais à l'échelle de l'Europe ? Le recours à un discours normatif qui s'attacherait à inscrire dans un *continuum* la plupart des productions des centres artistiques éloignés de la capitale (et de les placer dans la dépendance directe de celle-ci) n'est plus recevable<sup>2</sup>. Deux monuments majeurs de la Renaissance toulousaine vont nous offrir l'occasion de revenir sur le contexte et les sources de leur création : ils concernent les hôtels, construits par deux magistrats importants, Jean de Bagis et Jean de Burnet, qui figurent parmi les œuvres qui ont servi à caractériser la Renaissance dans la cité palladienne. Ils ont vu récemment la date de certains de leurs décors remise en cause. Les analyses qui suivent vont s'attacher à reprendre le dossier pour vérifier la cohérence de la périodisation admise jusqu'ici, grâce à l'apport de l'archive comme de l'héraldique, données qu'il convient de croiser avec l'approche stylistique dans une perspective comparatiste<sup>3</sup>.

---

\* Communication présentée le 15 février 2011, cf. *infra* dans « Bulletin de l'année académique 2010-2011 », p. 305.

1. Pour la date de l'allégorie de la ville de Toulouse : Bruno TOLLON et Louis PEYRUSSE, « *Dame Tholose* et la colonne Dupuy », *M.S.A.M.F.*, t. LXV, 2005, p. 246, n. 6, communication écrite de J. R. Gaborit

2. *Le « Génie du lieu » (1450-1550.) La réception du langage classique en Europe*, Monique CHATENET et Claude MIGNOT dir., collection *De Architectura*, Paris, 2013, introduction p. 9-10, et Jean GUILLAUME, « Modèles italiens et manière nationale, L'invention d'une architecture nouvelle en France au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle », *L'Europa e l'arte italiana*, actes du colloque du Kunsthistorisches Institut de Florence, 1997, Venise, Marsilio, 2000, p. 237-253 et « Renaissance ou Renaissance » avant-propos, dans *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'antique » au début de la Renaissance*, Paris, 2003, l'étude ouverte aux régions artistiques de l'Europe retenait principalement pour la France les pays du Val de Loire et du Bassin parisien. Ces travaux prolongent les réflexions abordées dans les études précédentes, en particulier d'Henri ZERNER, *L'art de la Renaissance : l'invention du classicisme*, Paris, 1996.

3. La bibliographie est résumée dans *L'Hôtel d'Assézat*, Louis PEYRUSSE et Bruno TOLLON dir., Toulouse, 2002, 260 p.

La capitale du Languedoc connaît durant la décennie 1540-1550 une situation d'une rare prospérité dans un contexte d'affirmation du rôle des élites sociales et intellectuelles. Le rôle décisif de personnalités hors du commun, tant du monde de la marchandise et de la banque que de celui de la justice ou de l'université, favorisent la multiplication des entreprises de construction et l'émulation entre les ateliers les plus remarquables dans une cité bouillonnante<sup>4</sup>. À bien des égards durant cette période, Toulouse pouvait passer, auprès des artistes, pour aussi attractive que les villes de la Péninsule ibérique bénéficiaires de l'or et de l'argent d'Amérique. Le nombre des artistes étrangers à la ville est particulièrement important et, comme en Aragon en Navarre ou en Castille, leur provenance de Flandre ou de Picardie l'emporte : le cas de Nicolas Bachelier est à cet égard symptomatique du phénomène et il illustre la capacité d'adaptation de ces maîtres pour parvenir aux premières places<sup>5</sup>. Bachelier avait certainement pour lui une excellente formation et, plus encore, l'art de se plier aux exigences de sa clientèle. Ce qui lui a permis de s'illustrer dans les entreprises les plus diverses puisqu'il passa de l'édification de retables aux projets de maisons et de châteaux et même à des travaux d'ingénierie<sup>6</sup> ; cela suppose également un atelier certainement bien organisé, capable de mener de front à plusieurs commandes et, même si cela pouvait entraîner souvent retards et conflits, cela ne suffisait pas à décourager sa clientèle. La régularité des commandes, qui ne faiblit pas d'un bout à l'autre de sa carrière toulousaine, en apporte la preuve<sup>7</sup>.

L'étude de la construction de l'hôtel de Bagis (1538-1545 environ) et du château de Castelnaud-Estrétefonds (1539-1545) peut être reprise en tirant parti de documents nouveaux, pour les analyser en fonction du déroulement simultané des deux chantiers, et les faire bénéficier de ce double éclairage. La rareté des sources concernant l'hôtel de Bagis est compensée par une série exceptionnelle pour le second, permettant de suivre la chronologie des travaux et de comprendre les décisions prises en cours de chantier pour les choix certainement plus novateurs. Modernité qui vaut à Nicolas Bachelier, dès l'achèvement de ces deux édifices, deux autres commandes tout aussi valorisantes ; elles contribuent en outre à faire de lui le maître d'œuvre le plus sollicité de la ville : ce sont, dès 1542, le nouvel hôtel du greffier civil Guillaume de Bernuy, le fils du grand marchand, et, en 1545, la transformation du château de Saint-Jory pour le juge mage de Toulouse, Michel Du Faur<sup>8</sup>.

Or les dates admises ont été contestées par Alain de Beauregard dans sa thèse d'Histoire de l'Art (soutenue en 2001 et restée manuscrite). Le point de vue est repris sans vérifications dans deux articles récents de Pascal Julien. Alain de Beauregard réfutait la datation de la porte aux atlantes de l'hôtel de Jean de Bagis et justifiait sa nouvelle datation en tirant parti du seul document mis au jour et qui ne concerne pourtant que le remplacement d'une pierre de seuil en 1604<sup>9</sup>. Alain de Beauregard n'en restait pas là et, pour nourrir l'œuvre de Pierre Monge (un collaborateur de Pierre Souffron) auquel il donne les atlantes de Bagis, il lui attribuait sans preuves, pour faire bonne mesure, les caryatides de l'hôtel de Burnet (dit du Vieux-Raisin)<sup>10</sup>.

4. Le point dans *L'Humanisme à Toulouse (1480-1596)*, Nathalie DAUVOIS dir., Paris, Honoré Champion, 2006.

5. Hilario CASADO, « Jean de Bernuy, Fortune, rang et généalogie », *Annales du Midi*, n° 196, juillet 1991, p. 323-343 et Francis BRUMONT, « Avant-propos » et bibliographie dans « Le commerce du pastel, de la laine et des draps, XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », *Annales du Midi*, t. 113, n° 236, 2001.

6. Élie SZAPIRO, « Nicolas Bachelier et le château de Castelnaud-Estrétefonds », *Annales du Midi*, t. 75, n° 62, avril 1963, p. 241-262, avec la bibliographie à jour.

7. Élie SZAPIRO, article cité, p. 243-244 et p. 273-274 et 275-276 pour les interventions supplémentaires d'Antoine de Lescalle et les scrupules et les craintes d'encourir les reproches de Nicolas Bachelier.

8. Élie SZAPIRO, *ibidem*, et pour Saint-Jory et l'hôtel de Guillaume de Bernuy (dit de Buet) : Bruno TOLLON, « Toulouse en 1550 : Architecture et culture », *L'Hôtel d'Assézat*, livre cité, 2002, p. 84-110, fait le point et fournit la bibliographie.

9. Alain DE BEAUREGARD, *Parlement de Toulouse : la société parlementaire au grand siècle, les expressions profanes de la commande privée*, thèse d'histoire de l'art, Université de Toulouse-Le Mirail, 2001, t. I, p. 278-279, « Travaux effectués pour Nicolas Guerrier dans l'hôtel de Bagis qu'il venait d'acquérir » : « ... la première intervention consista précisément à refaire entre autres choses le grand perron de pierre de la demeure, dont l'entière âme de brique ce qui ne pourra qu'intriguer beaucoup ; le 24 octobre, Guerrier s'adressait à Jean Moles et Jean Mercier, maîtres tailleurs de pierre connus de tous lesquels promettaient de « racommoder le perron qu'est à la basse cour de ladite maison à l'entrée du grand corps d'iceluy... ». La référence citée par l'auteur concerne un montant de quelques livres, pour la réfection du carrelage de différentes pièces et le remplacement des pierres de seuil (A.D. Haute-Garonne, 3E2264, fol. 397). Ce que confirme Michèle ÉCLACHE dans *Demeures toulousaines du XVII<sup>e</sup> siècle : sources d'archives (1600-1630 environ)*, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, collection *Méridiennes*, 2006, p. 92 n. 1.

10. *Idem*, t. II, p. 572, dans le chapitre « Les clefs de l'identification et les constantes de l'œuvre de Pierre Monge » : « Enfin puisqu'une thèse n'interdit pas un rien de fantaisie nous rajoutons dans l'œuvre observable de l'artiste sans exclure l'éventuelle intervention de Pierre Souffron, l'allégorie de la vieillesse en deux termes de décor rapporté en pierre de Rochefort de l'entrée principale de l'hôtel de Bagis que nous datons de 1604 date de la mort du baron de Montaignut ; nous lui accordons bien évidemment l'exécution des décors de l'entrée principale de

Une simple comparaison entre le portail aux atlantes de Bagis et de l'œuvre de Monge (av-1600-1656), associé souvent à Pierre Souffron (ca 1555-1560 - 1649), dont l'activité à Toulouse se place au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, suffit à prouver que cette composition ne répond pas à leur manière. C'est le cas pour le dessin du grand retable du chœur de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch (1609). Avec sa profusion de marbres colorés, le recours exclusif à ce matériau pour la grande statuaire, comme pour les lourds cartouches de type auriculaire, l'œuvre monumentale correspond à une esthétique bien datée qui autorise la multiplication des apports décoratifs<sup>11</sup>. La même surcharge décorative se retrouve aussi sur l'aile bâtie en façade sur le dessin de Pierre Souffron, en 1611, pour le compte de Gabrielle de Guerrier. Le vocabulaire décoratif, qui privilégie les pilastres colossaux ornés de trophées et des cartouches aux bordures de type auriculaire, est au premier coup d'œil incompatible avec la formulation « à l'antique » des années 1540, observée au fond de la cour. En outre, bien des détails de la porte aux atlantes devaient passer pour impropres au langage des ordres et démodés aux yeux d'un architecte qui se vantait d'être allé à Rome<sup>12</sup>.

De quels éléments disposons-nous pour reprendre ce dossier ? L'hôtel est construit entre 1538 et 1545 au moins, par Jean de Bagis, un magistrat toulousain dont la carrière commence à Bordeaux et Paris avant de prendre la tête de la Chambre de Requetes au Parlement de Toulouse. Outre le marché du gros œuvre (passé avec la maçon Antoine Lescalle et le sculpteur Nicolas Bachelier, le 3 mars 1538), un bail à besogne complémentaire prouve que des interruptions sont survenues et que le maçon Lescalle a dû relayer Bachelier indisponible<sup>13</sup>. Le même scénario s'est reproduit sur le chantier tout aussi important ouvert l'année suivante avec les mêmes intervenants ; cette fois, pour un château que Michel de Vabres, magistrat lié à Jean de Bagis, fait construire dans sa baronnie de Castelnaud-Estrétefonds. Le contrat du 12 avril 1539 désigne Bachelier comme l'auteur du projet et on y retrouve le maçon, Antoine de Lescalle, et même le charpentier, Étienne Billière, chargé de reproduire les profils de moulures de l'hôtel toulousain pour la charpente et les menuiseries. Le principe d'imitation a pu jouer, selon nous, pour d'autres aspects du projet : à l'examen attentif des documents et des éléments en place d'apporter suffisamment d'arguments dans ce sens.

Tout invite donc à regarder la réalisation des deux édifices dans le détail, car le second moins bien conservé que le premier bénéficie en revanche d'une documentation exceptionnellement précise : le procès qui s'ouvre à la fin des travaux, entre Bachelier et les héritiers de Michel de Vabres, nous vaut cette chance et l'on y vérifie l'évolution du projet en cours de réalisation, les interruptions de la mise en œuvre et les apports de dernière heure<sup>14</sup>. Autant d'éléments précieux pour comprendre les délais que rencontra le chantier toulousain : l'acte de décembre 1543 (cité n. 13) évoque l'inachèvement de la « grande maison » de Bagis, à l'occasion de la construction d'une travée de portail sur la rue ; il est donc possible que la porte aux atlantes n'ait été entreprise qu'après cette date ; à Castelnaud-Estrétefonds, ce n'est d'ailleurs qu'en mars 1545 que Vabres décide de passer commande d'une cheminée

---

l'hôtel de pierre composée des statues d'Apollon... », et plus loin, l'auteur veut « reconnaître une étrange similitude entre les deux vieillards de l'entrée de l'hôtel de Bagis et l'armée des termes en allégorie de la vieillesse des deux ailes de l'hôtel de Pierre Lancreau évêque de Lombez, dit encore du Vieux-Raisin (ou Jean de Burnet) que ce grand et extraordinaire vieillard fit élever dès 1584 et devait y faire apporter les soins que le greffier civil avait omis de dispenser. Il fit orner les deux nouveaux corps de bâtiments et en dernier lieu le portail sur la rue de l'Arc des Carmes par Pierre Souffron ». Le tout sans références. Cité par Pascal JULIEN, « L'ordre caryatide, emblème de l'architecture toulousaine, XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles », *Toulouse, une métropole méridionale : vingt siècles de vie urbaine* (58<sup>e</sup> congrès de la Fédération historique Midi-Pyrénées), Toulouse, 2009, p. 665-676, et « La sculpture toulousaine de la Renaissance : des ateliers itinérants au foyer rayonnant », *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et Recherches*, Marion Boudon-Machuel dir., I.N.H.A., 2011, p. 62-79.

11. Georges COSTA, « L'ancien jubé et l'avant-chœur de la cathédrale d'Auch », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, et « Le retable de Pierre Souffron dans le chœur de la cathédrale d'Auch », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, 1980, p. 214-152.

12. *Idem*, « La collection et les testaments de l'architecte Pierre Souffron », *M.S.A.M.F.*, t. LXIX, 2009, p. 247-261 et sur l'hôtel de Jean de Clary (ou de pierre) agrandi au XVII<sup>e</sup> siècle par Gabrielle de Guerrier son épouse, on se reportera à Michèle ÉCLACHE, livre cité, 2006, p. 93-117.

13. A.D. Haute-Garonne, 3E 6333 fol. 710, le 4 décembre 1543, le pacte passé par Antoine Lescalle seul, concerne la reprise des travaux pour « édifier le devant de sa maison » ; Lescalle sous-traite les travaux de pierre avec un autre maçon chargé de tailler toute la pierre pour « metre à la perfection de la maison ». Au fol. 712, l'instrument détaille le travail à poursuivre pour achever la « grande maison » et l'amener à « entière perfection de bas en haut » ; il se charge aussi de l'arvault » de l'entrée sur rue, c'est-à-dire le porche dont la voûte est prévue sur un modèle que Bachelier vient de mettre en œuvre pour Jean Nolet, le cousin de dame Marguerite Bordine, l'épouse du conseiller Bagis, seule présente pour la signature de l'acte (voir Henri GRAILLOT, *Nicolas Bachelier Imagier et maçon de Toulouse au XVI<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, 1914, p. 675).

14. Élie SZAPIRO, article cité, les auditions du procès, p. 266-282.

monumentale pour la salle haute et dont l'ornementation lui coûte très cher<sup>15</sup>. Ainsi les compléments tardifs apportés au projet initial peuvent fournir, par ricochet, un *terminus ante quem* aux travaux complémentaires demandés par Jean de Bagis ou son épouse Marguerite Bourdin.

En effet le morceau le plus remarquable, commandé par le président de la Chambre de Requête, reste la porte d'entrée du grand logis ; avec son allure triomphale le morceau de bravoure demandé au maître d'œuvre peut se comprendre si l'on revient sur les circonstances propres à l'ouverture du chantier. Bagis paraît avoir entretenu des liens étroits avec la fine fleur des humanistes toulousains : l'amitié qui le lie à Jean de Boyssoné est connue ; on pourrait voir dans l'étonnante composition du portail l'intervention de cet amateur d'architecture, qui possédait les traités de Vitruve et d'Alberti, et connu par ailleurs pour les propos sévères tenus sur la cour de l'hôtel de Bernuy. Mais nous n'avons aucune trace d'intervention. En revanche le marché de construction révèle celle qui liait le magistrat à un autre connaisseur, Jean Albert : la participation de cet homme d'Église, titulaire d'abbaye, protonotaire apostolique et qui connaissait bien Rome où l'avaient envoyé ses missions de diplomate ; sa participation à l'élaboration du projet de construction de l'hôtel, constitue une donnée fondamentale. Le marché de 1538, explicite à cet égard, fait état de son concours : il précise que l'édifice, confiée à Antoine Lescalle et Nicolas Bachelier, se fera : « *suyvant le plan et pourtraict qui par eulx, ensemble Mons. le prieur de la Reole, a esté faict* ». Comme il s'agit du bail à besogne destiné au maçon chargé du gros œuvre, cela confirme son implication dans la conception architecturale de l'édifice et conduit à se demander si par la suite Albert a pu également intervenir à propos de la porte aux Atlantes<sup>16</sup>.

La présence de Jean Albert apporte un éclairage tout à fait neuf sur le processus qui a fait retenir des aspects encore inédits à Toulouse comme la conception en « symétrie » de la façade sur cour, les baies « à l'antique », l'escalier monumental aux pilastres associés aux ordres d'architecture et surtout la porte d'entrée solennelle. Au lieu d'appliquer des colonnes engagées, autour de la porte cintrée, Nicolas Bachelier dresse un haut frontispice richement orné dont l'entablement est soutenu par deux termes atlantes. Sur leurs têtes reposent un chapiteau ionique à balustre au dessin très classique lui-même surmonté par un élément inattendu : un dé, prolongé par un filet latéral, qui isole la composition du nu du mur (fig. 1).

Ces nobles personnages aux barbes soignées et à la chevelure souple, aux anatomies athlétiques mises en valeur par les draperies de manteaux amples, expriment sérénité et acceptation de leur sort : leurs corps sont emprisonnés dans des gaines au bas desquelles leurs pieds réapparaissent. La composition, certainement choisie par Jean de Bagis et Jean Albert, ne pouvait manquer d'implications allégoriques. Ils sont les gardiens du seuil et illustrent l'aspect moral de la charge du magistrat : résister à toutes les pesanteurs du monde et rester intellectuellement actif.

Cette grande composition avait un équivalent au château de Castelnau-d'Estrétefonds, avec la travée d'entrée de l'aile principale (aujourd'hui disparue) : Bachelier y reprenait les caractéristiques de l'hôtel toulousain en modifiant l'emplacement des deux termes. Ceux-ci prenaient place autour de la fenêtre de l'étage ouverte sur le palier de l'escalier. Dans les deux cas il s'agissait de la première composition à télamons pour la façade d'un édifice. La qualité de ces sculptures leur a valu, pour cette dernière un commentaire inhabituel, lors des expertises de 1549<sup>17</sup>. Elles constituent pour nous l'une des premières mentions datées de façades ornées de termes.

Le recours à des figures engainées, inspirés des télamons antiques, n'a pourtant rien d'inédit dans la peinture ou dans les images répandues par la gravure. On peut le vérifier dans les *Annales de la ville de Toulouse* : par exemple, celles qui encadrent la représentation des huit capitouls en exercice sous un portique que supportent des caryatides engainées, dès 1540 (fig. 2) ; en encadrant le portrait collectif de cette manière, le peintre Bernard Nalot prenait son inspiration dans les gravures qui circulaient à cette époque<sup>18</sup> et ces mêmes gravures ont pu servir de modèle quand fut

15. *Ibidem*, p. 161, le 10 mars 1544 (1545 n.s.), le bail à besogne de la cheminée pour la salle haute pour près de 300 livres, la somme la plus élevée pour ce type de commande.

16. Henri GRAILLOT, livre cité, 1914, pièces justificatives n° 42, p. 185-187.

17. Élie SZAPIRO, article cité, « Expertise de Laurent Clary et de Jean Barbier, 21 février 1548 (1549 n. s.) p. 266-272, « item sur l'entre de la porte ou sont les termes... », et nouvelle « Audition de Laurent Clary » (le 13 août 1550), p. 273 -274 : « ... a ete trouve au grand portail (...) une fenestre qu'est sur led. portal une belle besogne faicte en termes anticz lesquelles besoignes de grand coustaige qu'est merite le pan d'icelle besogne quinze soulz ou plus... »

18. Robert MESURET, *Les enlumineurs du Capitole de 1205 à 1610*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1955, Bernard Nalot, p. 73-76 et n° 47 (les Capitouls de 1539-1540, A.M. Toulouse, chronique 216).



FIG. 1. TOULOUSE, HÔTEL DE PIERRE, corps de logis en fond de cour construit par Jean de Bagis à partir de 1538, détail de la porte d'entrée aux atlantes engagés. *Cliché J. Escoffier; Inventaire général Région Midi-Pyrénées.*

élaboré le type de portail de Bagis. On connaît la source vitruvienne du thème des atlantes et des caryatides et leur succès à la Renaissance, après leur « invention » par Raphaël pour en orner les fameux soubassements (*basamenti*) des fresques exécutées au Vatican pour Jules II, avec, dès ce moment, leur symbolique nouvelle<sup>19</sup>. Le succès de ces grisailles, évocatrices des vertus, fut immédiat, tant auprès des disciples de Raphaël (Jules Romain) que des graveurs de son cercle : Marcantonio Raimondi et à sa suite des burinistes tels Antonio Veneziano ou le Maître P S. Leur production connut le succès et fut très vite reprise et largement diffusée (fig. 3 et 4). Notons que Raimondi eut l'idée encore inédite d'associer dans sa gravure, les atlantes vitruviens à une porte monumentale<sup>20</sup> (fig. 5).

Or dès 1537, Sebastiano Serlio s'inspire de cette solution et place deux caryatides dans la page de titre des *Regole generali (Libro IV)*, premier volume de ses livres d'architecture, ouvrant la voie à une longue série de répliques (fig. 6) : la première, gravée à Anvers pour l'édition de Peter Coecke en 1539, en fournit une version un peu simplifiée (fig. 7) qui n'est pas sans appeler la comparaison avec la porte toulousaine où l'on retrouve un détail qui a son importance : le dé placé au-dessus de l'atlante, à un endroit où on n'attend pas ce type d'ornement pour une composition classique<sup>21</sup>.

« Le château de Castelnaud d'Estrétefonds peut apporter des éléments d'analyse pour confirmer la chronologie proposée ici : s'il a vu ses façades modifiées au XIX<sup>e</sup> siècle, faisant disparaître bien des témoignages de la Renaissance, il conserve la cage d'escalier, des cabinets voûtés et, dans la salle haute, une cheminée monumentale à l'emplacement de celle exécutée par le contrat de 1545. Aux dires de l'auteur d'une monographie parue en 1987, il s'agirait bien de celle, sculptée par Bachelier, en partie conservée (fig. 8). Malgré l'installation d'un cartouche aux armes des Palarin sur la hotte et d'une frise datée du 2 mai 1865, les piédroits à colonnes doriques relèveraient de la Renaissance comme les consoles du linteau, dont les masques grimaçants, démontés vers 1962, sont passés dans le commerce d'art, sous le nom de Bachelier<sup>22</sup>. La porte à consoles, on le sait, caractérise nombre d'édifices religieux (Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse) comme des palais de la Renaissance (tout particulièrement en Espagne et en Italie). Bachelier en a fait une signature de son atelier aussi bien pour des cheminées (à Saint-Jory, 1545) (fig. 9), que pour des portes d'entrée (à l'hôtel d'Assézat<sup>23</sup>, fig. 11). On en voit également sous le portique de l'hôtel du Vieux-Raisin (fig. 19, fig. 12). Dans les monuments cités, le motif est souvent associé au chambranle à crossettes. Celui-ci apparaît comme une habitude de l'atelier de Bachelier : soit pour des fenêtres (nouvelle travée d'entrée de Saint-Jory et un peu plus tard à l'hôtel d'Assézat), soit aux portes, comme au portique du Vieux-Raisin qui réunit crossettes et masques pris dans un cuir, figure habituée de Bachelier (fig. 18). Le motif trouve sa source dans les *Regole generali* de Serlio, ouvrage qui devait figurer dans les ateliers toulousains<sup>24</sup>.

Le masque grimaçant appartient bien à la manière de notre artiste. Ceux de la porte de l'hôtel d'Assézat, aux traits émaciés, portent stigmates de la vieillesse (fig. 12). On retrouve cette expression dramatique sur ceux des portes qui ferment les extrémités du portique du Vieux-Raisin, mais cette fois opposée à la jeunesse éclatante d'un éphèbe (fig. 19). Autant de caractéristiques stylistiques qui démontrent la continuité des choix formels du sculpteur devenu architecte, qui ne renonce pas pour autant à des formules très plastiques dont les étonnants protagonistes du retable de la paroisse dans la cathédrale de Toulouse formaient les prototypes dès 1532<sup>25</sup> (fig. 13). Les grands Atlantes de

19. Konrad OBERHUBER, *Raphaël*, 1999. On attend encore une étude d'ensemble sur ces grisailles *des basamenti* de Raphaël et leur extraordinaire succès dans le décor et l'ornement grâce au nouveau moyen de diffusion assuré par l'estampe.

20. Suzanne BOORSCH, *The Illustrated Bartsch, Marcantonio Raimondi*, vol. 30, (anc. vol. 14) New York, 1979 et S. BOORSCH et John SPIKE, vol. 31 (1), 1986. Charles PICART, « Vitruve, le portique des Perses et les origines de l'« ordre persan », *Académie des Inscriptions et Belles lettres Comptes rendus des séances*, 1935, p. 215-235 ; l'importance du lien entre les figures de caryatides et un portail, imaginé par Raimondi, a été souligné par Janet ADAMS, *Ornament and Architecture : Renaissance, Drawings, Prints and Books*, Brown University, Providence, 1980, p. 69.

21. Krista DE JONGE, « Les éditions du Traité de Serlio par Pieter Coecke van Aelst », *Sebastiano Serlio à Lyon Architecture et Imprimerie*, Sylvie Deswarte-Rosa dir., vol. I, *Le Traité de Sebastiano Serlio, une grande entreprise éditoriale au XVI<sup>e</sup> siècle*, Roanne, *Mémoire active*, 2004, p. 261-283 fig. 104.

22. Sabine GOVA, *Castelnaud-d'Estrétefonds*, Toulouse, 1987, p. 40-44, fait remarquer que cette pièce monumentale du décor avait été modifiée lors des aménagements de 1865 et par la suite privée de la dernière assise en pierre de ses piédroits, remplacés par du plâtre. Elle mettait en rapport cette modification avec l'achat par un amateur, vers 1970, de deux consoles sculptées provenant du château. Ces consoles, nettoyées et complétées (épaufures et nez cassés ont été habilement restaurés) servent de consoles pour un passage entre deux pièces d'une demeure (pierre, 0,40 m sur 0,80 m ; collection particulière).

23. *L'Hôtel d'Assézat*, livre cité, 2002, p. 112-154.

24. Sebastiano SERLIO, *Libro IV*, 1537 (éd. 1584, fol. 70 v<sup>o</sup>, 147, 156, 171 et 178) : les crossettes pour les chambranles de portes de l'ordre dorique.

25. Cf. Bruno TOLLON, « Nicolas Bachelier et la sculpture à Toulouse au XVI<sup>e</sup> siècle : contexte, jeux de références et enjeux », dans *Renaissance en France, renaissance française ?*, Henri ZERNER et Marc BAYARD dir., collection *Histoire de l'art*, Académie de France à Rome, 2009, p. 99-116 ; Musée des Augustin, cat. 1912, n<sup>o</sup> 848. Cette statuariale au caractère affirmé prouve que le style Bachelier est pleinement formé dès 1532.



FIG. 2. BERNARD NALOT, « Les Capitouls de l'année 1539-1540 », *Annales de la ville*, A.M. Toulouse, II 240, fol. Cliché A.M. Toulouse.

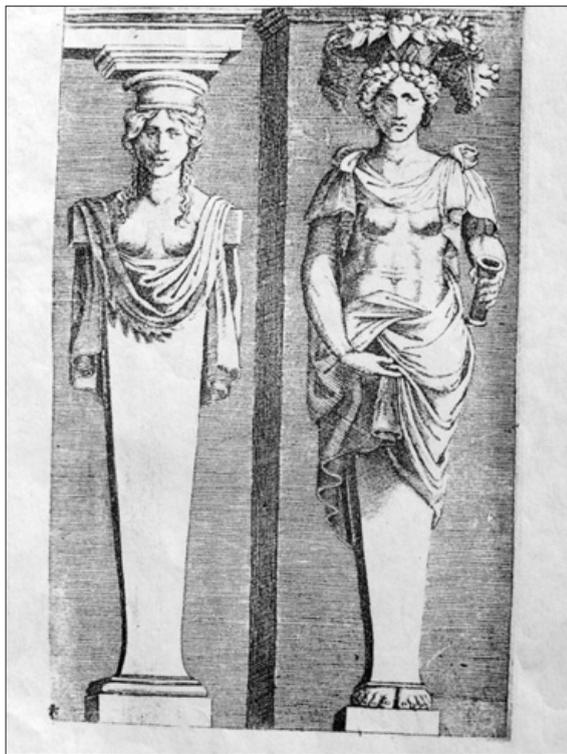


FIG. 3. AGOSTINO VENEZIANO, *Deux termes*, 1536.

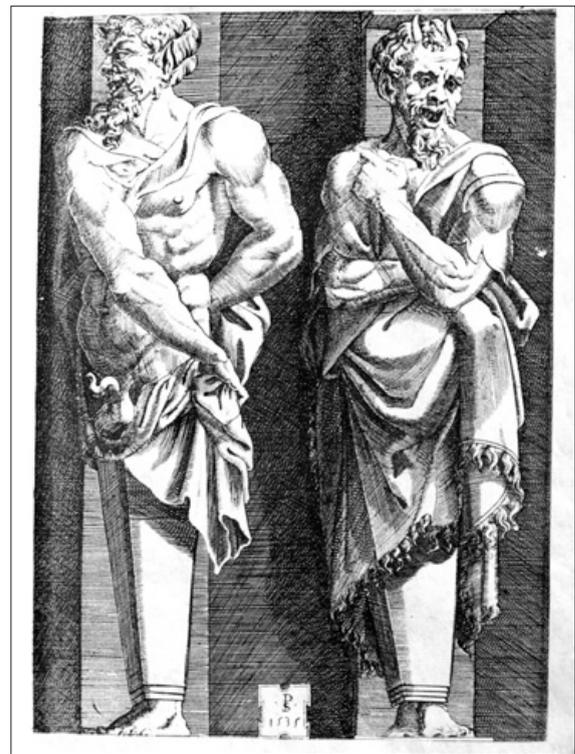


FIG. 4. MAÎTRE P S., *Caryatides engainées*.



FIG. 5. MARCANTONIO RAIMONDI (ACTIF 1515-1555),  
la « Façade aux Caryatides », vers 1520-1525.



FIG. 6. SEBASTIANO SERLIO (frontispice des *Regole Generali*, Venise, 1537),  
utilise la figure engainée, autour du cadre destiné au titre du livre.



FIG. 7. PETER COECKE, ANVERS, 1539, page de titre,  
d'après Serlio. L'encadrement aux caryatides est simplifié.



FIG. 8. CHÂTEAU DE CASTELNAU-D'ESTRÉTEFONDS, cheminée de la salle haute restaurée en 1865, état actuel.  
*Cliché P. Poitou, Inventaire général Région Midi-Pyrénées.*

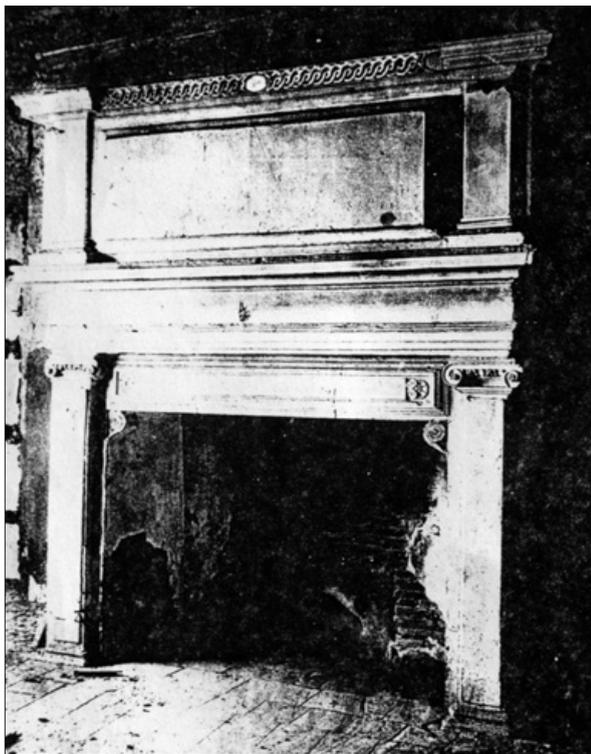


FIG. 9. CHÂTEAU DE SAINT-JORY, cheminée de la salle haute dont le linteau est soutenu par deux consoles.



FIG. 10. TOULOUSE, HÔTEL D'ASSÉZAT, porte du grand perron : les consoles du linteau montrent des masques (1555-1556).



FIG. 11. TOULOUSE, HÔTEL D'ASSÉZAT, porte.  
Les consoles sont ornées de masques pris dans des cuirs.



FIG. 12. TOULOUSE, HÔTEL JEAN DE BURNET,  
porte. Console sud.



FIG. 13. NICOLAS BACHELIER (1500- 1556),  
BUSTE D'APÔTRE provenant du retable de la  
paroisse de la cathédrale Saint-Étienne de  
Toulouse (1532), Musée des Augustins  
(cat. 1912, n° 848).



FIG. 14. TOULOUSE, HÔTEL DE BAGIS,  
porte aux atlantes, détail de celui de droite.  
*Cliché J. Escoffier, Inventaire général Région  
Midi-Pyrénées.*

l'hôtel de Bagis y trouvent leur place (fig. 14), mais est-ce bien le cas des étonnantes décorations qu'on voit aux fenêtres des ailes neuves de l'hôtel du Vieux-Raisin et sous le portique d'entrée ?

La confrontation des sources d'archives et des œuvres conservées met en lumière la cohérence des solutions ornementales, la référence à des sources savantes comme autant de caractères distinctifs du style introduit par le sculpteur picard durant la période centrale de son activité. La multiplicité des commandes dans les années 1540-1550 suggère l'existence d'un atelier aux multiples praticiens pour exécuter les commandes trop nombreuses retenues par un atelier incapable bien souvent de respecter les délais mais ouvert aux modifications du projet pour répondre aux désirs de ses clients. Tel a été le cas pour la cheminée de Castelnaud, commandée au moment de l'achèvement du gros-œuvre en 1545 et dont les caractères ont vraisemblablement inspiré le restaurateur du XIX<sup>e</sup> siècle. La cheminée de Saint-Jory, sa contemporaine, édifiée dans la salle haute, en est très proche<sup>26</sup>. Pour l'hôtel de Burnet, dont les travaux correspondent à ceux d'Assézat, les choix stylistiques orientent vers l'œuvre du grand atelier : d'ailleurs l'amateur Bernard Dupuy Du Grez (en 1699) donne les fenêtres comme des œuvres assurées du grand sculpteur et y voit l'une des plus savantes productions de cet artiste<sup>27</sup>. Ces observations rejoignent celles suggérées par la découverte toute récente d'un volume annoté par un artiste toulousain où l'on peut voir la main de Dominique Bachelier<sup>28</sup>.

Les figures engainées de l'hôtel du Vieux-Raisin, construit par Jean de Burnet, reprennent les références formelles évoquées ci-dessus et font état des mêmes modèles : on y retrouve les encadrements à caryatides et les chambranles à crossettes qui transforment les fenêtres en édifices spectaculaires (fig. 16). Ces œuvres appartiennent aux années 1550 ; elles ont été installées lors du prolongement des deux ailes, fermées, côté rue, par un corps d'entrée à terrasse ; la chronologie de cette partie de l'hôtel est précisée par l'emblématique. Des auteurs imprudents, en



FIG. 15. CHÂTEAU DE CASTELNAU-D'ESTRÉTEFONDS, cheminée de la salle haute, détail du chambranle à crossettes.



FIG. 16. TOULOUSE, HÔTEL JEAN DE BURNET, fenêtre du côté nord de la cour : caryatide engainée appuyée sur un cuir et chambranle à crossettes. Cliché B. Loncan, *Inventaire général Région Midi-Pyrénées*.

26. Jean CONTRASTY, *Histoire de Saint-Jory*, Toulouse, 1922, p. 156-158 et reproduction de la cheminée de l'étage dans Sylvain MACARY, *Généalogie de la Maison de Faur*, Toulouse, 1907, p. 115.

27. Bernard DUPUY DU GREZ, *Traité sur la peinture*, 1699, p. 34.

28. Xavier PAGAZANI, « En marge de l'«*Extraordinario Libro*» de Serlio. Un projet pour l'hôtel dit de Massas à Toulouse : Dominique Bachelier *delineavit* ? », *Bulletin monumental*, t. 169-3, 2011, p. 195-208.

attribuant les travaux au prélat Pierre Lancrau, propriétaire qui succède à Marguerite de Rivirie (veuve de Jean de Burnet), ont négligé cette donnée. Le greffier civil Jean de Burnet et Marguerite de Rivirie (fille du chancelier de la reine de Navarre) qui ont mené à bien l'achèvement de la cour, ont fait sculpter leurs armoiries dans les caissons du nouveau portique<sup>29</sup>. Cette indication fournit un premier *terminus ante quem* (Burnet meurt en 1572) auquel s'ajoute cependant un renseignement plus précis, fourni par un marché signé le 24 octobre 1555. Pierre de Nos, conseiller au parlement, qui est voisin de Burnet, demande au maçon Burdoncle de faire des répliques des fenêtres géminées de la façade sur rue, « du greffier civil rue de l'arc des carmes » pour son château de Vigoulet<sup>30</sup>. Les ouvertures en *bifora* sont à la mode : des baies géminées du même type sont conservées au portail de l'hôtel de Gaspard Molinier (daté de 1552-1556) et sur la façade de l'hôtel d'Augier Ferrier, côté cour<sup>31</sup>. Le premier terminus (1572) est trop tardif. Le terminus de 1555 convient pour cette campagne de travaux.

L'ensemble sculpté de l'hôtel nécessita un atelier important car on identifie plusieurs mains : celles à l'œuvre au portique d'entrée ouvert, côté cour, par trois arcades doriques : sous la voûte en plein cintre les figures, destinées à recevoir des doubleaux qui n'ont jamais été posés, sont engainées et posent une main sur le cuir qui leur sert d'appui (fig. 17), comme dans la gravure de Du Cerceau<sup>32</sup> (fig. 18). Leur facture se retrouve sur la porte de gauche du portique : son chambranle à crossettes est associé, comme à la porte d'Assézat, à des consoles enrichies de masques (fig. 19). Une main plus élégante mais assez proche est responsable des fenêtres du côté sud de la cour (fig. 20). Le sculpteur y décline des variations, sur chacune des deux baies. Aux mêmes dates, Cornoualhe, peintre de Capitouls reprend la formule (fig. 21). Un dernier motif exprime le rôle des emprunts à l'art bellifontain (par l'intermédiaire de Du Cerceau), mais l'état de dégradation de la pierre interdit la vérification du style de ce grand cartouche (ou « compartiment ») qui encadre l'ouverture ovale visible au revers du portique côté nord ; il y a là un beau morceau de sculpture, qui relie l'atelier, responsable de l'exécution, à l'art de Fontainebleau : la figure féminine, associée à un cuir, dérive directement d'un modèle de compartiment provenant d'une suite gravée de Du Cerceau. L'élégante interprétation, plastique et monumentale n'est pas littérale car elle lui associe, pour la partie inférieure, les deux satyres d'une autre provenance (fig. 22 et 23). Cet élément est digne d'attention, car il confirme d'une part la vraisemblance des dates de 1552-1555, proposées ici. D'autre part, comme pour le jubé de l'abbaye de Maillezais, où figure le même compartiment autour des armoiries de Geoffroy d'Estissac, nous trouvons la preuve de l'utilisation quasi immédiate de la source gravée, la référence tout aussi directe, chez Jean de Burnet, nous informe sur la qualité des moyens utilisés par cet atelier<sup>33</sup>. Est-ce celui de Nicolas Bachelier, auquel nous font penser les deux figures engainées du côté gauche de la cour ? Ce n'est pas le propos d'y répondre ici.

La comparaison entre les œuvres évoquées, depuis le retable de la cathédrale, la porte de Bagis et les masques des consoles de Castelnau, souligne les constantes de la manière un peu rude mais pleine d'énergie du maître établi à Toulouse auquel n'a manqué, à la différence de son contemporain, natif de Saint-Quentin, Pierre Berton (dont les sculptures sont conservées au Musée Carnavalet) que des chantiers dirigés par Pierre Lescot ou Jean Goujon<sup>34</sup>.

29. Jules DE LAHONDÈS, « Les armoiries peintes ou sculptées sur les monuments publics ou privés de Toulouse », *B.S.A.M.F.*, 1894, p. 56. Toutes deux sont parfaitement visibles et se lisent : pour, Jean de Burnet : « D'azur au griffon ailé grimant d'or », à l'intrados de l'arc central, et pour Marguerite de Rivirie : « Au chevron chargé de 3 coquilles accompagné de 3 étoiles. 2 en chef et 1 en pointe », sous l'intrados de l'arc de droite. En outre, on sait que Dupuis DU GREZ, dans son *Traité sur la Peinture*, Toulouse, 1699, p. 34, cite Bachelier comme l'auteur de l'hôtel de Burnet : « ... on voit d'excellente sculpture de sa main dans la cour d'une maison rue de l'arc des Carmes. Ce sont divers termes aux fenêtres supérieures à la droite, où la pierre paraît extrêmement attendrie, tant ce travail est exquis ».

30. A.D. Haute-Garonne, G, 3E 11984, le marché de construction du château de Vigoulet, le 24 octobre 1555, est suffisamment explicite, demandant même de copier le ionique de la colonnette centrale de l'ouverture géminée du « greffier civil » Jean de Burnet.

31. Jules CHALANDE, *Histoire des rue de Toulouse*, Toulouse, t. I, 1919. L'hôtel de Gaspard Molinier, p. 86-88 et pour Augier Ferrier, p. 282-286.

32. Peter FUHRING, « Du Cerceau et Fontainebleau », *Jacques Androuet du Cerceau « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France*, dir. Jean GUILLAUME et Peter FUHRING, Cité de l'architecture- Picard, Paris, 2010, Catalogue : « Termes et Caryatides » (ca 1546-1549), p. 307 et fig. 210.

33. *Id.*, p. 109-121, fig. 127 (compartiment, Du Cerceau CD1) et fig. 128 (fragment du jubé de l'église Saint-Pierre de Maillezais, conservé au Musée de Niort).

34. Pour Pierre Berton de Saint-Quentin, voir Henri ZERNER, livre cité, p. 171-173.



FIG. 17. TOULOUSE, HÔTEL JEAN DE BURNET, figure engainée du portique. Cliché G. Ahlsell de Toulza.

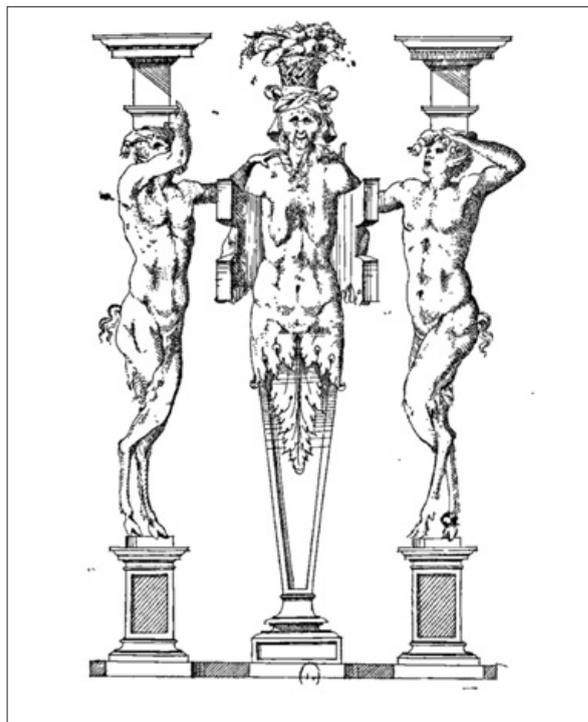


FIG. 18. JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, figure associée à un cuir, de la suite des *Termes et Caryatides*, éditée ca 1546-1549 (I.N.H.A., fonds J. Doucet).



FIG. 19. TOULOUSE, HÔTEL JEAN DE BURNET, sous le portique du côté nord : porte à console et chambranle à crossettes. Cliché G. Ahlsell de Toulza.



FIG. 20. TOULOUSE, HÔTEL JEAN DE BURNET, fenêtre du côté sud de la cour; les caryatides engainées s'appuient sur des cuirs et sont encadrés de chambranles à crossettes. Cliché B. Loncan, *Inventaire général Région Midi-Pyrénées*



FIG. 21. SERVE CORNOUALHE, les *Capitouls de 1543-1544*, *Annales de la ville de Toulouse*, A.M. Toulouse, II, Chronique 220. Cliché A.M. Toulouse.



FIG. 22. TOULOUSE, HÔTEL JEAN DE BURNET, décor du jour ovale du portique : il réunit deux motifs inspirés par des gravures de Du Cerceau. Cliché B. Loncan, *Inventaire général Région Midi-Pyrénées*.

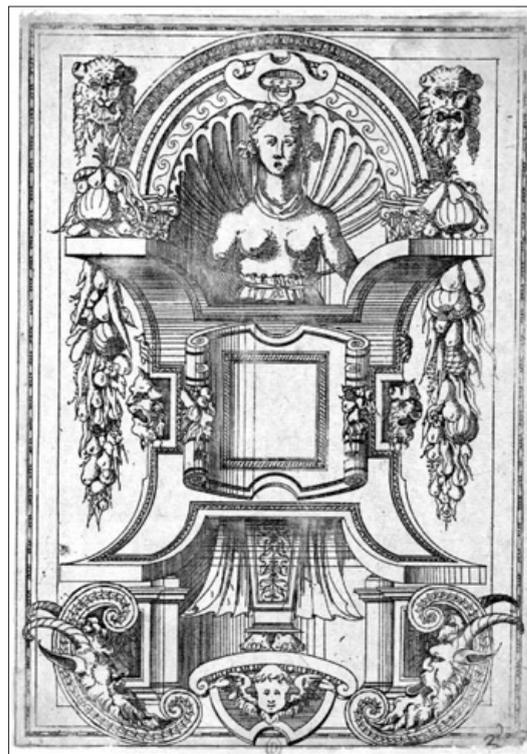


FIG. 23. « COMPARTIMENT » DE JACQUES ANDROUET DU CERCEAU (ca 1542-1545).

Le déroulement des campagnes de constructions toulousaines, rappelé ici, est conforté par la comparaison avec les œuvres, exécutées en Espagne par des sculpteurs contemporains de Nicolas Bachelier, issus comme lui des régions septentrionales du royaume (Normandie, Picardie ou Bourgogne) et dont la chronologie, établie par l'archive, ne donne pas lieu à des remises en cause<sup>35</sup>. Parmi les rapprochements évidents pour certaines de leurs caractéristiques, la figure engainée (ou non) comme motif ornemental privilégié peut être retenue : le personnage dans un cadre évoquant le dossier ou plutôt la table creuse, bordée de son filet, se trouve fréquemment dans les sculptures exécutées par Esteban Jamete (venu d'Orléans) : à Ubeda, pour les télamons ornant les parois de la sacristie de l'église du Salvador, comme celles des tribunes du chœur (fig. 24). On les retrouve dans l'église de Mora de Rubielos en Aragon (province de Teruel) due au ciseau de Pierres Vedel (originaire de Beauvais). Cet important architecte et ingénieur (dont la riche bibliothèque comporte le *Livre V d'architecture* de Serlio), installe deux figures porteuses de saint Pierre et sainte Barbe au-dessus d'un ordre dorique pour soutenir le fronton de l'arc d'entrée de la chapelle du Saint-Sacrement ; on y retrouve le curieux dé qui remplace le chapiteau, comme sur le frontispice du Livre IV de Serlio. Javier Ibáñez Fernández a démontré tout l'intérêt de ce dispositif, sculpté entre 1544 et 1549, révélateur d'une connaissance précoce du théoricien italien dans les ateliers des artistes circulant dans le Midi de la France et en Espagne (fig. 25)<sup>36</sup>.



FIG. 24. ESTEBAN JAMETE, ÉGLISE DU SALVADOR DE UBEDA, travée de chœur, figure engainée encadrant la tribune, côté sud, 1541-1543.



FIG. 25. PIERRES VEDEL, MORA DE RUBIELOS, église paroissiale, entrée de la chapelle du Saint-Sacrement, sainte Barbe du couronnement (entre 1544 et 1549). On remarque la table qui remplace le chapiteau.



FIG. 26. SERVE CORNOUALHE, page de titre de l'*Histoire Tolosaine* (Guyon Boudeville, 1556). La mise en page rappelle celle du frontispice de Peter Coecke, 1539 (cf. fig. 7 et la table qui remplace le chapiteau au-dessus de la tête).

35. Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, « Renaissance "à la française" dans les *Quinientos* aragonais », *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVI<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècle)*, Julien LUGAND dir., Perpignan, 2013, p. 55-82 et Maria José REDONDO CANTERA, « L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux », *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et Recherches*, Paris, I.N.H.A., 2010, p. 138-149.

36. Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, « Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragones », *Artígrama*, Revista del Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Zaragoza, 22, 2007, p. 473-511.

37. Le frontispice de l'*Histoire Tolosaine* par Antoine Noguier, Toulouse, 1556 par Servais Cornoualhe, dans Jacques MÉGRET, « Guyon Boudeville, imprimeur toulousain (1541-1562) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 6, Paris, 1945, p. 210-301, fig. p. 283.

Serlio fait aussi partie de la culture visuelle des artistes de cette génération, comme on peut le vérifier avec un frontispice, dû au peintre des Capitouls, Serve Cornoualhe (originaire de Rouen et actif à Toulouse entre 1535 et 1560). Pour la page de titre de l'*Histoire Tolosaine* (publié par Guyon Boudeville en 1556)<sup>37</sup>, il dessine un cadre architectural rectangulaire qui inclut deux satyres dans les éléments de cuirs bellifontains ; en outre, on y remarque des bordures comparables au motif latéral des atlantes de Bagis formant, au dessus des têtes, un cadre en table, lointain souvenir des pages de titre des *Regole generali* de Serlio (fig. 26). À travers le prisme bellifontain se vérifie une des sources d'inspiration des ateliers toulousains, si actifs entre 1540 et 1560, comme on vient de le souligner. Pourtant le recours à de nouvelles valeurs formelles a pu passer par d'autres voies, dont la connaissance précoce de l'ouvrage de Serlio, qu'il s'agisse de l'édition de Venise de 1537 ou de celle d'Anvers de 1539, sans oublier le recours à l'estampe italienne. Cette culture visuelle, puisée aux meilleures sources, a constitué pour eux un ferment et une source d'invention qui peut encore étonner mais dont les dates s'imposent – à n'en point douter<sup>38</sup>.

---

38. Comme vient de le démontrer la découverte récente de Xavier PAGAZANI, « En marge de l'*Extraordinario Libro* de Serlio, Un projet pour l'Hôtel dit de Massas à Toulouse : Dominique Bachelier *delineavit* ? », cité n. 28.