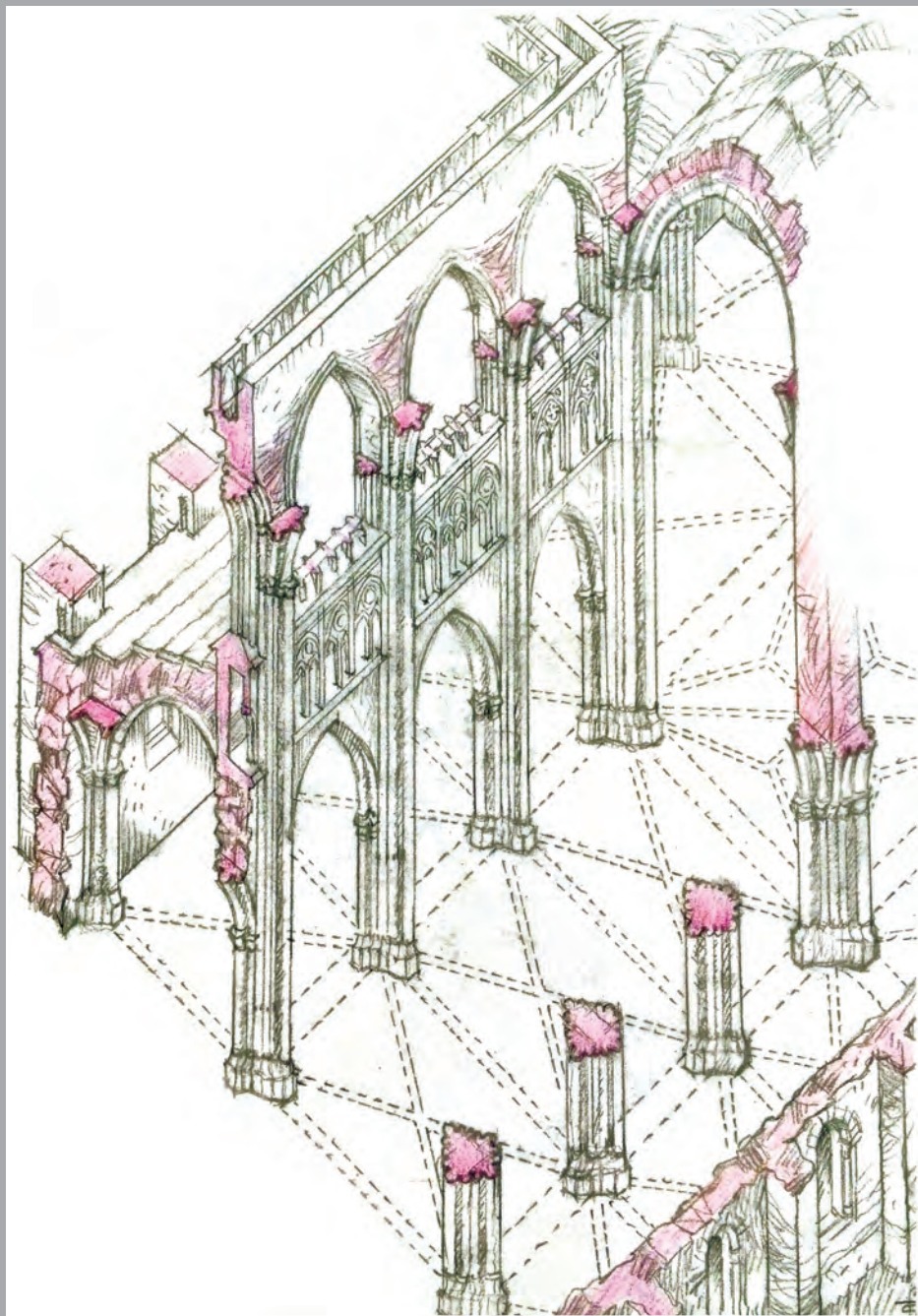


MÉMOIRES
DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
DU MIDI DE LA FRANCE



Tomes LXXX-LXXXI - 2020-2021

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

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE

FONDÉE EN 1831 ET RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE PAR DÉCRET DU 10 NOVEMBRE 1850



TOMES LXXX-LXXXI

2020-2021

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

TOULOUSE

HÔTEL D'ASSÉZAT - Place d'Assézat - 31000 TOULOUSE

Comité de lecture et d'impression de ce volume :

Jean-Luc BOUDARTCHOUK, directeur adjoint scientifique et technique à l'Inrap Midi-Méditerranée
Quitterie CAZES, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Michelle FOURNIÉ, professeur d'histoire médiévale honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, docteur en histoire de l'art
Diane JOY, directrice du patrimoine à la Communauté d'agglomération du Grand Rodez
Jean-Michel LASSURE, docteur en histoire, UMR 5 608 UTAH-CNRS
Louis PEYRUSSE, maître de conférences honoraire d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Bernard POUSTHOMIS, archéologue (HADES)
Nelly POUSTHOMIS, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Michelle PRADALIER, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Bernard SOURNIA, conservateur en chef honoraire du patrimoine

Coordination éditoriale : Anne-Laure NAPOLÉONE et Maurice SCELLÈS

Illustration de couverture : État restitué de la nef de la cathédrale de Bayonne en 1335. *Croquis de B. Sournia.*

Abréviations :

A.C. Archives communales (suit le nom de la commune).
A.D. Archives départementales (suit le nom du département).
A.M. Archives municipales (suit le nom de la commune).
A.M.M. Archéologie du Midi Médiéval.
A.N. Archives nationales (Paris).
B.M. Bibliothèque municipale (suit le nom de la commune).
B.N.F. Bibliothèque nationale de France.
B.S.A.M.F. Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France.
C.A. Congrès Archéologique.
M.A.S.I.B.L.T. Mémoire de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse.
M.S.A.M.F. Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France.

*Achévé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie Escourbiac
81304 Graulhet
mars 2023
Dépôt légal : juin 2023*

Mise en page



art'air-éd.
atelier de mise en forme des livres
Pascale et Marc Balty - www.artair-edition.fr

Comité scientifique :

Claude ANDRAULT-SCHMITT, professeure d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers (CESCM)
Philippe ARAGUAS, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Michel BATS, directeur de recherche honoraire au CNRS
Marc BOMPAIRE, directeur de recherche au CNRS au centre de recherches Ernest-Babelon et directeur d'études à l'École pratique des hautes études
Joëlle BURNOUF, professeure émérite d'archéologie médiévale à l'Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne
Jordi CAMPS, conservateur en chef au musée national d'art catalan (M.N.A.C) de Barcelone
Manuel CASTIÑEIRAS, directeur du Département d'Art et Musicologie à l'Université Autonome de Barcelone
Patrice CONTE, archéologue, conservateur au S.R.A. Limousin, chercheur au CESCM, Poitiers
Yves ESQUIEU, professeur émérite d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Provence
Jean-Michel GARRIC, attaché principal de conservation du patrimoine, chef de Service du Musée des Arts de la table, abbaye de Belleperche
Jean GUYON, directeur de recherche honoraire au CNRS
Étienne HAMON, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Picardie - Jules Verne, TRAME
Alexia LEBEURRE, maître de conférences en histoire et histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Patrick LE ROUX, professeur émérite d'histoire antique à l'Université de Paris 13
Émilie D'ORGEIX, directrice d'études à l'EPHE, Paris
Daniel PARENT, archéologue du bâti à l'Inrap Auvergne - Rhône-Alpes
Patrick PÉRIN, conservateur général honoraire du Patrimoine, Directeur honoraire du Musée d'archéologie nationale et du Domaine du château de Saint-Germain-en-Laye
Philippe PLAGNIEUX, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne et à l'École nationale des chartes
Gérard PRADALIÉ, professeur émérite d'histoire médiévale à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
François RÉCHIN, professeur en archéologie romaine et histoire ancienne à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
Jérôme RUIZ, restaurateur de peintures
René SOURIAC, professeur émérite d'histoire moderne à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Jean-Louis VAYSETTES, ingénieur de recherche au S.R.A. d'Occitanie
Éliane VERGNOLLE, professeure honoraire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Besançon, vice-présidente de la Société Française d'Archéologie

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE HÔTEL D'ASSÉZAT - PLACE D'ASSÉZAT - 31000 TOULOUSE

Tél. 05 61 23 67 98

Fondée en 1831, la Société Archéologique du Midi de la France réunit des historiens de l'art ou archéologues qui étudient et font connaître les « monuments » du Midi de la France. Ses travaux, communications et discussions, sont publiés chaque année dans un volume de *Mémoires*.

Sa bibliothèque, qui s'enrichit annuellement et depuis un siècle et demi de plus d'une centaine d'échanges avec des institutions françaises et étrangères est ouverte tous les mardis de 14 heures à 18 heures (sauf pendant les vacances scolaires).

Sur internet :

<http://societearcheologiquedumidi.fr/>

Une présentation de la Société, un compte rendu régulier de ses séances, des articles en ligne, un groupe de travail sur la *maison au Moyen Âge*...

Pour commander les numéros anciens (40 euros + frais d'envoi), envoyez un courriel à la Société Archéologique (samf@societearcheologiquedumidi.fr), avec vos nom, prénom et adresse.

SOMMAIRE

Mémoires

Patrice CABAU, Daniel CAZES, Louis PEYRUSSE, Henri PRADALIER et Bruno TOLLON <i>Hommages à Maurice Prin</i>	23
Philippe GARDES <i>Léon Joulin et la question du rempart de Vieille-Toulouse</i>	39
Anne BOSSOUTROT et Marie-Lys DE CASTELBAJAC <i>La restauration des peintures du bras nord de la basilique Saint-Sernin</i>	55
Laurent MACÉ <i>Le testament inédit de la reine Jeanne, comtesse de Toulouse (1199). Mémoire et parenté d'une Plantagenêt dans le Midi</i>	83
Valérie ROUSSET <i>L'ancienne cathédrale d'Albi, archéologie du bâti</i>	113
Valérie ROUSSET <i>La grange cistercienne de Naucelle</i>	141
Catherine VIERS <i>Le 10, rue Séguier - 2, impasse Bonhomme à Figeac</i>	155
Catherine VIERS <i>Le château d'Ornézan dans le Gers</i>	175
Bernard SOURNIA <i>Une abbaye dans la capitale des vicomtes de Béarn : la collégiale Saint-Pierre d'Orthez</i>	191
Jacques DUBOIS <i>Le portail Saint-Jean de la cathédrale de Limoges</i>	213
Jacques DUBOIS <i>Un grand chantier méconnu des années 1500 : la cathédrale d'Auch</i>	227
Bruno TOLLON <i>Emblématique et histoire de l'art : à propos de la cheminée de l'hôtel Molinier</i>	247
Stéphane PIQUES <i>La poterie peinte commingeoise et les fouilles nord-américaines des sites coloniaux du XVIII^e siècle</i>	261
Varia	
Guy AHLSELL DE TOULZA <i>L'église Saint-Amans près de Rabastens</i>	279
Gilles SÉRAPHIN <i>Le château de Bruniquel au temps de Nicolas Bachelier</i>	287
Bulletin de l'année académique 2019-2020	293
Bulletin de l'année académique 2020-2021	325

EMBLÉMATIQUE ET HISTOIRE DE L'ART : À PROPOS DE LA CHEMINÉE DE L'HÔTEL MOLINIER

par Bruno TOLLON *

L'importance des sciences auxiliaires pour l'histoire de l'art n'est plus à démontrer, rappelait Francis Salet, en 1990, dans un article de la *Revue de l'art*, consacré à l'emblématique et l'héraldique et leur rôle dans les arts visuels. Il se désolait de constater qu'on ne faisait plus guère appel à celles-ci « pour rechercher la preuve et plus encore, replacer les œuvres dans leur cadre historique approprié et surtout culturel »¹. Depuis cette importante mise au point, des ouvrages comme ceux d'Anne-Marie Lecoq, en particulier son *François I^{er} imaginaire* et des articles de Thierry Crépin-Leblond sont venus marquer le renouveau de ces disciplines².

Ces dernières années, elles s'invitent souvent, à l'occasion de colloques ou d'expositions. On retrouve une contribution dans le récent catalogue, *Henri II à Saint-Germain-en-Laye, une cour royale à la Renaissance*, 2019³. Signalons également le récent ouvrage qui fait suite au colloque du même nom, *Miroirs de Charles IX, imaginaires, images, imagination*, preuve de la place qui lui est faite désormais⁴. Enfin une exposition va ouvrir à l'automne 2022 au Musée national de la Renaissance à Écouen, sous la direction de Thierry Crépin-Leblond, dont le titre explicite confirme le retour pleinement justifié à ces disciplines encore souvent méconnues, *Emblématique et héraldique en France à l'époque de la Renaissance*⁵.

Fort de ce retour d'intérêt, il a paru intéressant d'en utiliser les ressources à propos d'un ensemble appartenant au décor intérieur d'un hôtel particulier toulousain sur lequel deux publications ont paru dans cette même revue, la « cheminée d'Hercule » de l'hôtel de Gaspard Molinier⁶.

Quelques mots d'abord sur le contexte de cette œuvre sculptée exceptionnelle. Il n'en existe pas d'autre à Toulouse qui implique autant le mode de lecture propre aux hommes cultivés du milieu du XVI^e siècle. D'emblée, les textes qui y

* Communication présentée le 6 octobre 2020, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2020-2021 », p. 327.

1. Francis SALET, « Emblématique et histoire de l'art », *Revue de l'Art*, n° 87, 1990, p. 13-28, avec une abondante bibliographie.

2. Anne-Marie LECOQ, « La Symbolique de l'État : Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », *Les Lieux de mémoire, I, La Nation, 2, Le matériel, l'État*, Gallimard, 1984, éd. Quarto, 1997, p. 1217-1252, avec bibliographie, en particulier, *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, éd. M. T. JONES-DAVIS, Paris, 1981 ; *L'Emblème à la Renaissance*, éd. Y. Giraud, Paris, 1982. Thierry CRÉPIN-LEBLOND, « Sens et contresens de l'emblématique de Henri II », *Henri II et les Arts*, Hervé OURSEL, Julia FRITSCH (dir.), École du Louvre, Paris, 2003, p. 77-92.

3. *Henri II à Saint-Germain-en-Laye une cour royale à la Renaissance*, Étienne FAISANT, Paris, Éditions de la R.M.N., 2019.

4. *Miroirs de Charles IX. Images, Imaginaires, Symbolique*, Luisa CAPODIECI, Estelle LEUTRAT, Rebecca ZORACH, (dir.), *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, n° DLXXXIV, Genève, Droz, 2018, 284 pages et 73 figures.

5. *Héraldique et emblématique dans la France de la Renaissance*, 2022, Musée national de la Renaissance, Château d'Écouen, R.M.N., 2022.

6. Pascal JULIEN, dans la « La sculpture toulousaine de la Renaissance : des ateliers itinérants au foyer rayonnant », *La sculpture française au XVI^e siècle Études et recherches*, Le bec en l'air, éd., 2011, p. 62-79 (p. 74), y avait fait allusion ; Bruno TOLLON, « Charles IX à Toulouse, Images et emblèmes » *M.S.A.M.F.*, t. LXXIV (2014), p. 139-152 ; Pascal JULIEN et Colin DEBUICHE, « Architecture et décors de l'hôtel Molinier : "Demeurance" parlementaire de la Renaissance toulousaine », *M.S.A.M.F.*, t. LXXVI (2016), p. 151-172, 15 figures et 8 p. d'annexes.

figurent le rappellent. Tout en haut, la cheminée porte un titre « HERCULES GALLICUS » (et non « Hercule gaulois »), une annonce en caractères épigraphiques qu'on retrouve dans un format plus important sur l'inscription, véritable sentence, volontairement sibylline, trois mots seulement, « CHARITAS NUNQUAM EXCIDIT ». Nous sommes chez un magistrat, et recourir au latin place la cheminée dans le contexte de sa formation et de sa culture. Il s'adresse, à n'en pas douter, aux cercles qui sont les siens. Une communauté d'études universitaires, mais aussi des liens correspondant à sa profession et son milieu intellectuel sur lesquels nous n'avons aucune information directe. Pas plus que ses choix religieux. Il est catholique, c'est certain, car en 1550 la fabrique de la paroisse Notre-Dame la Dalbade l'a élu comme bayle⁷. Pour les années suivantes, rien ne nous est parvenu de son attitude face aux choix confessionnels qui agitent autour de lui ses contemporains. Aucun témoignage direct, correspondance ou livre de raison, ni inventaire de bibliothèques, ne vient nous éclairer.

Le projet d'ériger une cheminée ornée d'une grande scène sculptée interroge et engage à reprendre l'étude pour lever un coin du voile sur cette réalisation hors du commun (fig. 1). Elle réunit le personnage central et ses attributs à des médaillons réalisés à une tout autre échelle. Et, pour compléter l'iconographie, s'y ajoute une foule de personnages qui occupent l'espace latéral comme les acteurs d'un drame, qui se joue en présence d'un dieu protecteur, Hercule et ses attributs. Un véritable scénario, tenant lieu de « discours » à un emplacement inusité, la cheminée de la salle basse, le plus souvent vouée aux indications héraldiques. Profusion de motifs à coup sûr, qui surprennent et interrogent par la richesse des intentions qu'on peut supposer très savamment méditées.

Tout n'a pas été dit jusqu'ici et, comme l'iconographie ne semble pas faire l'unanimité, il ne semble pas inutile d'y revenir, en conjuguant cette fois-ci emblématique et numismatique⁸. La démarche s'est imposée pour mieux comprendre les thématiques, en préciser sources et contexte, avant de proposer une datation vraisemblable.

Aucun nom d'artiste, faute d'œuvres de cette ampleur, ne peut faire l'unanimité, mais les archives restent à questionner. Jusqu'ici, parmi les signataires de quittances ou même parmi les témoins des baux à besogne, aucun nom de sculpteur statuaire n'est réapparu. Les documents inédits, récemment mis en avant et utilisés comme argument de datation, n'apportent rien de probant. Ils ne concernent que des marchés ou des quittances pour le gros-œuvre. En particulier la construction de puissants supports dans la cave, sous l'emplacement de la cheminée de la salle, ne peut servir de preuve, la pratique étant courante⁹. Comme le prouve le contrat du même ordre passé par Jean d'Astorg, quand il fait édifier une aile nouvelle dans la cour de sa demeure de la rue des Changes (où il avait prévu des cheminées superposées, dos à dos, en 1569)¹⁰. Chez Gaspard Molinier, aucun des contrats cités comme instrument de datation ne concerne la cheminée évoquée ici.

Précisons qu'à nos yeux la cheminée actuelle ne peut être associée sans preuves au gros œuvre de la salle, pour bien d'autres raisons¹¹. Il est notable qu'à l'occasion d'un événement familial ou politique important, on peut avoir eu le projet de transformer une vieille cheminée. Ce n'est pas si rare. À « l'hôtel de pierre », dans la rue de la Dalbade, et presque en face de l'hôtel Molinier, Gabrielle de Guerrier, l'épouse du président Jean de Clary, fit compléter la cheminée dite « Bachelier », dans la salle basse, vers 1615¹². On connaît aussi l'exemple célèbre des cheminées d'Écouen, dont les

7. R. C. JULIEN (abbé), *Histoire de la paroisse Notre-Dame la Dalbade*, Toulouse, 1891.

8. Jean GUILLAUME, *Bulletin Monumental*, t. 174-4 (2016), « Chronique », p. 507-508.

9. P. JULIEN, et C. DEBUICHE, « Architecture et décors de l'hôtel Molinier... », p. 151 et document n° 1, annexe p. 172, pour le creusement de la cave sans allusions aux deux piliers de soutien.

10. A.D. Haute-Garonne, 3^E 11984, fol. 25. Un dossier est en préparation pour une étude comparée de deux hôtels mitoyens, rue des Changes, celui de Jean d'Astorg au n° 16 et celui de Pierre II Delpech au n° 20, qui ont transformé leurs demeures aux mêmes dates, après avoir fait fortune grâce au pastel.

11. Nous ne partageons pas la datation de P. JULIEN, « La sculpture toulousaine... », p. 74, répétée dans « Architecture et décors de l'hôtel Molinier... », p. 166, enfin reprise sans changement de fond, dans « L'hôtel de Molinier, architecture en majesté de la Renaissance toulousaine », « *Fort docte aux lettres et en architecture Mélanges en l'honneur de Claude Mignot* », Alexandre GADY (dir.), Sorbonne Université Presses, 2019, p. 385-401.

12. Gabrielle de Guerrier complète le décor de la cheminée de la salle basse, mise en place à la fin de la construction de l'hôtel de Bagis. L'ouvrage, attribué à Nicolas Bachelier, reçoit vers 1615 un ensemble en haut-relief, autour d'une Pomone placée au centre de la hotte, attribué à Arthur Legoust : Fabienne SARTRE, « Les décors de l'hôtel de pierre », dans *L'âge d'or de la sculpture, Artistes toulousains du XVII^e siècle*, Somogy, 1996, p. 49-55, fig. 37.



FIG. 1. HÔTEL MOLINIER, SALLE BASSE, cheminée d'Hercule, vue générale.
Cl. D. Taillefer photographe.

La présence des deux colonnes arrête le regard, par leur format comparable à celui d'Hercule, en héros gigantesque. Un certain nombre de détails, jusqu'ici non pris en compte, vont permettre une lecture précise. Les colonnes cannelées, traitées en quasi ronde-bosse, comme Hercule lui-même, démontrent qu'elles ont la même valeur que le héros lui-même. Une signification particulière leur est allouée. Comment est-ce suggéré ?

marbres, offerts par le cardinal Farnèse, sont venus d'Italie pour embellir trois cheminées dont celle, dans la grande salle du château, dans l'aile du roi, aménagée pour Henri II dans les années 1550-1555¹³.

Une cheminée monumentale dédiée à Charles IX

La hotte est divisée en deux registres, en haut, Hercule relie deux groupes de personnages. Dans les écoinçons, deux médaillons romains hors d'échelle. Une frise décorative et l'inscription latine dominent le manteau de la cheminée (fig. 1). La source du dessin de la cheminée est connue, le modèle a dicté les proportions comme une partie du décor classique. Le sculpteur s'est inspiré d'une des cheminées du château du Bois de Boulogne, dit de Madrid, connue grâce à un dessin de Jacques Androuet du Cerceau conservé dans le Recueil de Lyon¹⁴.

Il s'en éloigne à la fois pour des raisons de stabilité (en donnant à la hotte la largeur des autres niveaux, permettant ainsi d'asseoir plus efficacement ses extrémités sur les piédroits) et par la composition sculptée qui en occupe le centre laissé vide dans le modèle dessiné.

La scène du tympan lui-même montre des éléments habilement combinés. Le héros mythologique tient en équilibre deux colonnes doriques, auxquelles se rapportent deux médaillons tout proches. Autour de lui, un double cortège, relié à sa bouche par une double chaîne, forme une foule en marche venue le rejoindre (fig. 2).

13. Anne de Montmorency, en fit la demande auprès du cardinal-légit, Hippolyte d'Este, et obtint finalement l'envoi des éléments grâce au cardinal Farnèse pour les trois cheminées de marbre dont la plus solennelle fut installée dans la salle, qui précède l'appartement aménagé pour Henri II, Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le château d'Écouen, Musée national de la Renaissance*, R.M.N., 1988, p. 20-22 ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, « Écouen, le château », *Guide du Patrimoine Île-de-France*, 1992, p. 234.

14. Sylvie DESWARTE-ROSA, Daniel RÉGNIER-ROUX (éd.), *Recueil de Lyon, Jacques 1^{er} Androuet du Cerceau et son entourage : Dessins d'architecture du XVI^e et XVII^e siècle de la Bibliothèque de Camille de Neuville de Villeroy. Ms 6246 de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.



FIG. 2. CHEMINÉE D'HERCULE, détail : la hotte et son programme sculpté. Cl. D. Taillefer photographe.

D'abord leur position n'a rien d'anodin. L'observateur doit être attentif au fait qu'elles ne tiennent en équilibre vertical que parce qu'Hercule les soutient. Il les retient au creux de ses bras et les enserre étroitement sans pour autant lâcher ses attributs traditionnels, la massue et l'arc. C'est Hercule qui assure aux colonnes leur verticalité. Le maintien en équilibre est habilement souligné par le sculpteur. Il lui a suffi de placer celles-ci sur le rebord de la frise servant de socle. Leurs bases, pointées vers l'observateur, sont ainsi vues sur l'angle. Ce qui leur confère un effet volumétrique singulier, car elles s'avancent en porte-à-faux sur le rebord de la scène. Tout se passe comme si le sculpteur avait voulu souligner par ce procédé leur équilibre instable. La disposition du couronnement des colonnes accentue l'abaque vu en contre-plongée. Cette vision *di sotto in su*, chère aux peintres du temps, permet de détailler à loisir les chapiteaux doriques présentés sur l'angle.

Toutes ces observations soulignent l'importance donnée à ces deux éléments centraux. Ils dominent le spectateur et contribuent, grâce à ces détails perspectifs, à focaliser l'attention sur le centre de la composition, véritable clé d'un programme très médité : les colonnes autant qu'Hercule se trouvent liées à un discours allégorique, auquel il suffira (et l'on va y venir) d'ajouter l'interprétation des inscriptions et de la présence des deux groupes latéraux¹⁵.

La réponse nous paraît claire : les deux colonnes, qu'Hercule soutient, désignent l'emblème de Charles IX, illustrant sa devise, PIETATE ET IVSTITIA. Nul besoin pourtant d'inscrire le « mot », sur une banderole puisqu'à l'évidence, les termes de celui-ci sont déjà venus à l'esprit des observateurs contemporains.

15. Hercule soutient les colonnes, comme le roi cité plus loin à propos d'un jeton, et non comme dans l'article P. JULIEN, « La sculpture toulousaine de la Renaissance... » p. 74, « Hercule...se tient entre deux colonnes corinthiennes (sic)... », repris par P. JULIEN et C. DEBUICHE, « Architecture et décors de l'hôtel Molinier... », p. 165, mot pour mot : « Hercule (...) brandit sa massue (...) et se tient entre deux hautes colonnes ... ».

L'inventeur du programme a tenu à ajouter un autre élément suggestif. Ce sont les deux énigmatiques médaillons de part et d'autre de la grande scène, dont ils sont en quelque sorte des témoins extérieurs mais autorisés, car, eux aussi, jouent le rôle de « figures parlantes ». L'identification ne souffre pas de difficultés : ce sont deux empereurs romains (coiffés d'une simple couronne de lauriers pour celui de gauche, et d'une couronne radiée pour celui de droite). Leur présence aux côtés d'Hercule serait incongrue s'ils ne représentaient des vertus. Si on accepte de reconnaître en eux les empereurs, auxquels Piété et Justice sont associées, leur présence s'impose : Trajan pour la Justice et, Antonin pour la Piété ou, tout aussi bien, Constantin, qui a mérité lui aussi cette épithète. Il est alors logique de les voir convoqués ici puisqu'ils sont souvent associés à l'effigie du roi Charles IX. Rappelons le souvenir, encore proche pour les Toulousains, des arcs de triomphe dressés lors de l'entrée de royale du jeune roi et de Catherine de Médicis en février 1565. On pouvait voir sur l'arc de la place du Salin à côté de l'effigie du roi rendant la justice, les figures allégoriques de la Justice et de la Piété peintes en trompe-l'œil, accompagnées des deux empereurs romains, Trajan et Constantin en effigie¹⁶.

Un dernier élément complète la thématique mise en place : le cortège qui converge vers Hercule. Cette foule qui s'avance vers le souverain est là pour renforcer le programme iconographique mis en lumière. Il convient d'écarter d'abord une lecture minimale de la signification de l'ensemble. Il ne s'agit pas ici d'évoquer les ordres de la société, qui figuraient sur l'arc de triomphe érigé porte Saint-Denis à Paris en 1549 (à l'occasion de l'entrée du roi Henri II) et connus par la gravure qui illustre le recueil publié à cette occasion. Ici l'ambition est tout autre : en convoquant un double cortège qui converge vers le héros gaulois, elle vise à formuler un message plus politique. Cette foule qui s'avance vers le souverain confirme l'analyse iconographique de la partie centrale. Sa relation avec la figure centrale est matérialisée par le fil qui réunit la bouche d'Hercule/Charles IX aux oreilles des personnages captifs, ou plutôt captivés – des auditeurs, enchaînés à sa langue qui les appelle à se réunir en un seul corps pacifié, sous l'autorité du monarque¹⁷.

Le contexte de 1549, avancé, n'est pas recevable, car le groupe des personnages appelle un commentaire sans rapport direct avec celui de l'entreprise parisienne. Il est impossible d'identifier sur cette cheminée de représentant significatif de l'Église, de la noblesse, ou du Conseil, pas plus que d'un paysan armé de sa pioche. Au contraire, les silhouettes qui entourent Hercule évoquent une société au grand complet, tous les âges de la vie réunis, du jeune homme au barbon. La notion de foule l'emporte donc, même si y sont mêlés quelques citoyens armés, comme on pouvait en voir à Toulouse, à chaque épisode de danger ou de fièvre obsidionale, quand ils assuraient la garde aux portes de la ville¹⁸. Cependant, l'emportent ici les costumes à l'antique, tant pour les hommes que pour les femmes, avec de beaux drapés, renvoyant ainsi à une réflexion plus générale en rapport avec le monde mythologique auquel appartient Hercule.

Enfin un élément majeur s'y ajoute : la présence féminine, venue des deux côtés rejoindre les groupes masculins. Plusieurs jeunes femmes et mères protectrices y sont mêlées avec, à leurs côtés, des enfants et même un bébé au sein. Rien n'aurait pu justifier une telle présence sur le programme de l'arc de triomphe de 1549 et la lecture juridique qu'il proposait. On voit au contraire, aux côtés d'Hercule, la société toute entière, partagée par des choix religieux qui les opposent ; mais tous confrontés, en ces années, à la guerre civile à laquelle trêves et traités de paix successifs n'ont pas encore mis fin¹⁹.

Comment suggérer que ce double cortège va adhérer aux exhortations du héros conciliateur ? Le sculpteur le souligne en faisant converger vers lui le double cortège, sensible « à la faconde royale ». Ce sera alors le retour à l'unité. Cette perspective est évoquée par l'introduction d'un élément de lecture, placé sous les pieds des groupes en marche. L'exhortation est exprimée par la sentence, disposée en frise, CHARITAS. NUNQUAM. EXCIDIT (« la Charité ne finira jamais », tirée de la 1^{re} Épître aux Corinthiens 13-8, de saint Paul), pour introduire un équivalent moral et religieux

16. Germain LAFAILLE, *Annales de la ville de Toulouse, Seconde Partie*, 1701, *Preuves*, p. 79 ; texte repris à Abel JOUAN, *Recueil et discours du voyage de Charles IX de ce nom, à présent régnant 1564-1565*, Paris, 1566 ; Victor-Ernest GRAHAM et W. McALLISTER JOHNSON, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de Medici Festivals and Entries 1564-66*, Toronto-Buffalo-Londres, 1979 ; Jean BOUTIER, Alain DEWERPE et Daniel NORDMAN, *Un tour de France royal. Le voyage de Charles IX (1564-1566)*, Paris, Aubier, 1984, p. 332 et suivantes ; Frances A. YATES, *Astrée. Le symbolisme impérial au XVI^e siècle*, 1989, Paris, Belin, p. 207-213.

17. La charité conduit à la tolérance, Anne-Marie LECOQ, *François 1^{er}. Imaginaire symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, p. 361-62 et p. 432.

18. Pierre-Jean SOURIAU, *Une guerre civile. Affrontements religieux et militaires dans le Midi toulousain (1562-1596)*, Champ Vallon, 2008, p. 232-236.

19. P.-J. SOURIAU, *Une guerre civile...*, p. 178-229.



FIG. 3. CHEMINÉE D'HERCULE, détail de la sentence : « CHARITAS · NUNQUAM · EXCIDIT ». Cl. D. Taillefer photographe.

au propos énoncé. L'affirmation de la loyauté envers le roi Charles IX se double d'une véritable leçon : la Charité doit entraîner la tolérance, gage du retour à la paix et à l'unité de la société toute entière sous l'autorité du monarque²⁰ (fig. 3).

Ainsi, l'ensemble est manifestement plus complexe que le premier regard pouvait le laisser entendre. Car l'observation du double dispositif, associant écrit et mise en scène sculptée, fait retrouver les conditions de lecture qu'on attendait des livres d'emblèmes, une nouveauté parmi les livres illustrés²¹. Ces éditions qu'à la suite d'Érasme et d'Alciat, une nouvelle génération d'auteurs publie avec succès, ont trouvé leur lectorat dans le public cultivé des grandes villes. À Toulouse, Guillaume de La Perrière, comme d'autres écrivains, Gilles Corrozet à Paris ou Guillaume Aneau à Lyon, figure parmi les pionniers de ce domaine littéraire nouveau : son *Théâtre des bons engins* paraît en 1540 à Paris et connaît un succès immédiat avec trois rééditions²². L'ouvrage « associe étroitement une illustration gravée (*figura*) à un texte concis et percutant (*epigramma, suscriptio*), lequel, décrivant l'image correspondante, en explicite le sens symbolique »²³. Comme l'écrivait Corrozet en 1542, ces pages s'adressent « aux bons esprits et amateurs de lettres ». À n'en pas douter, Gaspard Molinier pouvait en faire partie.

L'allusion évidente à Charles IX, sous les traits d'Hercule, trouve sa confirmation logique, il faut y insister, dans la présence de son emblème, les colonnes droites. En outre, la devise du roi, *Piété et Justice*, au lieu de figurer sous la forme d'une banderole est suggérée par la présence des empereurs en médaillons. Toutes les caractéristiques évoquées imposent de placer nécessairement la composition pendant les années du règne de Charles IX, et non avant. Le *terminus a quo* est indubitable (entre 1561 et 1574) mais trop imprécis. Une initiative aussi importante que la mise en place de la cheminée mérite davantage de précision.

Une première indication permet de resserrer la chronologie. Rappelons que l'emblème royal, retenu dès 1561, était formé de colonnes « deux fois entrelacées » qui furent bientôt remplacées par des colonnes droites, mais dont l'adoption définitive ne fut pas immédiate. Ainsi, à Toulouse en 1565, lors de l'entrée de Charles IX, les sphinges du Capitole présentent encore la devise du jeune roi sur des banderoles accrochées à des colonnes entrelacées²⁴ (fig. 4). C'était aussi le

20. SAINT PAUL, *Épître aux Corinthiens* 13, 8 ; à propos de la tolérance et de la place qu'elle tient dans la pensée de Michel de L'Hôpital, voir Arlette JOUANNA, *Histoire et dictionnaire des Guerres de religion*, 1998, p. 102-105 et 185-193.

21. Jean-Marc CHATELAIN, *Livres d'emblèmes et de devises : une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, Claudie BALAVOINE, « La conception et l'édition des livres d'emblèmes dans le France du XVI^e siècle », *Littérature*, 2007/1, n^o 145, p. 10-22.

22. Guillaume de LA PERRIÈRE, *Le Theatre des Bons Engins*, Paris, Denis Janot, (s. d.) in-8^o, 108 fol. Denis Janot obtient le privilège le dernier jour de janvier 1540 (n. st.). Le livre connaît une réédition immédiate.

23. Géraldine CAZALS, *Guillaume de la Perrière (1490-1554). Un humaniste à l'étude du politique*, thèse de droit de l'Université de Toulouse I- Capitole, deux tomes, 2013, t. I, p. 189-199,

24. B. TOLLON, « Charles IX à Toulouse... », note 6, p. 141, fig. 1 à 4. La modification de l'emblème royal s'impose plus tard (voir plus loin). Cependant Girolamo RUSCELLI qui, dans ses *Imprese illustri* (Venise, 1566), grave et commente la devise de Charles IX avec les colonnes entrelacées et les gardera telles dans les rééditions ultérieures.



FIG. 4. COUR DU CAPITOLE DE TOULOUSE, attique du Portail dit « Henri IV », détail : les sphinges portant l'emblème et la devise de Charles IX, 1564. A - celui de gauche ; B - celui de droite dont la devise « PIETATE ET IVTITIA » est lisible. Cl. B. Tollon.

cas dans une publication musicale, sur un poème de Clément Marot chanté devant le roi, à l'occasion de son entrée à Lyon, l'année précédente²⁵. Ces constats amènent à reculer la date du projet après le séjour du roi à Toulouse. Pour proposer une chronologie plus serrée, il est indispensable de proposer la confrontation à d'autres sources.

Après avoir tiré parti de l'emblématique, il est utile de se tourner vers les numismates. L'étude est facilitée par les collections considérables conservées au Département des médailles et des antiques de la Bibliothèque nationale de France et leurs précieux catalogues²⁶.

Les jetons des rois et des administrations royales, comme le Conseil du roi ou les cours souveraines, font partie des multiples pièces frappées en France depuis le XIII^e siècle, de plus en plus régulièrement, dans des quantités considérables, d'abord pour servir d'instruments de calcul et, plus tard, pour être distribuées à titre de gratification ou en hommage, notamment au début de l'année²⁷. Dans le cas des jetons royaux les avers, à peu près invariables depuis le règne d'Henri II, sont généralement réservés aux armes de France, à la couronne royale fermée « à l'impériale », à la devise et aux emblèmes personnels du roi, avec une inscription commune à toutes les pièces de la série. Les revers changent, en revanche, d'une pièce à l'autre en montrant chacun une légende sélectionnée parmi les projets d'un érudit, proche du souverain. Composés d'une inscription et d'une figure, ils sont destinés à célébrer le roi, en donner une image idéale et même en faire un instrument de légitimation de son pouvoir. Le tout selon une formulation délibérément énigmatique.

25. Isabelle HIS, « Charles IX et la musique », dans *Miroirs de Charles IX...*, note 4, p. 244 et fig. 64.

26. En particulier, Henri DE LA TOUR, *Catalogue des jetons de la Bibliothèque nationale. Rois et Reines de France*, 1897 ; Thierry SARMANT et François PLOTON-NICOLLET, *Les jetons des institutions centrales de l'Ancien Régime, Catalogue*, t. II, éd. de la BnF, 2014 (éd. en ligne).

27. Vladimir JUREN, « Une devise de Dorat pour Catherine de Médicis et ses enfants », *Revue de l'Art*, n° 50, 1980, p. 48-50.

Anne-Marie Lecoq rappelait à leur propos « que les grands véhicules de l'imagerie symbolique en France furent, à partir de la Renaissance, les médailles et les jetons. Si les médailles, tirant leur prestige de l'usage antique, conservaient la mémoire des rois et des règnes, les jetons, émis par la royauté et les administrations royales, servirent sous les derniers Valois de véhicule privilégié de diffusion de la symbolique de l'État »²⁸. Tout particulièrement sous Charles IX, on a pu dire qu'ils participèrent à l'exercice du pouvoir en exaltant l'action royale²⁹.

Réalisés en métaux précieux (mais le laiton l'emporte sur l'argent), les jetons royaux servaient d'étrennes destinées aux membres des grands corps de l'État, de gratification occasionnelle ou étaient distribués lors de cérémonies publiques. Ils étaient frappés chaque année en nombre considérable et représentaient des dépenses très importantes. En 1534, un mandement de la Chambre des comptes de Paris en donne une idée. Il mentionne une fourniture de 2500 jetons d'argent pour le Conseil royal ; au milieu du siècle les fournitures avaient doublé et par la suite elles augmentèrent encore³⁰. Il faut ajouter que les jetons en laiton étaient produits en quantités bien plus importantes : au Département des médailles et antiques de la B.N.F., ils sont en nombre trois ou quatre fois supérieur aux modèles en argent, beaucoup plus rarement conservés.

Le roi « plus grand qu'Hercule » sur les jetons

Les indications portées sur les jetons permettent donc de suivre pas à pas les étapes du règne de Charles IX. Chacun de leurs côtés doit être examiné avec soin. Comme les médailles, les jetons montraient sur le droit les éléments propres à identifier le monarque régnant. En outre ils figurent souvent l'emblème royal. Celui-ci montre d'abord les deux colonnes étroitement liées, « torces et deux fois entrelacées », pour marquer le lien étroit entre les deux vertus revendiquées par le roi. Puis, pour se rapprocher du modèle des colonnes d'Hercule, conçues pour Charles Quint, les colonnes droites furent préférées. Plus proches ainsi du rêve impérial qui reste d'actualité sous Charles IX. Elles accompagnent la production des jetons quand grandit la rivalité avec Philippe II et plus encore avec la mise en place de la politique de rapprochement avec l'empereur Maximilien II. Rapprochement qui aboutit avec l'organisation du mariage avec sa fille Élisabeth d'Autriche³¹.



FIG. 5 A ET B. JETON ROYAL DE CHARLES IX. A - Droit « PIETATE ET IVSTITIA 15/63 », avec les colonnes entrelacées de la devise de Charles IX. B - Revers : « VIRTV TI. RE/GIS. INVICTISS. », Minerve et le monogramme royal formé de deux C entrelacés. Paris, B.N.F., Département des médailles et antiques (JR-374) (Argent).



FIG. 6. A - JETON ROYAL DE CHARLES IX, 1563. Droit « PRUDEN/TIA REGIS », « FRANCIAE » dans l'exergue et les deux colonnes droites de l'emblème de Charles IX. B - Revers, « VIRTV TI. INVICTISS. », Minerve et des trophées militaires. Exergue « 1563 ». Paris, B.N.F., Département des médailles et antiques (JR- 378).

28. A.-M. LECOQ, *François I^{er}...*, note 2, et A.-M. LECOQ, « La symbolique de l'État ... », *Les Lieux de mémoire, 1, La Nation, 2, Le matériel, l'État*, Gallimard, 1984, éd. Quarto, 1997, p. 1223. Voir aussi W. McALLISTER JOHNSON, « Numismatic Propaganda in Renaissance France », *The Art Quarterly*, 31, 1968, p. 123-153.

29. *Miroirs de Charles IX...*, 2018, Introduction, p. 12, Nicole BENSOUSSAN, *ibid.*, « Les médailles officielles au temps de Charles IX », p. 111-124 (p. 113-117).

30. H. DE LA TOUR, *Catalogue des jetons...*, Introduction, p. XII. Une centaine était délivrée chaque année à la famille royale et conservés dans des bourses de velours.

31. J. BOUTIER, A. DEWERPE et D. NORDMAN, *Un tour de France royal*, p. 332, Frances YATES, « L'entrée de Charles IX et de la reine son épouse dans Paris (1571) », *Astrée. Le symbolisme impérial, au XVI^e siècle*, Paris, Belin, 1989, p. 215-255. .



FIG. 7. « PIETATE ET IVSTITIA, Sonnet au roi Charles neufiesme sur sa devise », placard typographié et gravé sur bois, 1567.

proposée. C'est sur ce côté qu'on constate le renouvellement le plus fréquent des motifs. Dès 1563 apparaît la figure du roi. Jamais auparavant un souverain n'y avait figuré et, qui plus est, en pied comme sur un portrait officiel. Il intervient ici pour évoquer la lutte contre les hérétiques. Dans son catalogue Henri de La Tour le décrit ainsi : « au droit : PIETATE ET IVSTITIA. Monogramme royal surmonté d'une couronne fermée ; dans l'exergue, PROVIDENTIA/ DIVINA. Au revers : FEROCIA VINCES, « le roi, en manteau fleurdelisé, debout, couronne en tête, tenant le sceptre et la main de justice, foulant le serpent sous son pied droit, un dragon et un lion couchés à ses côtés ; à l'exergue : 1563³⁴ (fig. 8).

Cependant le passage d'un modèle à l'autre ne se fit pas immédiatement de façon définitive. On trouve parfois la même année des jetons, donnant place à Minerve, qui adoptent l'une ou l'autre des représentations de l'emblème royal (fig. 5 et 6 Droit et Revers). Il faut attendre 1566 pour que les colonnes droites soient définitivement adoptées. La confirmation du nouveau choix peut être vérifiée grâce aux colophons qui ornent les textes officiels, édités à Paris, par les imprimeurs du roi : la première occurrence date d'avril 1566. S'y ajoute enfin l'ordre donné par Charles IX à la Ville de Paris de modifier le surtout d'orfèvrerie exécuté dès 1563, qu'elle doit offrir à l'occasion de l'entrée royale de 1571 : de « refaire et remettre les colonnes qui sont à présent torces, droictes et y mettre les devises telles qu'elles sont à present » (marché du 16 octobre 1570).

À leur tour les images gravées sur bois, dont la production est abondante, viennent conforter ces observations, comme on peut le voir sur une feuille volante éditée par les « tailleurs d'images » de Paris en 1567. Elle réunit un poème consacré à la devise de Charles IX qui a pour titre « Piété et Justice », *Sonnet Au Roy Charles neufiesme, Sur sa Deuise, PIETATE ET IVSTITIA*. Le sonnet est accompagné d'une vignette, dans le style de Baptiste Pellerin. On y voit deux élégantes figures féminines assises. La Piété accompagnée d'enfants, qui symbolise aussi la vertu de Charité, et la Justice tient un rameau d'olivier en signe de Paix. Sur les deux colonnes droites qui les encadrent court une banderole portant le *motto* du roi. Sans doute inspiré par la pensée de Michel de L'Hôpital, ce placard était appelé à une large diffusion populaire³². Il est signalé, à deux reprises, dans des intérieurs parisiens et vient à point s'ajouter aux jetons, eux aussi en nombre, marquer le tournant des années 1566-1567³³ (fig. 7).

En retenant l'examen des revers, qu'il convient d'analyser à leur tour, voyons si leur iconographie apporte de son côté des informations allant dans le sens de la chronologie

32. GRAHAM et W. McALLISTER JOHNSON, ... *The Paris Entries...*, p. 14-15, p. 71-73 (cite Philippe RENOARD, *Répertoire des imprimeurs parisiens*, 1965) et p. 302 « marché pour la restauration d'une pièce d'orfèvrerie, 16 octobre 1570).

33. Georges WILDENSTEIN, *Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610, d'après des inventaires après décès conservés au Minutier central des notaires aux Archives nationales*, éd. Gazette des Beaux-arts, 1962, p. 37, fig. p. 40 ; Vanessa SELBACH, « Le Portrait des enfants jumeaux envoyé au roi », *Miroirs de Charles IX*, p. 184-185, (B.N.F., Département des Estampes et de la photographie, collection Hennin n° 585) ; Loris PETRIS, *La plume et la tribune : Michel de L'Hospital et ses discours (1559-1562)*, Genève, 2002, p. 323.

34. Jeton royal, H. DE LA TOUR, *Catalogue des jetons...*, p. 34, n° 171 (JR-371), et dans T. SARMANT et F. PLOTON-NICOLLET, *Les jetons des institutions ...*, trois références : 1563 n° 894 ; 1564 n° 898 et 1565 n° 901 (JI-894) : 1563 le roi figure entre le Temps et la Fortune), (JR-387), et en 1565 le roi entre Piété et Justice.



FIG. 8. JETON ROYAL DE CHARLES IX, 1563. Revers : « FEROCIA VINCES », Charles IX en costume royal, couronne en tête, tenant le sceptre et la main de justice, foule aux pieds un serpent, Exergue 1563. Paris, B.N.F., Département des médailles et antiques (JR-371-Revers seulement).



FIG. 9. JETON ROYAL DE CHARLES IX, 1565. Revers : « VERBUM TIMORE », Hercule et deux captifs à ses pieds, attachés par un lien qui sort de sa bouche. Exergue « HERCVLES ». Paris, B.N.F., Département des médailles et antiques (JR-389-Revers).



FIG. 10. JETON ROYAL DE CHARLES IX, 1567, Droit, « NIL NISI CONSILIO », « jamais sans conseil ». Revers. « NON. ME. S/TAN/TE. RVENT » (« Elles ne tomberont pas tant que je serai debout »). Le roi soutient les deux colonnes. Exergue : « PIET. ET. IVST. » (Argent) ; Paris, B.N.F., Département des médailles et antiques (J1-908).

La même année, l'évocation du souverain victorieux est confiée à Minerve à deux reprises. Elle couronne d'abord les fleurs de lis. Et, toujours en 1563, un jeton autre d'argent la montre juchée sur des trophées militaires³⁵ (fig. 5A et B et fig. 6 A et B). Ces jetons, édités en nombre, accompagnent l'actualité politique : en particulier, ils furent distribués lors de la signature de la paix d'Amboise, le 19 mars 1563, et quelques mois plus tard à l'occasion du lit de justice, organisé par Catherine de Médicis au Parlement de Rouen le 17 août, pour la proclamation de la majorité du roi.

Pendant les années suivantes, Charles IX revient chaque année sur les jetons entre 1564 et 1568. Chaque fois, le message revient sur l'action royale : en 1564 il figure debout, vêtu à l'antique et porte les insignes de son pouvoir. L'Hérésie sous les traits d'une femme nue, captive, est couchée à ses pieds. L'année suivante il est assis sur un siège, recevant de Minerve une palme et tenant la Discorde enchaînée à ses pieds³⁶.

35. Jeton royal, Droit : PROVIDENTIA. REGIS, 1563 ; « couronne royale fermée, au-dessus de l'écu de France accosté de deux colonnes cannelées et couronnées, FRANCIA, sur le socle ; Revers, VIRTUTI. INVICTISS. « Minerve sur des canons, pose des couronnes sur les doubles monogrammes de Charles IX », H. DE LA TOUR, *Catalogue des jetons...*, p. 33, n° 173.

36. T. SARMANT et F. PLOTON-NICOLLET, *Les jetons des institutions...*, jeton de 1564, n° 898 : les commentaires de Jacques DE BIE, *La France métallique contenant les actions célèbres tant publiques que privées des rois et des reines*, Paris, 1636, p. 194, et B.N.F., coll. Clérambault, vol. 281, f. 284, et le jeton de 1565, n° 901.

Sur ces pièces de circonstance, vouées à l'exaltation du souverain, le nombre des personnages et des attributs n'empêche ni la précision graphique ni l'élégance des figures, confiées à d'excellents graveurs.

Entre 1564 et 1566 les distributions royales avaient lieu pendant le voyage effectué par Charles IX et Catherine de Médicis à travers la France. Il en fut ainsi à Toulouse comme dans les autres villes lors des Entrées (en particulier durant le séjour d'un mois et demi à Bayonne, où Catherine de Médicis était venue pour retrouver sa fille et rencontrer son gendre, Philippe II)³⁷.

Parmi ces frappes apparaît un contenu iconographique encore inédit, propre à susciter un intérêt renouvelé. Il s'agit d'Hercule venu sur le revers se substituer au roi dans l'exercice de ses fonctions. Héros populaire, depuis l'époque de François I^{er} qui avait su tirer parti de l'Hercule gaulois. Charles IX l'impose à son tour à chacune des étapes du grand voyage³⁸.

Hercule est mis en scène pour la première fois en 1565, sous l'injonction « VERBUM/ TIMORE », en vainqueur des ennemis de la Couronne : « Hercule, nu, debout, de face, sa massue dans la main droite et vêtu de la peau de lion ; par terre, à sa droite et à sa gauche, un captif à genoux, attaché par un lien qui sort de sa bouche », comme le veut la représentation du dieu éloquent (fig. 9). Le choix fonctionne bien puisqu'il est repris six fois entre 1565 et 1566, puis encore après le retour de la cour en Île-de-France, et en 1567³⁹. En voyant alterner le roi et Hercule sur les jetons, les bénéficiaires de ces distributions pouvaient se familiariser avec le langage de l'allégorie.

Le roi et son double reviennent encore tour à tour sur deux jetons postérieurs : l'un, non daté, montre Hercule en pleine action. Il transporte les colonnes de l'emblème royal : « HERCULE MAIOR ERIT » (« il sera plus grand qu'Hercule »)⁴⁰ (fig. 11). Sur le second, daté de 1572, le roi joue à son tour le rôle de redresseur de la situation avec une sentence éloquente, sur le revers : « MIRA FIDES LAPSAS RELEVAT MANUS UNA COLUMNAS » (« La Foi merveilleuse relève d'une main les colonnes tombées »). Selon Clérambault, « Ces colonnes, c'est la Religion et l'Etat que le roi soutient par l'exécution des huguenots à la Saint-Barthélémy »⁴¹.

La mise en scène du jeton de 1567 nous retient pour plusieurs raisons. Si l'avers du jeton montre les indications habituelles, écu de France surmonté de la couronne royale fermée, collier de l'ordre du roi et, pour légende, « NIL.NISI. CONCILIO. 1567 » (« Jamais sans conseil »), la nouveauté se trouve sur le revers : Charles IX y figure « debout, costumé en *imperator* lauré, regardant à gauche. Il soutient entre les bras les deux colonnes corinthiennes couronnées, à l'une est attaché un livre, à l'autre un sceptre ». Le socle des colonnes contient la référence aux Tables de la Loi à gauche, et aux XII Lois de Rome, à droite. » Enfin, « PIET.ET.IVST » figure sur l'exergue. Et pour sentence : « NON.ME.S/ TAN/ TE. RVENT » (« Elles ne tomberont pas tant que je serai debout »). Le roi maintient donc les colonnes verticales et les commentateurs d'expliquer qu'il est l'indispensable soutien de la foi et de la loi, de l'Église et de la monarchie. Pour Jacques de Bie : « les colonnes symbolisent, l'une la religion, l'autre la monarchie française » ; et pour Clérambault, « le livre représente la religion et le sceptre représente le royaume que le roy veut conserver tant qu'il vivra par la piété ». Le message est clair⁴² (fig. 10). Cette fois la scène se passe d'évocation de ses victoires ou des adversaires vaincus pour proclamer la grandeur du roi, nouvel Hercule, assuré de l'emporter grâce aux deux vertus qu'il pratique.

Le jeton de 1567 inaugure une mise en scène allégorique sans recours au contexte guerrier. Il s'agit du premier jeton où le dessinateur du projet a choisi de faire figurer le roi lui-même en *imperator* lauré, pour soutenir ses colonnes. Il n'y a pas plus éloquent choix emblématique. La scène est servie par les élégantes proportions du monarque, son attitude

37. J. BOUTIER, A. DEWERPE et D. NORDMAN, *Un tour de France royal*, p. 87-92.

38. *Ibid.*, répertorie les images d'Hercule parmi les décors des entrées p. 332, Sur Hercule et la numismatique, Joseph JACQUIOT, « Hercule au revers des médailles et jetons de la Renaissance au début du XIX^e siècle », *Revue belge de numismatique et de sigillographie*, Bruxelles, CXVII-1971, p. 243-265 (p. 262-263), V. E. GRAHAM et W. McALLISTER JOHNSON, ... *The Paris Entries...*, p. 3-91 et p. 73-74.

39. H. DE LA TOUR, *Catalogue des jetons...*, n^{os} 184 à 196 (JR-389).

40. La Tour catalogue p. 48-49, n^o 241, et pl. V, fig. 3, non daté (JR-468).

41. SARMANT et F. PLOTON-NICOLLET, *Les jetons des institutions...*, jetons du Conseil du roi, n^o 930, sur la sentence composée par Jean Dorat : Vladimir JUREN, « Jean Dorat et les jetons des derniers Valois », *Revue numismatique*, t. XXI, 1979, p. 194-210.

42. Jeton du conseil du roi, T. SARMANT et F. PLOTON-NICOLLET, *Les jetons des institutions...*, n^o 908, 1567 ; commentaire de J. DE BIE, *La France métallique...*, Paris, 1636, p. 195 et de Clérambault, B.N.F., coll. Clérambault, vol. 281, f. 288.



FIG. 11. JETON ROYAL DE CHARLES IX, Revers, « HERCULE MAIOR ERIT » (« Il sera plus grand qu'Hercule »), Hercule transporte dans ses bras deux colonnes (non daté, Argent), Collection particulière.



FIG. 12. JETON DU CONSEIL DU ROI, 1567, détail du revers, Charles IX en imperator, Paris, B.N.F., Département des médailles et antiques (JR 908 revers).

ferme et sa stature qui, sans paraître celle d'un géant, ne le cède en rien à celle des colonnes, pourtant posées sur un piédestal. Installé au milieu de la scène, responsable du maintien des colonnes, il affiche un *contrapposto* élégant qui gomme tout effort apparent. En outre, il semble porter son regard au loin (hors-champ), comme une invite à la réflexion. Ainsi, malgré la taille réduite du jeton, l'auteur du projet a-t-il su lui conserver une attitude naturelle tout en exprimant le prestige de la fonction. Il s'agit ici d'un exemple caractéristique de cette conception nouvelle où chaque élément participe à la définition plastique de l'ensemble. Grâce à la clarté de la composition, l'amateur peut accéder aisément à l'emblématique suggérée.

Car ces ouvrages, auxquels le roi attribuait une grande importance, étaient confiés à des artistes de talent, qui travaillaient pour les graveurs, ces « tailleurs de la Monnaie » installés au Moulin des Étuves. Les travaux récents ont d'ailleurs rendu sa place à l'un d'eux, Baptiste Pellerin, peintre et dessinateur réputé, célébré comme le principal « désigneur » des gravures de Luca Penni dont il était proche, si bien que ce qu'on a longtemps désigné comme le « style Luca Penni » mériterait d'être appelé le « style Baptiste Pellerin »⁴³. Ses compositions savantes, son style raffiné se réclamant de l'art de Fontainebleau firent des émules. Le jeton étudié en conserve le reflet.

Si l'on tient compte de ce que l'on sait de la circulation des jetons et de leur diffusion dans le royaume, des exemplaires comme celui-ci n'ont pu manquer d'être remarqués. On les thésaurise ou on les collectionne précieusement ; de toute façon, on les regarde avec soin et, à n'en pas douter, on les garde en mémoire. Pourquoi, dans ces conditions, le jeton de 1567 n'a-t-il pu être conservé pour, à son tour, servir de source d'inspiration pour d'autres compositions ?

C'est la question que nous nous sommes posée. Car la ressemblance entre l'attitude de Charles IX sur le jeton et celle d'Hercule sur la cheminée toulousaine ne peut être le résultat du hasard tant la similitude est frappante. Le dessin du héros retenant les colonnes paraît résulter d'un agrandissement de la vignette, grâce à un calepinage attentif. Cette mise au carreau et le choix précis de l'attitude du roi pour caractériser l'Hercule ne peuvent être anodins. Sans exclure

43. Guy Michel LEPROUX, « Baptiste Pellerin « désigneur » d'environ toute l'œuvre de Stephanus », dans *Graver la Renaissance. Étienne Delaune et les arts décoratifs*, Julie ROHOU (dir.), R.M.N.-Grand Palais, 2019, p. 53-60, fig. 7 et p. 40, cat. 10 pour le style de Pellerin.



FIG. 13. A - CHEMINÉE DE L'HÔTEL Molinier, Hercule, détail de la fig. 2. Cl. D. Taillefer photographe.
B - Jeton de 1567 (détail de la fig. 10).

des libertés par rapport au modèle supposé : le hanchement d'Hercule est inversé et les colonnes, doriques cette fois, sont plantées directement sur le sol (fig. 12 et 13).

L'histoire n'a pas retenu la présence de grands collectionneurs de « médailles » à Toulouse, dont le souvenir serait conservé. Toutefois, une lettre nous renseigne sur des « médailles » que Guillaume de La Perrière voulait récupérer auprès d'un condisciple qui avait étudié comme lui à Avignon ; d'ailleurs il fera allusion à sa collection dans le *Miroir politique*, édité en 1555⁴⁴. Il n'était sans doute pas le seul à s'intéresser aux « médailles » et jetons. Gaspard Molinier, qui figurait peut-être parmi les bénéficiaires des distributions, pouvait, du moins, en avoir pris connaissance et, sensible à la perfection de l'exemplaire de 1567, en avoir tiré parti pour le projet de la cheminée ; c'est l'un des scénarios possibles.

L'idée d'afficher sa fidélité au jeune roi par le truchement du langage emblématique ne peut surprendre : elle appartient aux procédés du temps. Ce qui a retenu notre attention dans le cas de la cheminée, c'est la volonté d'associer le roi, nouvel Hercule, à une réflexion plus ambitieuse. Elle paraît impliquée par la présence des autres éléments, la foule ralliée et la maxime tirée de saint Paul, qui pouvaient inviter à une méditation morale et politique. Car les vertus que le roi a choisies pour modèles de son règne, associées à celles qu'implique la Charité, forment une exhortation à la tolérance et la modération pour parvenir au retour à la concorde civile. On pourrait y voir l'expression de l'idéal formulé par le « tiers-parti », ou les « politiques », marqués par la pensée de Michel de L'Hospital, retiré et en demi disgrâce en 1568. Un tel programme, c'est certain, n'a pu être formulé sans la présence autour de Gaspard Molinier d'un milieu cultivé, « de bons esprits et amateurs de lettres », qui partage ses points de vue. Une minorité de Toulousains contraints de se tenir à l'écart des milieux du Parlement et du capitoulat à la tête de la ville gagnée par la violence anti-protestante et les options ligueuses les plus enflammées⁴⁵.

44. G. CAZALS, *Guillaume de la Perrière...*, t. I, p. 71.

45. P.-J. SOURIAU, *Une guerre civile...*, p. 48-52, 362-371, « Les chemins de l'intransigeance, radicalité catholique et engagement politique à Toulouse lors des guerres de religion », *Moreana* 43 (2-3), p. 82-114 (2006) accessible en ligne <https://philpapers.org/rec/SOULCD-8> et HAL archives ouvertes, « Catholiques et huguenots à Toulouse au XVI^e siècle », dans *Toulouse Renaissance*, Axel HÉMERY et Pascal JULIEN (dir.), 2014, p. 251-255.

Reste à préciser de quand peut dater l'étonnant bas-relief. Pour s'en tenir aux indications fournies par les jetons et les colophons des imprimeurs royaux (1566) pour le recours aux colonnes droites, puis à son tour le jeton royal de 1567, ces indices permettent de proposer ce *terminus post quem* pour la mise en place de la cheminée. L'absence de renseignements sur les travaux dans l'hôtel, après 1555 pour les mentions d'archives, et 1556 pour le millésime du grand portail sur rue, nous laissent sans informations jusqu'au décès de Gaspard Molinier (entre le 19 juillet et le 27 août 1570) qui fournit le *terminus ante quem*. Le magistrat a conservé sa charge de conseiller au Parlement de Toulouse jusqu'à sa mort, et l'on connaît la date son remariage en 1566, sans plus d'informations⁴⁶ ; il convient donc d'en rester aux trois dernières années de sa vie pour l'étonnante entreprise qui donne tout son intérêt à son hôtel. En attendant que le très riche fonds des notaires de Toulouse livre des informations précises sur cette œuvre si réussie et vienne relancer l'enquête.

Il reste que l'installation d'un tel ensemble conserve un caractère exceptionnel. Il faut savoir gré à Gaspard Molinier d'avoir choisi cette formulation savante et retenu pour l'exécution un artiste à la hauteur du programme proposé. On peut rattacher l'initiative à un courant qui place désormais sur la cheminée d'apparat des scènes savantes en rapport avec la mythologie. Elle répondait à l'engouement des contemporains pour la Fable. En particulier les *Métamorphoses* d'Ovide, dont les éditions illustrées, venues des ateliers lyonnais comme celui de Jean de Tournes, connaissaient un grand succès ; et leurs gravures élégantes pouvaient servir de modèle. On peut voir au Musée national de la Renaissance à Écouen une cheminée dont le bas-relief, consacré à Diane et Actéon, s'en inspire⁴⁷. L'œuvre toulousaine, d'une qualité comparable est, tout autant, l'illustration de ce nouveau contexte.

Expression d'une époque, cette représentation s'accorde avec les goûts d'une élite cultivée, qui veut réunir mots et images pour apprécier l'énigme proposée. Cela n'aurait pu être possible sans la qualité d'une mise en œuvre remarquable. Car elle combine harmonieusement éléments scripturaires et expression plastique. Sont convoqués alors l'œil et l'oreille, comme dirait Lucien Febvre, ainsi que la mémoire nourrie de littérature classique et de livres d'emblèmes. L'observation de l'ensemble oblige à un va-et-vient de l'œil à la mémoire. Les humanistes évoquaient à ce propos la « délectation » suscitée le décryptage d'un tel contenu⁴⁸. Il est sûr que pour beaucoup c'est à l'artiste chargé d'en exécuter l'ensemble qu'en revient tout le mérite. Et ce sculpteur inconnu reste à découvrir.

La comparaison entre le portail sur rue de l'hôtel, daté de 1556, tapageuse mise en scène de marbres polychromes, avec cette cheminée si sophistiquée, que nous plaçons à la fin des années 1560, montre bien que Gaspard Molinier avait trouvé un véritable artiste.

46. André NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain aux XVI^e et XVII^e siècles : généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550*, t. VII, 1995, p. 193-194.

47. Après la destruction de l'hôtel Hugues Lallement, à Châlons-en-Champagne, la cheminée est entrée au Musée national de la Renaissance à Écouen (inv. E.C.L. 19095), Dominique CORDELLIER, *Luca Penni Un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, Louvre éditions et Somogy éd. d'Art, 2012, p. 123, fig. 117.

48. En particulier, parmi les nombreux textes dans ce sens, Barthélémy ANEAU, dans la dédicace rédigée pour la traduction des *Emblèmes d'Alciat* (Lyon, Guillaume Roville et Macé Bonhomme, 1549) : « ... avec images et histoires figurées convenantes à la lettre. Esquelles regarder pourra vostre œil juvénil autant prendre de plaisir comme de profit à la parolle et au sens desdictz emblemes. Premierement pour vous delecter, & passer à la plaisante contemplation des belles peintures non vaines. Après pour vous instruire de bonnes sentences & vertueux exemples (...) L'une des choses donnant facilement voye à l'autre, c'est à savoir la lettre donnant à entendre la figure, & l'image declarant le sens de la parolle à vue d'œil » (dédicace à Jacques, comte d'Aran), texte cité par Marie-Madeleine FONTAINE, « Des images qui ne disent mot », *La gravure française à la Renaissance à la bibliothèque nationale*, Paris, B.N.F., 1995, p. 59-77.

