

MÉMOIRES
DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
DU MIDI DE LA FRANCE



Tome LXXIII - 2013

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA HAUTE-GARONNE

LE CHATEAU DE BOURNAZEL ET L'ANTIQUE

par Bruno Tollon*

Ces dernières années, des travaux croisés ont été consacrés à ce château du Rouergue dont les qualités évidentes ont toujours attiré les amateurs et les historiens d'art. Aucun d'entre eux n'a consacré au décor sculpté l'analyse qu'il mérite. Toujours admiré, il est en quelques mots renvoyé à son caractère de simple ornement¹. Il a fallu les remarques de Daniel Cazes, conservateur en chef du Musée Saint-Raymond, qui identifia certains bas-reliefs, pour nous inciter à développer des observations sur les sculptures du château. Nous y revenons aujourd'hui plus en détail.

Jean de Buisson fit commencer le château avant 1545. Cette date est sculptée sur une métope de l'aile nord. Toutes les archives ayant disparu, elle constitue le seul repère chronologique pour faire l'histoire de ce château neuf, considéré, quelques années plus tard, en 1552, comme « un beau château »². Rappelons-en les caractéristiques avant de consacrer l'étude au seul décor. L'édifice, avec ses deux ailes fermant les côtés nord et est de la cour, est admirablement construit. Il introduit en Rouergue le langage des ordres d'architecture. L'aile nord aux fenêtres de largeur inégale, est régularisée grâce à deux ordres superposés de colonnes, doriques et ioniques, surmontés de lucarnes corinthiennes. L'aile orientale, édifiée au cours d'une seconde campagne de travaux, dresse sur deux niveaux devant les salles, l'alternance régulière de trois arcades et de niches encadrées de colonnes, sur le principe des travées alternées de Bramante, connues en France grâce au traité de Serlio (fig. 1). Du côté sud, le pavillon de l'escalier monumental, en cours de réhabilitation, reprenait le même système tandis que l'amorce d'un rang d'arcade à l'extrémité occidentale de l'aile nord témoigne de la volonté de fermer la cour de ce côté. Enfin une muraille, côté sud, rejoignait les tours méridionales du château médiéval³.

La cour, conçue au départ comme un quadrilatère fermé destiné à célébrer le seigneur et son lignage, regroupe un ensemble décoratif d'une rare densité et d'une exceptionnelle qualité. Non seulement les frontons de fenêtres et des lucarnes de l'aile nord sont occupés par des bustes, tous différents les uns des autres, mais la frise de l'ordre dorique montre elle aussi un ensemble de motifs d'une grande originalité et, pour quelques uns d'entre eux,

* Communication présentée le 18 décembre 2012 cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2012-2013 », p. 285.

1. La bibliographie se trouve dans Raymond NOËL, *Dictionnaire des châteaux de l'Aveyron*, t. 1, Rodez, 1971, p. 157-161 ; s'y ajoutent : Pierrick STÉPHANT, *Château de Bournazel, commune de Bournazel (Aveyron), étude préalable à la modification des bâtiments, Rapport d'étude archéologique du bâti*, HADES, février-mars 2002, 18 p. et 54 plans et relevés ; *Le château de Bournazel (Aveyron)*, notice, DRAC Midi-Pyrénées, 1995, 6 pages ; Sabine FERRARIS, « Un château de la Renaissance au cœur du Rouergue : Bournazel », *Revue du Rouergue*, n° 90, p. 191-216, extrait du master de l'Université Paul Valéry, Montpellier III. Pour l'iconographie du château au XIX^e siècle, la bibliographie la plus complète se trouve dans Julie LOURGANT, « Images des monuments aveyronnais au XIX^e siècle et idéologie patrimoniale », *Études aveyronnaises*, 2008, p. 231-273.

2. Jacques BOUSQUET, *Enquête sur les commodités du Rouergue en 1552*, Toulouse, Privat, 1969, p. 117.

3. Bruno TOLLON, « Le château de Bournazel », *Monuments de l'Aveyron, Congrès archéologique de France*, Société française d'archéologie, Paris 2011, p. 43-52 et le guide du château, *Bournazel. Un château de la Renaissance en Rouergue* (Thierry Verdier dir.), Éditions du Buisson, 2011, 109 pages. Bruno TOLLON, « Le château de Bournazel, l'Antiquité retrouvée », *Anabases*, 17, (2013), p. 51-68.

inédits dans cette configuration. Ces deux ensembles retiendront seuls notre attention ; on laissera de côté la frise ionique composée d'un rinceau d'acanthé, traité avec une sûreté d'exécution, qu'on ne retrouve pas pour celle de l'aile droite, confiée à un atelier différent.

Les bustes occupent les frontons des baies de la façade sur cour de l'aile nord et les deux lucarnes de sa façade arrière, côté village. Ils n'ont pas été installés après coup car l'assemblage des assises de pierre prouve qu'ils font partie de la structure de la baie et de son décor. En quasi ronde bosse, le sculpteur les a dégagés de la pierre formant la partie centrale et une partie des rampants du fronton. L'examen de chacun d'eux prouve qu'ils ne représentent pas une série homogène mais un ensemble composite. Il n'est pas possible de déceler d'emblée un programme aisément définissable. Aussi il convient de décrire chacune des figures, de les identifier et d'en proposer les références probables, avant de rechercher l'intérêt de l'ensemble qui est exceptionnel pour un château relevant d'une initiative privée et, qui plus est, venant d'un gentilhomme de « moyen état »⁴.

La façade réunit quatorze bustes, parmi lesquels quatre effigies féminines. Tous répondent aux mêmes principes de composition : proportions classiques, visages idéalisés qui les rattachent à la tradition de la statuaire antique, même si les âges diffèrent et les traits sont individualisés. Leur vêtement les éloigne de simples répliques stéréotypées d'effigies impériales ou de matrones romaines. À une exception près, les membres n'apparaissent pas, les épaules reposant directement sur la corniche du fronton⁵.

Le premier buste surmonte la porte d'entrée (première travée à partir de l'ouest, la seule à partager un tympan curviligne avec celui de la travée n° 4). L'œuvre a été endommagée et porte la trace de compléments (exécutés de façon sommaire au plâtre, sans doute au XIX^e siècle). Elle représente un empereur romain identifiable à sa couronne de lauriers et son grand manteau, qui dérive du *paludamentum* des militaires en campagne. Sa barbe et sa chevelure sont soigneusement traitées (fig. 2).

La deuxième travée montre une jeune femme de face : son expression est douloureuse : sa bouche entr'ouverte et ses sourcils rapprochés marquent l'émotion qui la saisit au moment où elle éprouve la présence de véritables serpents dans sa chevelure : il ne peut s'agir que de la punition infligée par Minerve à Méduse. La chemise plissée avec un empiècement qui dégage le cou est ornée d'un motif de *gorgoneion* et sur ses épaules reposent deux têtes de reptiles dont les corps sont brisés (fig. 3).

De la troisième travée jaillit un personnage jeune, imberbe, aux traits réguliers, projeté en avant, la tête levée tournée vers la droite. Il est lauré et une épaule est nue. Il pourrait représenter un empereur (Auguste) ou le conquérant Alexandre (fig. 4).

Le buste de jeune femme de la quatrième travée, présente un visage tourné vers la gauche, tête inclinée, paupières baissées dans une attitude méditative. Son vêtement à col montant, qui semble fait de cuir, et ses épaules protégées par des spallières ornées de mufles de lion, en font une guerrière ou une reine. Sa chevelure est prise dans un foulard noué sur la nuque qui forme une élégante coiffe : héroïne guerrière et figure littéraire, elle pourrait être Penthésilée, reine des Amazones⁶ (fig. 5).

Le buste d'homme âgé, aux traits émaciés, le front marqué de rides de la cinquième travée, est tourné vers la droite ; il porte un voile sur la tête, cassé en partie, son manteau aux plis mouvementés souligne le caractère pathétique de la figure. Seul héros privé de lauriers, il tranche parmi les images d'empereurs sereins ou résolus des autres frontons (fig. 6).

À l'étage, la fenêtre de la première travée est surmontée d'une simple corniche, le premier buste occupe la deuxième travée : cet empereur, figuré de face, en majesté, est couronné de lauriers et vêtu d'un simple drapé noué sur les épaules (fig. 7). La figure de la troisième travée représente un vieillard casqué, tourné vers la droite ; il répond à un type beaucoup plus conventionnel ; de plus, son exécution est médiocre et elle tranche par rapport aux autres

4. L'expression est de Du Cerceau et désigne la nouvelle clientèle qu'il souhaite toucher à côté de la grande noblesse et membres de la cour, Jacques Androuet du Cerceau, *un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France*, Jean GUILLAUME et Peter FUHRING (dir.), Paris, 2010, les textes de Du Cerceau, p. 257-288 et Arlette JOUANNA, « La bonne noblesse des provinces », dans *La France de la Renaissance, Histoire et Dictionnaire*, Robert Laffont, 2001, p. 159-176.

5. Sur l'aile orientale, pas de bustes ; la seule lucarne intacte, après l'incendie de 1790, montre sur le tympan un masque grimaçant, simple relief dans un cartouche bellifontain. Sur ce modèle, deux autres lucarnes, œuvres de restitution, correspondent à la campagne de restauration actuelle (2013), fondée sur la documentation graphique conservée.

6. La littérature est immense : pour les Preuses, Sophie CASSAGNES-BROUQUET, « Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge », *Clio Histoire, Femme et Société*, 20, 2004, *Armées*, p. 163-179, avec une bibliographie à jour.



FIG. 1. CHÂTEAU DE BOURNAZEL, vue générale de la cour.
Cliché B. Tollon.

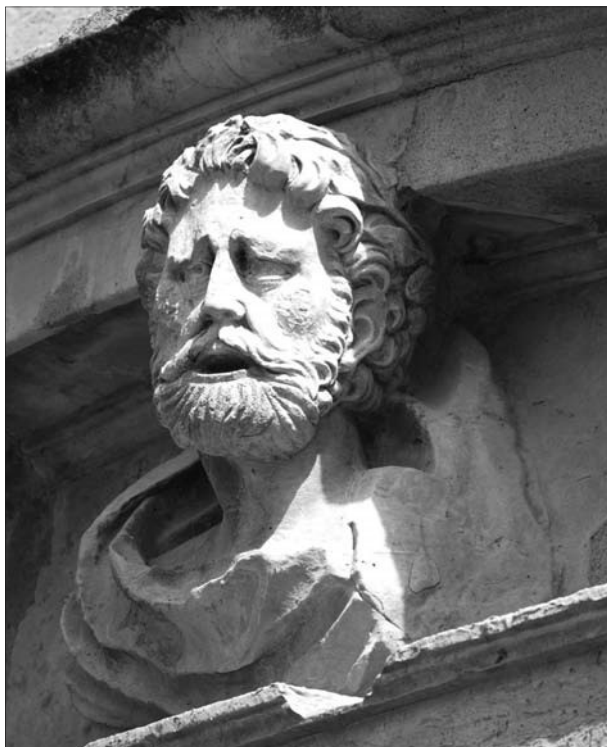


FIG. 2. AILE NORD, première travée, buste d'empereur lauré,
au-dessus de la porte d'entrée. *Cliché B. Tollon.*



FIG. 3. DEUXIÈME TRAVÉE, buste de jeune femme,
couverte de serpents (Méduse ?). *Cliché B. Tollon.*



FIG. 4. TROISIÈME TRAVÉE, buste de jeune empereur lauré.
Cliché B. Tollon.



FIG. 5. QUATRIÈME TRAVÉE, buste de reine guerrière (Penthésilée ?).
Cliché B. Tollon.



FIG. 6. CINQUIÈME TRAVÉE, buste de Romain âgé, visage émacié.
Cliché B. Tollon.



FIG. 7. PREMIER ÉTAGE, seconde travée, buste d'empereur romain, lauré, de face.
Cliché B. Tollon.

bustes (on retrouve cette main identique pour trois des figures occupant les lucarnes et les télamons des cheminées). À la quatrième travée, une jeune femme, drapée à l'antique, épaule et seins nus, porte un diadème (et des traces d'épaufrures). Un avant-bras et une main tenant un poignard sont conservés sur le rebord du fronton (fig. 8). Si l'observation est exacte, l'attitude reprend celle de Didon, popularisée par une gravure de Marcantonio Raimondi⁷. À la cinquième travée, un empereur barbu aux traits énergiques, tourné vers la gauche, porte une couronne radiée, une cuirasse damasquinée et un grand manteau au col relevé, sur les épaules (fig. 9).

Les cinq lucarnes sont aussi couronnées de bustes, qui complètent l'ensemble avec des figures de convention, drapées à l'antique. Les deux premières présentent des hommes âgés, portant barbe et un simple drapé sur les épaules, le premier est casqué. La troisième lucarne est dotée d'une jeune femme, tête inclinée à droite, seins nus, conservant sur son buste des marques qui pourraient être celles du poignard, s'il s'agit bien de la représentation du suicide de Lucrèce. L'homme de la quatrième lucarne serait alors Tarquin, ce qui rattacherait le couple tragique à l'un des thèmes les plus fréquemment représentés à la Renaissance (fig. 10). Le Tarquin est d'un rendu médiocre, proche des médaillons de l'hôtel Dardenne à Villefranche-de-Rouergue et des lucarnes du château de Graves. À la dernière lucarne, un homme de face à la tête ronde, imberbe, coiffé d'un volumineux bourrelet évoquant un turban de caractère oriental, comme son costume ; il pourrait représenter Soliman le Magnifique, l'allié de François I^{er}, souvent associé aux galeries d'hommes célèbres (fig. 11).

Les lucarnes de la façade nord conservent deux bustes drapés à l'antique, associant un homme, à la barbe soignée, et une dame (difficiles à analyser du fait des mousses qui les recouvrent) ; ils semblent être de nobles personnages de la Rome antique.

Pour garnir tous les frontons et répondre, sans doute, aux vœux de Charlotte de Mancip, dame de Bournazel, d'y associer des figures féminines, le sculpteur a puisé dans plusieurs répertoires, ce qui est loin d'être sans intérêt. Elles réunissent des héroïnes qui appartiennent aux domaines historique et mythologique : on a croisé tour à tour Lucrèce et Didon, Penthésilée, reine des Amazones. Quatre d'entre elles appartiennent au thème des Preuses, très en vogue dans la littérature du temps. Leur grande popularité remonte au texte fondateur de Pétrarque, *De mulieribus claris* (1361-1362), traduit en français en 1493, qui offrait une liste de 104 héroïnes. Par la suite, il a inspiré à Symphorien Champier, *La Nef des Dames vertueuses* (1503), à l'origine d'une iconographie abondante aussi bien dans la peinture que dans la tapisserie. Le musée d'Angers conserve une pièce de la tenture sur ce thème où l'on voit Penthésilée, reine des Amazones. Richement vêtue, elle porte diadème et ses épaules sont protégées par des spallières, ornées de têtes de lion, comme sur le buste de Bournazel. Certaines figures féminines sont facilement identifiables : ainsi la jeune femme à la dague (travée 3 de l'étage) dérive d'une gravure de Marcantonio Raimondi, consacrée au désespoir de Didon. Très fréquemment présentes dans les décors intérieurs, qu'il s'agisse de pavements comme ceux de l'abbaye de Brou, de peintures murales ou de décor de cheminées comme au château de Coucy ; elles répondent souvent aux cortèges de preux comme ceux conservés sur les murs de la salle du château de Bioule (Tarn-et-Garonne)⁸.

Le recours à de véritables bustes, taillés dans la pierre, dans un format proche du réel, véritable représentation « au vif », est moins fréquent. Sommes-nous en présence de figures de convenance ou d'un ensemble inspiré par une source littéraire pour la suite des Césars, comme pour les Preux, venus des romans de chevalerie ? La question reste ouverte.

En revanche, Méduse n'a pas sa place dans cette galerie de Dames Illustres. Pourtant le masque de Gorgone sur les boucliers est un motif courant, il avait une fonction protectrice et on pouvait le voir sur les cuirasses impériales comme sur le bouclier de Minerve. Ce qui explique son succès dans l'art et l'ornement à la Renaissance, rapidement diffusé par l'estampe. Au point de départ, on trouve des gravures d'ornement d'Agostino Veneziano⁹ puis celles de l'École de Fontainebleau autour de Rosso Fiorentino et du Maître des Médaillons

7. Marcantonio RAIMONDI, *Didon*, burin, dans David LANDAU et Peter PARSHALL, *The Renaissance Print, 1470-1550*, Yale, New Haven, Londres, 1994, p. 119, fig. 112.

8. Virginie CZERNIAK, « Les peintures murales du château de Bioule », *Bulletin de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne*, t. CXXVIII, p. 7-25 et « Château de Bioule. L'exaltation des valeurs chevaleresques, un ensemble à la gloire de la chevalerie », *Midi Pyrénées Patrimoine*, 32, hiver 2012, *Décors intérieurs*, p. 32-39. Ces peintures sont datées du premier tiers du XVI^e siècle.

9. Un masque de gorgone figure sur une gravure de candélabre d'Agostino Veneziano, dans un recueil de grotesques (1528).



FIG. 8. TROISIÈME TRAVÉE, buste féminin, épaules drapées, un poignard à la main (Didon ?).
Cliché J. Lourgand.



FIG. 9. CINQUIÈME TRAVÉE, buste d'empereur, portant une couronne radiée.
Cliché B. Tollon.



FIG. 10. LUCARNE, TROISIÈME TRAVÉE, buste féminin, à l'antique, poitrine dénudée (Lucrece ?).
Cliché B. Tollon.



FIG. 11. CINQUIÈME LUCARNE, buste masculin en costume oriental (Soliman ?).
Cliché J. Lourgand.

historiques¹⁰. À Bournazel, son apparition se place dans un contexte tout autre : il ne s'agit pas d'un masque ornant un cartouche ornemental, mais d'une représentation d'importance dans un décor de façade. L'effigie est en ronde bosse, associée à des dames illustres. De plus, elle échappe à l'iconographie habituelle : les bas-reliefs antiques, comme ceux retrouvés à Toulouse, montrent une Gorgone terrifiante qui est passée dans l'art médiéval et se retrouve au XVI^e siècle dans des modillons décoratifs, comme ceux d'un hôtel particulier à Nîmes ou de la cour des Orangers de la *Generalitat* de Barcelone¹¹. Il s'agit, sauf erreur, d'une des très rares représentations sculptées de cette figure mythologique et c'est sans doute la première conservée qui soit consacrée au moment de la métamorphose. L'expression du visage rappelle certains dessins de Rosso et de ses suiveurs, en particulier le Maître des médaillons historiques. On conserve de lui le dessin d'un médaillon, consacré à Méduse¹². Même visage ovale, même expression douloureuse exprimée avec retenue : la bouche entr'ouverte laisse voir les dents, le regard est tourné vers le côté ; ici les yeux baissés et mi-clos évoquent le moment de surprise douloureuse. On ne peut écarter le rapprochement, même s'il tient seulement à un caractère formel, avec un bronze tiré d'une cire de Cellini, préparatoire au groupe de Persée : même bouche entr'ouverte, même expression de surprise empruntée à Rosso¹³. Il n'y a pas de rapport direct, mais le sculpteur anonyme de Bournazel a choisi le même instant, celui de la découverte des serpents sur sa tête. Le thème pouvait circuler dans le milieu des artistes bellifontains et ce serait un indice de liens que pouvait avoir le sculpteur avec les artistes actifs sur le chantier royal. Ces rapprochements ne fournissent pas de piste pour expliquer la présence de cette figure mythologique parmi les Dames vertueuses de l'Antiquité et lui faire une place auprès de héros plus souvent convoqués sur les façades des châteaux.

Car les Hommes illustres ont leur place dans les décors de façade des palais et des châteaux ; leur apparition est en rapport avec le développement du premier humanisme français et la diffusion de la culture et de la littérature italienne aux XIV^e et XV^e siècles¹⁴. Ils apparaissent sous la forme de médaillons plaqués sur les façades ; c'est une des caractéristiques de la « première Renaissance », leur succès ne se limite pas aux édifices de prestige, on les retrouve dans les édifices civils et les châteaux de toute la France. La présence de la référence aux Césars sur les murs de la cour du château d'Assier, édifié par Galiot de Genouillac, maître général de l'artillerie, ne pouvait laisser indifférent un valeureux capitaine des compagnies d'ordonnance comme Jean de Buisson, utilisant les armes comme moyen de parvenir et les Hommes illustres comme référence obligée. François Gébélín n'avait pas manqué de faire des rapprochements entre les deux monuments et en particulier pour le thème du héros en buste, cette fois et non en médaillon, sur la façade d'Assier, mise en place en 1535¹⁵.

À côté de la série évoquant la Rome antique et ses empereurs s'ajoute celle d'autres figures héroïques. Les Preux de Bournazel font partie des modèles, eux aussi les plus fréquemment sollicités : on ne reviendra pas sur l'exemple de Coucy et de ses Neuf Preux sur les cheminées. On les trouve aussi dans les bâtiments publics,

10. Jon WHITELEY, « Le Maître des médaillons historiques », dans Hervé Oursel et Julia Fritsch (dir.), *Henri II et les arts, XV^e rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 2003, p. 309-318 et la gravure qui en est tirée dans le *Recueil de modèles pour l'orfèvrerie*, BENSBA, Paris, inv. N. BIB Masson 2912, proche de Léonard Thiry.

11. Le Musée de l'Institut catholique à Toulouse conserve deux bas-reliefs provenant de monuments funéraires, Jean-Marie PAILLER (dir.), *Palladia Tolosa Toulouse romaine*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 1998, n. 251 et 252, p. 159-160. À Nîmes un culot conservé dans la cour de l'hôtel de l'Académie qui nous a été signalé par Victor Lassalle. À Barcelone, le palais de la Generalitat conserve dans la Cour des Orangers, un modillon très proche de celui de Nîmes qui semble dériver, lui aussi d'un antique encore accessible au XVI^e siècle, Maria CARBONELL, *El Palau de la Generalitat, del Gotic el primer Renaixement*, Generalitat de Catalunya – MNAC, 2003, reproduit p. 91.

12. Du Maître des médaillons historiques on conserve un dessin consacré à Méduse. L'héroïne est saisie dans l'effroi de sa métamorphose (on trouvait déjà chez Rosso une expression identique avec la Judith d'une peinture, connue par l'estampe de René BOYVIN, *Judith avec la tête d'Holopherne*). On retrouve la même expression dans un médaillon à l'effigie de Méduse (probablement inspiré par un camée d'origine antique) de la main d'un dessinateur du cercle de Rosso (J. WHITELEY, « Le Maître... », p. 309-318, fig. 1, *Dessin pour une enseigne de chapeau*, encre de chine avec lavis gris, rehaussé de blanc, sur velin. Oxford, Ashmolean Museum, JW 525).

13. Rudolf WITTKOWER, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédés de l'Antiquité au XX^e siècle*, Macula, 1995, p. 174-174, figure 100, tête de Méduse, bronze, h. 14 cm, Londres, Victoria and Albert Museum.

14. Patricia EICHEL-LOIKINE, *Le Siècle des grands hommes. Les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Louvain, Peeters, 2001.

15. François GÉBELIN, *Les châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927 ; Marie-Rose PRUNET-TRICAUD, *Le château d'Assier en Quercy*, Picard, 2014 (sous presse). Sur les médaillons et les bustes conservés au Louvre, Michèle BEAULIEU, *Description raisonnée des sculptures conservées au Musée du Louvre* ; t. 2, *Renaissance française* ; RMN, 1978, n° 104-105, p. 64-65 et Jean-René GABORIT (dir.), Geneviève BRESCH-BAUTIER, Isabelle LEROY, Jay LEMAISTRE et Guilhem SCHERF, *Sculpture française II, Renaissance et Temps modernes*, RMN, 1998, vol. 2, p. 623. Reproduits dans Paul VITRY et Gaston BRIÈRE, *Documents de sculpture française*, t. I, pl. XLII, fig. 4 et 7.

comme le décor des salles de délibération des assemblées municipales. À Toulouse, d'où sont originaires Buisson et son épouse, les Capitouls demandent, en 1536, de peindre Charlemagne et ses preux dans le Consistoire de l'hôtel de ville¹⁶.

Ces héros, qu'il s'agisse des Césars ou de preux chevaliers, que le constructeur, vétéran des guerres d'Italie associe à sa fortune, ont tous été des *fortunati*¹⁷. Le décor de la cour d'honneur l'inscrit dans l'Histoire, dans la continuité des grands modèles antiques. Les thèmes développés sur les métopes (certaines d'entre elles en apportent la preuve), prennent en compte les vestiges encore visibles des monuments antiques de l'ancienne Narbonnaise, comme on va le voir.

La frise dorique étonne le visiteur puisque, à la place de l'alternance de triglyphes et de métopes ornés de patères et de bucranes, intervient une décoration foisonnante et irrégulière : les patères ont disparu au profit de demi-rondaches qui encadrent les consoles des fenêtres. Les six ressauts d'entablement sont ornés sur chacune de leurs faces comme des véritables chapiteaux ; de plus, ils offrent une iconographie indépendante de celle des métopes (fig. 1). Le premier ressaut, installé à l'angle de corps de logis nord et du départ de l'aile en galerie, n'a que deux faces. Quatre personnages retiennent une voile au dessus de leur tête et, dans leur effort, semblent sortir du fond d'une embarcation suggérée par les enroulements de cuirs bellifontains. Faut-il y lire une allusion à la scène des navigations d'Ulysse avec l'épisode de l'outre des vents (fig. 12) ? Du moins il installe d'emblée un contexte mythologique.

La question se pose comme pour le deuxième ressaut qui associe trois figures nues, aux jambes croisées, à des satyres assis aux angles, au-dessus d'un registre de têtes de boucs et de masques : s'agit-il d'une danse de dryades (fig. 13) ? Le ressaut suivant avait été lu comme une allégorie de la comédie. Il réunit, à proximité du cartouche contenant des trophées de canons et le millésime de 1545, l'iconographie la plus chargée de sens. Au registre supérieur, des aigles essorants occupent les angles ; ils séparent trois *putti* campés sur des coquilles : la lecture mythologique semble assurée : Jupiter et les figures de l'Amour. Au-dessous, les cuirs mettent en valeur deux masques aux angles et, dans les chapeaux de triomphe des côtés, un satyre à gauche et une faunesse à droite, nous renvoient à l'Âge d'or. Le thème le plus spectaculaire est au centre, mis en valeur par un chapeau de triomphe, une figure féminine nue l'occupe (fig. 14). L'iconographie correspond à l'allégorie de la *Venus armata* dont elle possède deux attributs essentiels : le bouclier timbré d'un masque de gorgone caractérisé et le fanion qu'elle tient de la main droite, dont les banderoles flottent au vent. L'effigie a pour source une gravure de Veneziano¹⁸. L'allégorie de Bournazel a été immédiatement admirée, on retrouve une variante au château de Graves (Aveyron) quelques années plus tard¹⁹. À Assier, où Galiot de Genouillac avait répandu partout sa devise, « J'aime Fortune », existait déjà une Fortune à l'iconographie ambiguë, puisqu'on a pu la rapprocher d'une Vénus et souligner en outre le lien étroit, établi par le maître de l'artillerie, entre Fortune et Hercule, dont il affiche les exploits²⁰.

Les deux ressauts suivants tirent parti de cuirs bellifontains pour mettre en valeur des linges suspendus dans une *tabula ansata*, pour le premier, des têtes drapées pour le second ; le dernier ressaut revient au contexte mythologique avec un dieu Pan de face accompagné de Syrinx.

Dans la succession des métopes de la frise, le motif essentiel est celui de Jupiter Ammon placé au-dessus de la porte d'entrée. Ce masque réunit toutes les caractéristiques du dieu protecteur d'Auguste et de ses armées, qu'on trouve sur les Forums augustéens. À la majesté de Jupiter, il ajoute les caractéristiques d'Ammon : cornes de bouc enrubannées et coiffe égyptienne (le *calathos*) (fig. 15). La sculpture allait prendre ses modèles dans le sud de la

16. Le peintre Servais Cornoualhe doit restaurer en 1536, le cycle de Charlemagne, du roi de France, du comte de Toulouse « avec huit preux qui y était auparavant aux fenêtres de notre consistoire », Robert MESURET, *Les enlumineurs du Capitole de 1205 à 1610*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1955, p. 70.

17. Pour le portrait du « miles fortunae », Florence BUTTAY-JUTIER, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUF, 2008, p. 109 et p. 250-251.

18. Agostino Veneziano (Venise ca 1490 - Rome 1540) publie en 1528 une gravure représentant *Venus armata*, nue et hanchée, une lance d'une main, un casque de l'autre, un Amour s'accroche à sa hanche et, derrière elle, est posé un bouclier timbré d'une Gorgone. Pour un thème en vogue les variantes ne manquent pas : Lucie GALACTÉROS DE BOISSIER, *Fortune*, catalogue de l'exposition, Musée de l'Élysée, Lausanne, 1982, p. 11-18.

19. Ch. CORVISIER, « Le château de Graves », *Monuments de l'Aveyron...*, p. 438-442.

20. À propos de Galiot et d'Hercule, Florence Buttay-Jutier, signale un bas-relief, provenant du château, montrant Hercule enfant debout sur une sphère, comme la fortune, F. BUTTAY-JUTIER, *Fortuna...*, p. 266.



FIG. 12. PREMIER RESSAUT, quatre hommes nus tenant un(e) voile.
Cliché B. Tollon.

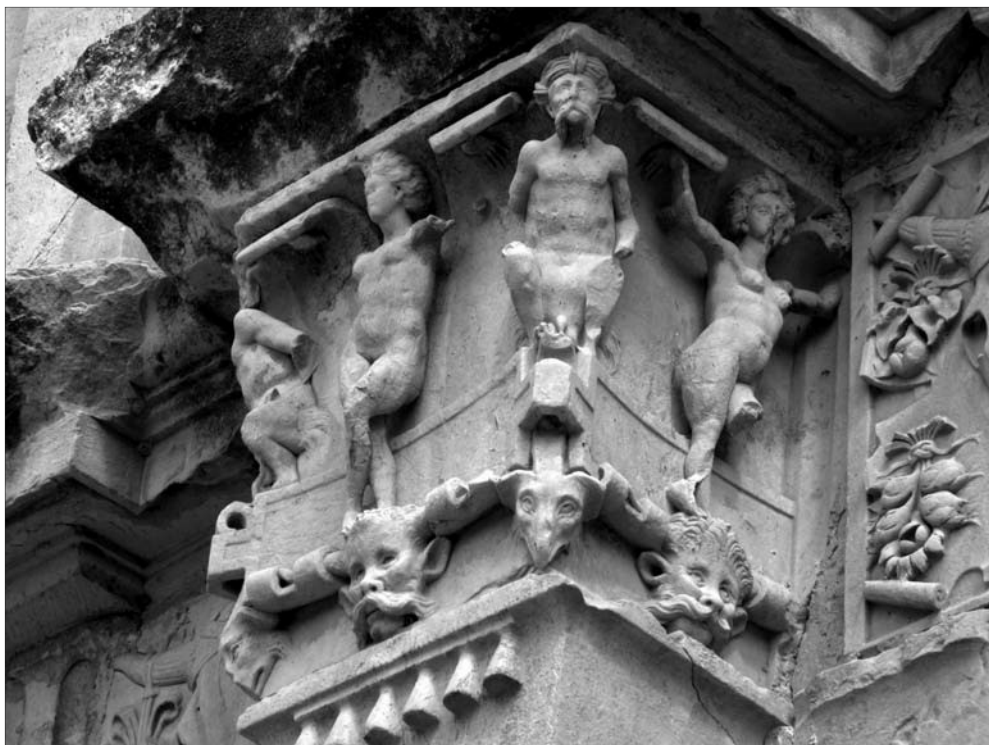


FIG. 13. DEUXIÈME RESSAUT, satyres, masques et dryade dansant.
Cliché B. Tollon.



FIG. 14. TROISIÈME RESSAUT, aigles de Jupiter,
Amour et cartouche occupé par *Venus armata*. Cliché B. Tollon.



FIG. 15. PORTE D'ENTRÉE DU CHÂTEAU, métope de Jupiter Ammon.
Cliché B. Tollon.

France, à Rome ou en Espagne²¹. Trois métopes (dont une dans le vestibule) (fig. 16) répètent le type avec peu de variantes et cinq autres se métamorphosent en têtes de feuilles, en masques grimaçant ou simples décors de cuirs (fig. 17). Le sculpteur a ajouté de généreux compléments guerriers et civils. La variété des représentations garde sa cohérence grâce aux chutes d'ornements suspendus aux cornes : inlassablement, elles en appellent à la prospérité et au succès des armes. La variation est permanente : pas deux frises identiques, pas deux trophées militaires semblables. Ces derniers associent cuirasses anatomiques et lambrequins à l'antique avec les armes contemporaines. On y remarque des canons (ramenés à un rôle décoratif) (fig. 18). Tous ces éléments suffisent à rappeler les campagnes militaires du valeureux capitaine, et l'artillerie, nouvelle reine des batailles. D'autres métopes y reviennent en montrant des affrontements d'êtres fantastiques, mettant aux prises des monstres marins (à deux reprises). Enfin un combattant à cheval piétine son ennemi vaincu (motif tiré d'une plaquette italienne).

Deux métopes interrompent cette déclinaison : sur la seconde pile de l'aile orientale est évoquée à nouveau la protection de *Venus armata*, associée cette fois à l'image de la fortune ou Occasion²². Cette dernière est dotée de tous les attributs habituels : mer, roue, chevilles ailées, arme et cheveux au vent qu'il faut saisir. Comme l'Occasion, Vénus est montrée sur les ondes et cette fois désigne de la main l'écu timbré d'un masque de lion, emblème du courage et de la force d'âme du combattant vertueux (fig. 19). *Venus armata* liée à l'Occasion semble nous renvoyer à l'imaginaire du seigneur constructeur, Jean de Buisson, et à l'idéal évoqué par la formule cicéronienne, *Virtuti Fortuna Comes*.

Jean de Buisson n'est pas un simple seigneur du Rouergue, comme on a pu le dépeindre. Les affaires de sa famille, comme sa formation, ont fait de lui un Toulousain. C'est à Toulouse qu'il se marie ; c'est là aussi qu'il organise le mariage de sa fille. Difficile de penser qu'il ignorait Guillaume de La Perrière et ses livres d'emblèmes²³. Le château, sur la seigneurie de son épouse, est certainement davantage un enjeu dans la stratégie nobiliaire qu'une résidence, le conduisant ainsi à prendre le ton de la rhétorique des emblèmes.

En outre, Bournazel semble avoir plus d'un lien avec Assier en Quercy et Galiot, maître général de l'artillerie : on a souligné la double protection recherchée par Galiot : celle d'Hercule, dont il se réclame pour les hauts faits accomplis, et celle la Fortune. À Bournazel une autre association, *Venus armata* / *Fortuna* ou Occasion, est proposée, sans source connue ; elle rappelle les tribulations auxquelles un homme de guerre est confronté. Jean de Buisson peut se dire *miles fortunae*, comme Galiot, qui a repris ce thème dans le programme iconographique d'Assier. Comme son illustre modèle, Jean de Buisson adhère aux valeurs des membres de la noblesse, en particulier ceux qui ont embrassé la carrière des armes, la profession par excellence du gentilhomme, dont la vertu principale est la vaillance, « accompagnée des qualités qui sont censées lui être liées, la loyauté, la fidélité, la courtoisie »²⁴.

La présence de *Venus Armata*, qui renvoie aux emblèmes, impose une lecture allégorique de l'ensemble mais celle-ci ne peut être que discontinue : une série de stations, de poses, qui, au-delà de l'observation, invitent à la réflexion et qui nous informent sur le vétéran des campagnes d'Italie et sa culture. L'étonnant sculpteur, comme son commanditaire, ne nous est pas connu : sans doute passé par Fontainebleau, il se montre familier des vestiges des grands monuments antiques de la Narbonnaise²⁵. A-t-il pu participer aux chantiers du château et de l'église d'Assier ? Reste qu'il offre à son commanditaire un répertoire très neuf en 1545. Le recours à ce double répertoire, tiré des

21. Sur le culte organisé à Rome et dans l'Empire à l'époque augustéenne, Gilles SAURON, « Jupiter Ammon dans le décor officiel des provinces occidentales », dans Milagros NAVARRO CABALLOS et Jean-Michel RODDAZ (dir.), *La transmission de l'idéologie impériale dans l'occident romain*, Bordeaux-Paris, 2006, p. 205-220 et « Le forum et le théâtre : le décor du culte impérial d'Arles à Merida », *Culto imperial y poder*, Actes du colloque international, Merida, MNA Romano, Rome, 2007, p. 105-123.

22. L'Occasion, apparaît maintes fois chez les emblématises, qu'il s'agisse d'Alciat, de Guillaume de La Perrière ou de Gilles Corrozet, cf. Sylvia PRESSOUYRE, « L'emblème du naufrage à la Galeris François 1^{er} », *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Paris, CNRS, 1975, p. 127-139.

23. Sur ses publications, Géraldine CAZALS, *Guillaume de La Perrière (1499-1554) Un humaniste à l'étude du politique*, thèse de doctorat de l'Université des Sciences sociales, Toulouse, 2003, 2 vol.

24. F. BUTTAY-JUTIER, *Fortuna...*, p. 273-274, et Arlette JOUANNA, « Valeurs nobiliaires », dans *La France de la Renaissance, Histoire et Dictionnaire*, Robert Laffont, 2001, p. 161-176.

25. Les vestiges des forums d'Auguste sont encore spectaculaires en Espagne (Tarragone ou Merida), où figurent sur les métopes des masques de Jupiter Ammon ; ils sont absents ou encore non relevés dans les dépôts lapidaires du Midi. Cependant, le musée Calvet (Avignon) conserve un médaillon hémisphérique, en marbre blanc, représentant Jupiter Ammon, inv. G 155, provenant de Caderousse (Vaucluse) et *L'Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, Section Sciences historiques et Philologiques*, 21, 2005-2006, p. 111, signale la découverte à Narbonne d'un *clipeus* en marbre, orné d'un Jupiter Ammon.

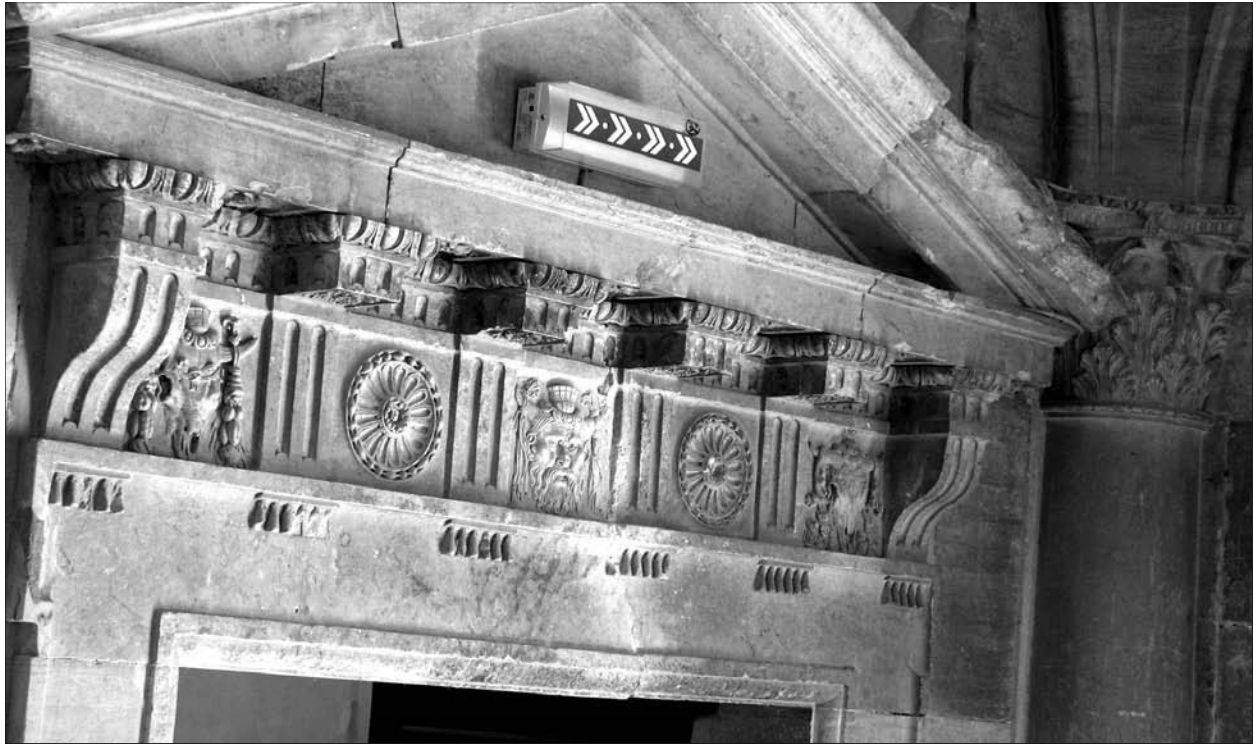


FIG. 16. PORTE MENANT À LA PREMIÈRE CHAMBRE,
Jupiter Ammon sur la métope centrale. *Cliché B. Tollon.*



FIG. 17. JUPITER AMMON, métamorphosé en tête de feuille associé à des trophées militaires.
Cliché B. Tollon.

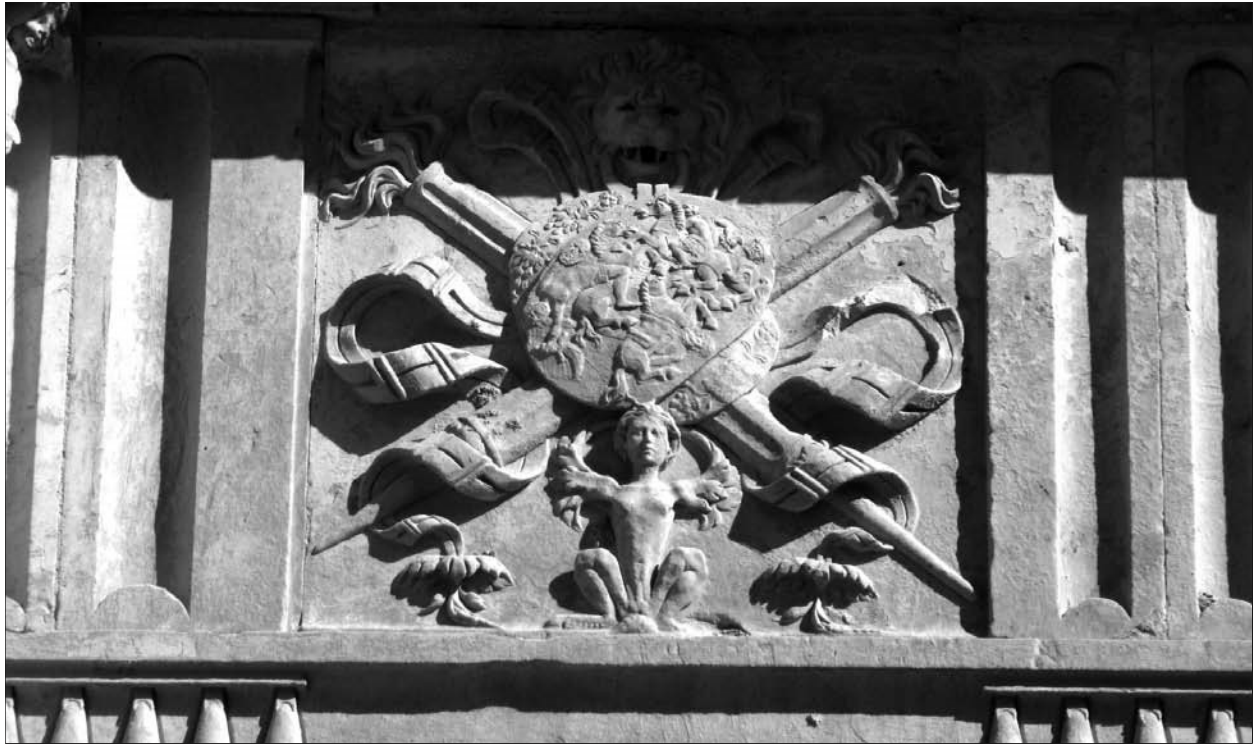


FIG. 18. TROPHÉE AUX CANONS en sautoir et une Amazone mourante sur le bouclier.
Cliché B. Tollon.



FIG. 19. AILE ORIENTALE, seconde pile, métopes voisines consacrées à *Venus armata* et *Fortune*.
Cliché B. Tollon.

emblèmes et des vestiges antiques accessibles, valorise la carrière réussie et l'attente des récompenses, comme la charge de sénéchal qu'obtiendra finalement son fils. Un édifice destiné à éblouir anticipe la réalisation des ambitions²⁶.

L'ensemble des scènes, des motifs et des figures allégoriques constitue un répertoire composite. Même si l'abondance fait sens, peut-on y voir un programme cohérent ? Le but visé n'était-il pas de trouver dans le corpus disponible du temps (dessins et gravures), des éléments suffisamment explicites pour satisfaire un commanditaire et de spectaculaires références ? Outre les exemples de « sentences », qu'ils apportent à côté des motifs, n'y a-t-il pas un projet où la volonté décorative l'emporte sur toute autre préoccupation ? Si l'on suit les variations auxquelles donne lieu le Jupiter Ammon d'un bout à l'autre de la frise, on lit une démarche proche des traditions d'atelier qui répugnent à la répétition. Ce qui pouvait au départ appartenir à un emblème de domination victorieuse et rappeler, à travers la Rome d'Auguste, le pouvoir du roi (au service duquel Buisson a été fidèle), n'est qu'un emprunt à l'antique, sans vision archéologique et source commode de métamorphoses. Les ateliers fonctionnent autant par cohérence formelle que par logique iconographique. Notre regard moderne, poussé par une ambition de cohérence, n'est pas le meilleur pour comprendre ces phénomènes. L'époque de Jean de Buisson a les modes de pensée et une logique qui n'étaient pas les nôtres.

Des traits identiques se retrouvent au château de Graves, étroitement associé à l'évolution du chantier de Bournazel qui lui servit de modèle. La cheminée de la salle (1555) comporte une allégorie de l'Occasion et dans les lucarnes de la cour intérieure figurent les bustes de Lucrèce et de Tarquin²⁷. Avec ces références savantes, le grand marchand Jean Imbert Dardenne, tout comme les hommes de loi ou les hommes de guerre, exprime son appartenance aux nouvelles élites cultivées. Des situations identiques se retrouvent au château de Burie, en Saintonge (construit par Charles de Coucy, l'un des meilleurs capitaines de François I^{er}), qui possédait un décor sculpté dont les vestiges sont au Musée de Saintes. À Usson, tout voisin, le décor alliait des médaillons d'empereur et les allégories des vertus (entre 1536 et 1548)²⁸. Enfin, à Marsillargues en pays nîmois, Jean Calvisson de Louet de Nogaret, pouvait puiser dans les vestiges romains tout proches²⁹. Ainsi la nouvelle culture de ces hommes nouveaux implique des références originales qui prennent pour modèle les œuvres antiques qui sont sous leurs yeux.

Les éléments directement imités des modèles insignes (masques de Jupiter Ammon ou gorgone) apportent la preuve que les vestiges de monuments antiques accessibles étaient plus nombreux qu'aujourd'hui. On les trouve logiquement associés aux autres motifs ornementaux, eux aussi riches d'une grande symbolique. À Bournazel et c'est la grande originalité du monument, l'emprunt direct à des motifs antiques, comme les masques de Jupiter Ammon ou la figure de Méduse renvoient bien à l'essor de cette culture antiquaire, mais réduite à servir de répertoire dans une joyeuse prolifération³⁰.

26. Son fils Antoine suivit la voie préparée par son père ; d'abord capitaine de cinquante hommes d'armes, il fut fait chevalier de l'ordre en 1570, puis gentilhomme de la chambre du Roi et enfin commandant du Rouergue (1578) et sénéchal en 1586, André NAVELLE, *Familles nobles et notables de Toulouse et du Midi toulousain*, 1995, t. II, p. 287-303 et Baron de GAUJAL, *Etudes historiques sur le Rouergue*, Paris, 1858, p. 141-142. Sur « la bonne noblesse des provinces », A. JOUANNA, « Valeurs... », p. 159-161.

27. Raymond LAURIÈRE, *Le château de Graves (Aveyron)*, 1982, 87 p. ; Ch. CORVISIER, « Le château de Graves »..., p. 438-442. Les recherches d'André NAVELLE, sur les *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XV^e et XVI^e siècles*, apportent un éclairage nouveau sur les rapports de Jean Imbert Dardenne avec Toulouse où il s'est marié en 1537, avec Margueritte de Chalvet, issue d'une des plus importantes familles parlementaires de la ville, elle-même originaire du Rouergue.

28. François GÉBELIN, *Les châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927, p. 173 pour le château de Burie et p. 173-175, planches 104 et 105-106 pour le château d'Usson ; François DE VAUX DE FOLETIER, *Galiot de Genouillac, Maître de l'artillerie de France (1465-1546)*, Paris, 1925, p. 184 et 190 ; Jean-Pierre BABELON, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Flammarion-Picard, 1989, p. 754-755 et p. 253-255.

29. Bernard SOURNIA et Jean-Louis VAYSETTES, « Marsillargues », dans *Languedoc Roussillon, Le Guide du Patrimoine*, sous la direction de Jean-Marie PÉROUSE de MONTCLOS, 1996, Hachette, p. 285-286. Comme pour le château d'Uzès, à ce jour on ne dispose d'aucune analyse archéologique complète de la façade de Marsillargues ni de son décor, qui semble homogène et se rapporte par ses caractères stylistiques aux années 1550-1560.

30. Ce texte était à la composition quand furent dégagés durant l'année 2014, les éléments d'une porte monumentale au pied du grand escalier, abrité par un pavillon. Cette porte ouverte au sud mettait en communication le château et le jardin. Son organisation renvoie directement aux Antiques d'Arles, puisqu'on y voit une frise double, superposant un dorique et un corinthien, imitée de celle de l'arc de triomphe dit "Porte du Rhône", détruit en 1668. Cette découverte capitale confirme la volonté du commanditaire comme de l'architecte, de retenir des modèles admirés. Bournazel partage avec Uzès un jeu de références qui lèvent le voile sur la nouvelle culture des élites. Une étude reviendra sur l'importance de cette mise au jour.