



*Questions
d'ornements*
XV^e-XVIII^e
siècles

BREPOLS

Questions d'ornements

XV^e-XVIII^e SIÈCLES

Sous la direction de Ralph Dekoninck, Caroline Heering et Michel Lefftz

Théorie de l'art 1400-1800 | Art Theory 1400-1800

Collection dirigée par Michèle-Caroline Heck

Couverture

Pierre Paul Rubens, *Dessin pour le cartouche sculpté de la façade de l'église des jésuites à Anvers*, vers 1621 ? Encre et craie sur papier, 368 × 266 mm.

Londres, The British Museum, inv. Oo, 9.28.

Frontispice

Candélabre à caryatide, vers 1785 .

Biscuit de porcelaine de Sèvres, bronze doré, 128 cm.

Ancienne collection Léon Lévy.

Copyright © 2013 Brepols Publishers nv, Turnhout, Belgium.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

ISBN 978-2-503-54943-9

D/2013/0095/281

Conception graphique et mise en pages : Paul van Calster

Printed in the EU on acid-free paper

Table des matières

Introduction 7

Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Michel Lefftz

Questionner l'ornement 9

Caroline Heering

THÉORIES ET DISCOURS

From Medieval Metaphor to Modern "Kunstwollen."

The Nineteenth-Century Transformation of

Ornamental Perception 22

Debra Schafter

Le « pathos décoratif » italien du Quattrocento

selon Aby Warburg 31

Thomas Golsenne

L'ornement d'architecture à l'âge classique.

Statuts et fonctions : l'apport d'Alberti 40

Catherine Titeux

Les ordres comme ornement dans la tradition vitruvienne

XVI^e-XVII^e siècles 51

Frédérique Lemerle

L'ornement et la beauté chez Piranèse

et ses interlocuteurs 59

Maarten Delbeke

"Moral Ornamentation" of English Church Architecture

in the Seventeenth Century 70

Anne-Françoise Morel

Getting Back to the Meaning. The Function of Ornament

and Eighteenth-Century Funerary Sculpture 78

Chiara Basalti

FORMES ET FONCTIONS

Elocutio. Les figures de l'ornement en architecture

à l'âge classique 91

Yves Pauwels

À la lumière des pages. Formes et fonctions de

l'ornementation typographique au XVI^e siècle 100

Olivier Deloignon

Une poétique de l'ornement. L'exemple de l'Allégorie

de l'Hymen d'Agnolo Bronzino 112

Lizzie Boubli

Termes, atlantes et caryatides. Corps et décors d'une

architecture discursive, XVI^e-XVIII^e siècles 121

Pascal Julien

Termes et caryatides dans les dessins et gravures

de Jacques Androuet Du Cerceau 136

Évelyne Thomas

Des putti et de leurs guirlandes.

Points, nœuds, monde 144

Bertrand Prévost

"Ordine con piu ornamento." Reconsidering the Origins

of Strapwork Ornament in Relation to the Emancipation

of the Ornamental Frame 154

Femke Speelberg

Assonances, dissonances et résonances. Efficacités

structurantes de l'ornement dans l'architecture religieuse

des Pays-Bas aux XVII^e et XVIII^e siècles 166

Brigitte D'Hainaut

L'ornement tiendrait-il à un cheveu ? Jalons pour une

grammaire formelle des cheveux, barbes et autres

représentations pilleuses 177

Michel Lefftz

Lorsque la bordure devient sujet.

L'exemple des intarsie au Quattrocento 184

Alexandra Ballet

GENRES, MÉDIUMS ET MATIÈRES

Le «putto» entre motif ornemental et figure 197

Christian Michel

Entre ornement et sculpture. La console dans

l'architecture florentine du XVI^e siècle 202

Édouard Degans

*Stuc et ornement dans les décors italiens du XVI^e siècle.
Le cas de la Galleria degli Stucchi du palais Capodiferro
à Rome* 212

Nicolas Cordon

*Comment orne-t-on la sculpture en biscuit
de Vincennes-Sèvres au XVIII^e siècle ?
Figures en porcelaine ; ornements en bronze* 221

Anne Perrin-Khelissa

*Distinction et union des genres. Les ornements et les
reliefs sculptés du mobilier liturgique du sud-est de la
France (XVIII^e siècle)* 233

Émilie Roffidal-Motte

*Les ornements d'architecture en matériaux factices et leur
réception en France à la fin du XVIII^e siècle* 240

Valérie Nègre

RÔLES ET SOCIÉTÉ

*Des frises, des emblèmes, des festons, des grotesques.
Giorgio Vasari et le cycle décoratif du Palazzo Vecchio
à Florence* 252

Émilie Passignat

Rubens as an Inventor of Ornament 266

Valérie Herremans

Le dessin, témoin du relief au service de l'ornemental 277
Sébastien Bontemps

*Specialist Skills in the Workshop of French
Ornamental Sculptors at the Royal Palace of Stockholm,
circa 1700* 286

Linda Hinnens

*Règles et principes. L'enseignement du dessin d'ornement
en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle* 295

Ariane Varela Braga

*Écriture du mur, écriture de soi. Les têtes en médaillon
sculptées dans l'architecture privée de la Renaissance
en France* 302

Sarah Munoz

L'ornement au service de la distribution 314

Isabelle Gilles

*Pouvoir du cadre et droit des images. L'épiscopat français
face à ses tableaux* 325

Laurent Regard

Crédits photographiques 334



Fig.1 Toulouse, *Hôtel Thomas de Montval*,
médailon provenant de l'hôtel de Nolet, 1542-1546.

Écriture du mur, écriture de soi

Les têtes en médaillon sculptées dans l'architecture privée de la Renaissance en France

SARAH MUNOZ *Université de Toulouse II, Le Mirail*

Dès les années 1500, les monuments de la Renaissance française, et plus particulièrement les châteaux et les hôtels particuliers, furent fréquemment ornés de têtes en médaillon sculptées qui se multiplièrent considérablement jusqu'aux années 1550.

Les médaillons font partie des ornements dits « à l'antique » plaqués sur les édifices dès les premières années du XVI^e siècle en France, dans l'idée d'une architecture proche de celle des villas de l'Antiquité. Ils apparurent en Italie et se multiplièrent durant le Quattrocento, les modèles les plus prestigieux étant ceux de la façade de la chartreuse de Pavie, taillés entre 1473 et 1499¹. En France, le goût pour les têtes en médaillon s'affirma entre 1502 et 1508, principalement à travers quatre édifices : le château du Verger pour lequel Cristoforo Solari aurait pu sculpter six effigies en marbre en 1502², le château de Meillant dont les galeries furent garnies de seize profils d'empereurs³, l'hôtel d'Alluye de Blois dont la cour et l'escalier furent ornés de médaillons vers 1508⁴ et le château de Gaillon où le goût pour ce motif atteignit son apogée. Vers 1507-1508, le cardinal Georges I^{er} d'Amboise fit en effet venir 42 portraits en médaillon et profils d'applique d'Italie que Guillaume de Bourges plaça dans la grande cour⁵. Cet ornement se diffusa ensuite rapidement dans tout le royaume et témoigna d'une « mode » qui subsista jusque vers 1560. De même que les études centrées sur le thème général de l'ornementation sculptée restent rares⁶, l'étude des médaillons reste ponctuelle et se concentre sur un édifice⁷, un foyer⁸ ou un sculpteur⁹.

Le médaillon, vu comme un échantillon parmi les processus ornementaux de la Renaissance mais singularisé par son caractère figuratif, soulève des questions liées au goût pour le relief, au rapport entretenu avec le support et à la fonction symbolique de l'ornement. De la médaille au buste proche de la ronde bosse, il révèle une diversité typologique et iconographique qui pousse à s'interroger sur son sens dans l'architecture, au-delà d'un simple décor. À travers l'étude d'un motif et de son écriture sur le mur, à travers ses sources et ses applications, se pose ainsi la question de l'expression de soi, depuis la certitude de la projection d'une culture humaniste jusqu'aux interrogations sur le portrait.

DES MONUMENTS « ENRICHIS DE MEDALLES »

Les têtes en médaillon étaient rarement mentionnées dans les contrats du XVI^e siècle, les ornements étant souvent confondus dans un décor qui était simplement appelé « à l'antique ». De rares exemples montrent néanmoins que cet ornement était nommé *anticquaille*¹⁰ ou plus couramment *medaille*¹¹. Il s'agit de la traduction de l'appellation italienne *medaglia*, qui avait entraîné le verbe *inmedagliare*, signifiant, selon les dictionnaires du XVII^e siècle, « garnir de médailles » ou « orner de médailles »¹².

Les têtes en médaillon témoignent du courant humaniste de la Renaissance qui aspire à un retour à l'Antiquité, notamment par le biais de l'étude des textes et des objets anciens, parmi lesquels les médailles participaient d'une réflexion sur le portrait et d'une quête de l'individu¹³. La recherche de ces médailles, prônée par Pétrarque au XIV^e siècle, fut à l'origine de l'impression, au long du XVI^e siècle, de nombreux « livres de médailles » dont les effigies d'empereurs permettaient de constituer des galeries de portraits historiques¹⁴. Si le revers de ces monnaies permettait d'apprendre l'histoire de l'Antiquité, leur avers répondait à un intérêt physiognomonique, les hommes illustres devenant des modèles à suivre ou à ne pas suivre¹⁵.

Les médaillons sculptés sont ainsi particulièrement présents dans les foyers humanistes, à l'instar de la Normandie, la Champagne, l'Anjou, l'Orléanais, le Berry, le Forez, l'Auvergne, le Dauphiné, le Rouergue ou le foyer toulousain qui en compte plus d'une centaine¹⁶. Ces provinces comptaient de nombreux érudits dont les collections avaient été rendues célèbres par le graveur flamand Hubert Goltzius (1526-1583), qui, en 1555 et 1556, examina les médaillers de nombreux antiquaires qu'il appelait les « patrons de la vénérable antiquité », dans plusieurs villes d'Europe¹⁷. Les médaillons sculptés sur les façades et dans les cours permettaient alors à des collectionneurs de signaler leur culture humaniste, tel que Jean de Pins qui fit construire sa demeure toulousaine vers 1528¹⁸, ou Hugues Daulhou qui fit décorer sa maison dite d'Armagnac à Rodez, entre 1530 et 1546, de plusieurs

dizaines de profils qui auraient été réalisés sur le modèle d'une collection de médailles¹⁹.

À l'image de leur modèle originel, les premières têtes en médaillon qui ornent les monuments français correspondent à des profils en bas-relief représentant des empereurs. Plusieurs séries de visages impériaux, aux traits et à la facture similaires, ornent des demeures françaises du XVI^e siècle ; ainsi au château de Gaillon, au château de Breuilhamenon à Plou, réalisé en 1541²⁰, ou au château d'Oiron, élevé vers 1538-1548²¹. Sur la cheminée de l'hôtel toulousain de Molinier, les profils en marbre d'Hadrien et Auguste trouvent ainsi leurs modèles dans le livre de médailles d'Andrea Fulvio²². Les profils sculptés peuvent également représenter de simples personnages à l'antique, comme en témoignent de nombreux monuments, à l'instar de l'hôtel de Vergeur à Reims, de 1520-1523²³.

Le médaillon était donc à la fois un ornement et un symbole. L'insertion de monnaies à l'échelle monumentale constituait un gage de prestige et de culture pour le propriétaire qui en agrémentait sa demeure. La littérature architecturale du XVI^e siècle met explicitement en avant l'enrichissement apporté par ce motif sculpté. En 1526, Diego de Sagredo signala dans son ouvrage *Las medidas del romano* que le médaillon permettait d'enrichir la frise ionique²⁴, ce dont la traduction française rend compte : « Sur ledict architrave les anciens constituèrent une pièce, qu'ilz appelèrent zophoro, que maintenant l'on dit frize, en laquelle ilz tailloient médailles, fueillages, épigrammes, & aultres divers œuvres, dont ilz enrichissoient telle pièce »²⁵.

Plus qu'un synonyme d'*orner*, le verbe *enrichir* signifiait au XVI^e siècle « devenir riche »²⁶ et plus tard « orner par quelque chose de riche, de précieux »²⁷. Durant ce siècle humaniste, les propriétaires trouvaient ainsi un ornement de choix dans la médaille impériale pour agrémenter leur demeure d'un élément précieux. Cependant, si l'ouvrage de Sagredo mentionne précisément les médailles, cet ornement n'est pas cité dans les traités d'architecture du XVI^e siècle.

C'est en réalité dans la littérature du XVI^e siècle qu'il faut trouver l'évocation de l'apparat permis par les médaillons d'une façon plus généralisée : dans *Les blasons domestiques*, imprimé en 1539, l'écrivain Gilles Corozet explique que la cour d'une « maison honneste » devait être « enrichie de medalles, et de figures magnifiques, tant de modernes que d'anticques »²⁸. Si ce dernier indique que ces médailles constituaient un enrichissement de la demeure, il révèle également que les médaillons ne présentaient pas seulement des portraits d'empereurs, mais tout autant des effigies « modernes »²⁹.

UN ORNEMENT QUI GAGNE EN RELIEF

Les médaillons donnaient lieu à une grande variété de représentations qui se multiplièrent le plus souvent au moyen de bustes émergeant du mur, parfois proches de la ronde bosse, et qui remplacèrent rapidement le goût pour les profils en bas-relief.

Les visages sculptés de profil témoignaient déjà d'un goût pour le relief, à travers des encadrements variés, qui enrichissait davantage le mur et les éloignait du modèle originel de la médaille. Parfois, le profil est ainsi accompagné de différents types de couronnes, appelées *chapeaux* au XVI^e siècle. Elles peuvent être simples et témoigner de peu de relief ou beaucoup plus volumineuses et correspondre à des couronnes de fruits, de fleurs ou de végétaux, comme à l'hôtel de Montval à Toulouse (fig. 1), en 1542-1546³⁰, ou au château Henri IV à Pau, entre 1529 et 1546³¹, dont les encadrements varient d'un médaillon à l'autre. À côté de couronnes de fruits et de végétaux se trouvent des encadrements composés de plusieurs ornements, témoignant d'un jeu de relief qui peut être accentué par un fond incurvé. Parfois enfin, le visage est pourvu d'un médaillon fantaisiste, comme sur la cheminée de 1550 du manoir des Tourelles à Rumilly, où se trouvent deux profils entourés de rubans taillés comme s'ils étaient noués et fixés à la hotte³².

Fig. 2 Bourges, Hôtel Lallemant, vers 1510.



Cependant, très rapidement, le buste de face, parfois proche de la ronde bosse, émergeant d'un encadrement circulaire, supplanta le profil en bas-relief, toujours dans l'idée d'insérer un ornement « à l'antique », lequel est issu de l'*imago clipeata*, nom donné à la figure qui décore le centre des boucliers de l'Antiquité. Le rôle de ce modèle placé dans l'architecture est défini dans un chapitre de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (23-79 apr. J.-C.), qui connut plusieurs traductions au XVI^e siècle³³. Un chapitre du livre xxxv de l'*Histoire naturelle* traite en effet « De la première invention de mettre en public des Escussions aux images & quand on commença, à Rome d'en mettre par les maisons »³⁴. L'auteur explique qu'au III^e siècle av. J.-C., le consul Marcus Æmilius fut le premier à placer « les escussions de ses prédécesseurs » sur sa demeure, ajoutant qu'ils « estoient faits à l'antique, comme on les portoit au siège de Troyes & y estoient pourtraits au vif ceux qui s'en estoient servis »³⁵. Ces écussons, synonymes de prestige, peints ou sculptés, permettaient ainsi d'afficher les portraits des prédécesseurs qui avaient combattu.

Les premiers médaillons qui répondent à cette typologie en France sont ceux qui ornent une cour de l'hôtel Lallemand à Bourges, datant de 1510 environ (fig. 2)³⁶. Ces bustes en terre cuite placés dans des coquilles, qui furent vraisemblablement réalisés par

des Italiens, peut-être Antoine Juste³⁷, témoignent du goût pour l'émergence de la tête. Les médaillons qui se multiplièrent des années 1520 à 1550 représentent le plus souvent des visages jaillissant d'encadrements variés, qui animent la façade et ses ouvertures, comme sur la lucarne de l'hôtel de Than, à Caen, construit vers 1520-1525³⁸. Ces personnages, placés sur les allèges des fenêtres, au-dessus des baies, aux écoinçons des arcs de la cour ou sur les cheminées, affichent parfois un développement plus important du buste, comme à la maison des Chevaliers, à Viviers, édifiée entre 1545 et 1547³⁹, ou dans la cour de l'hôtel de Bernuy à Toulouse, élevée vers 1530-1536, dont les personnages sont représentés les bras hors des médaillons⁴⁰. Dans la cour de l'hôtel Sardini, à Paris, les médaillons en terre cuite témoignent d'une émancipation du buste hors de son cadre, créant une plus grande animation sur l'élévation (fig. 3)⁴¹, tout comme le médaillon de 1532 provenant d'une maison de Vienne et conservé au musée des Beaux-arts de Lyon, qui se détache particulièrement du mur et dont le drapé outrepassé l'encadrement⁴².

À partir de 1540 environ, ces bustes qui gagnent en relief et en autonomie furent parfois placés non plus dans des médaillons, mais dans des frontons, à l'instar de l'aile nord du château de Bournazel (fig. 4), élevée vers 1545⁴³. Ces effigies conservent un encadrement mais leur mise en valeur est différente et permet d'accentuer l'association entre la baie et le personnage feint.

Eux aussi situés dans les cours ou au-dessus des baies, plusieurs bustes sont enfin totalement dépourvus d'encadrement, comme en témoignent la maison dite Jeanne de Lartigue à Bordeaux, où deux effigies surmontent les arcs qui ont été conservés (fig. 5), ou la tour de l'hôtel de Brucelles à Toulouse, de 1544⁴⁴, qui est ornée de sept personnages à mi-corps sculptés au-dessus de l'entrée et de chaque fenêtre (fig. 6). Ces ornements permettent de créer un jeu d'accentuation du relief, comme au château d'Usson, construit de 1536 à 1548, où un contraste est créé par la juxtaposition, sur une même façade, de profils en bas-relief et de bustes placés dans des frontons⁴⁵.

La préférence pour le buste en haut-relief, contenu ou non dans un médaillon, par rapport au profil, dont témoignent majoritairement les monuments construits entre 1530 et 1560 pourrait trouver une explication dans un chapitre de la traduction de Vitruve par Jean Martin. Ce dernier explique, à propos de la « face de devant » de l'édifice : « Davantage qui voudroit entailler contre ces murailles quelques figures de relief, respondantes sur les sièges d'environ, cela rendroit l'apparence du bastiment beaucoup plus belle, & de meilleure grace »⁴⁶. Des « figures » sculptées, qui peuvent aussi

Fig. 3 Paris, Hôtel Sardini, 1530-1560.





Fig.4 Bournazel, *Château*, 1545.

bien désigner des personnages en pied que des bustes, devaient donc orner les demeures, afin d'y apporter beauté et grâce.

L'autonomie du médaillon, qui le distingue souvent des autres reliefs «à l'antique», rend cet ornement pratique, puisqu'il était facilement inséré dans le mur et permettait de moderniser un édifice gothique à moindres frais, comme en témoigne le portail de l'hôtel de Bernuy à Toulouse, élevé en 1504, dont les médaillons furent ajoutés vers 1530⁴⁷. Parmi l'ornementation «à l'antique», seules les têtes en médaillon et les bustes perduraient principalement durant les décennies 1540-1550. L'aile nord du château de Bournazel répond aux préceptes de Vitruve en affichant un premier niveau d'ordre dorique orné d'une frise de métopes et de triglyphes et un second niveau d'ordre ionique orné d'une frise continue. Les ornements «à l'antique», s'ils ne sont pas placés dans les métopes et dans la frise ionique, ont disparu à l'exception des bustes contenus dans les frontons des deux niveaux et des lucarnes.

Ces portraits ornementaux se distinguent également des autres reliefs «à l'antique» par leur caractère figuratif. L'emploi fréquent du buste et la raréfaction des profils témoignent du goût pour l'affirmation de la figure humaine dans l'architecture de la Renaissance⁴⁸. Au-delà de la simple référence à l'Antiquité, que les ordres ont ensuite suffi à exprimer, le portrait sculpté, plus particulièrement le buste en haut-relief, permettait une grande variation de l'iconographie et donc davantage de significations.

LE SENS MIS EN RELIEF : RÔLES ET SIGNIFICATIONS DES TÊTES EN MÉDAILLON ?

Selon Alberti, l'ornement, ajouté au mur sans lui apporter de fonction supplémentaire, possédait un «caractère feint»⁴⁹. À partir de ses considérations et des interprétations qui en ont été faites, la question du sens de l'ornement s'est souvent posée⁵⁰. L'ornement a longtemps souffert d'un discrédit dû à sa supposée inutilité.

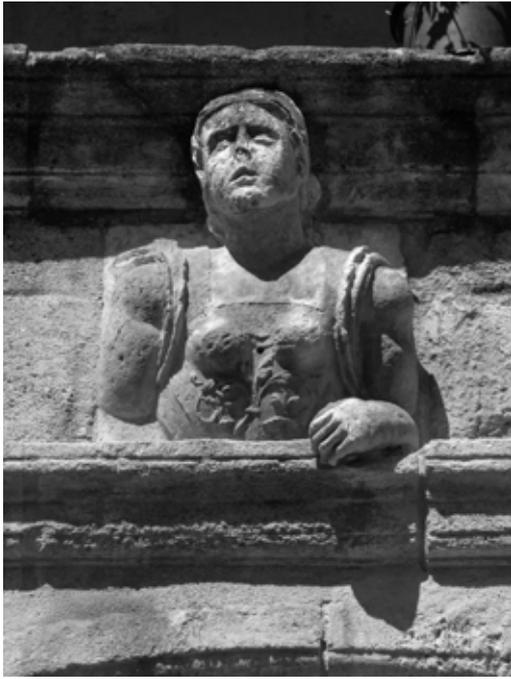


Fig. 5 Bordeaux, *Maison Jeanne de Lartigue*.



Fig. 6 Toulouse, *Hôtel de Brucelles*, 1544.

Cependant, les têtes en médaillon, par la diversité des iconographies qui y sont exprimées, se trouvent incontestablement au service des significations affichées par le propriétaire.

Comme le permettait déjà l'insertion de profils d'empereurs, le personnage de Lucrèce se poignant, particulièrement récurrent au XVI^e siècle dans la peinture et dans la gravure, servait par exemple à affirmer sa culture humaniste. Les bustes de Lucrèce sont nombreux dans le décor des monuments de la Renaissance : à l'hôtel de la Mare à Beaune en 1522⁵¹, au château des Granges à Talmont-Saint-Hilaire en 1525⁵², à la maison Dardenne à Villefranche-de-Rouergue ou au château de Bournazel (fig. 4). Le thème était employé par les humanistes car, comme le raconte Plutarque, le viol de Lucrèce entraîna le soulèvement du peuple romain contre son dernier roi, Tarquin-le-Superbe⁵³. Ce mythe était donc synonyme d'instauration de la république romaine.

Les portraits de saint Pierre et saint Paul, à l'intérieur d'une demeure, par exemple sur la cheminée de l'hôtel Tornié-Barrassy à Toulouse en 1540 (fig. 7)⁵⁴, permettaient d'afficher sa piété, tandis que les effigies de François I^{er} manifestaient l'allégeance envers le roi. Un portrait de François I^{er} a parfois été identifié aux côtés de celui de Henri VIII, sur le portail de l'hôtel Bourgtheroulde à Rouen, dont la cour fut ornée entre 1528 et 1532 de nombreux bas-reliefs représentant l'entrevue du Camp du drap d'or⁵⁵. Deux bustes d'un couple royal

ont aussi été remployés dans la cour de l'hôtel Reynès à Albi, sculptés dans des niches dont les traces de polychromie indiquent que ces encadrements étaient couverts de fleurs de lys et que l'inscription FRANCOIES ROY désignait le buste masculin (fig. 8)⁵⁶.

Si la diversité des iconographies conférait une fonction significative au médaillon, l'encadrement de ces portraits apportait également un sens supplémentaire révélé par la poésie du XVI^e siècle. Déjà au V^e siècle av. J.-C., le poète grec Pindare considérait la couronne de feuillages comme un symbole d'immortalité⁵⁷. La couronne de laurier était omniprésente dans les entrées royales et était tout à la fois un symbole de l'inspiration poétique et une plante prophétique impérissable, célébrant les guerriers et les poètes. Autant chez Clément Marot que chez Charles Fontaine ou Maurice Scève, la floraison exprimait la puissance, la vertu et le mérite⁵⁸. La palme évoquait la victoire, tandis que l'olivier représentait la paix⁵⁹. Enfin, la couronne de myrte, qui célébrait les poètes, devint, à partir du milieu du XVI^e siècle, le symbole de l'amour et de la gloire⁶⁰.

Au-delà de l'iconographie, les jeux d'illusion qui animent la façade semblent eux aussi destinés à donner du sens à ces reliefs. À l'hôtel d'Escoville à Caen, des personnages passant la tête par des médaillons et sortant les bras d'un oculus deviennent les acteurs d'une interaction entre les différents ornements. À la manière de personnages vivant dans la pierre, ils observent les scènes sculptées dans la cour et tiennent des trophées



Fig.7 Toulouse, *Hôtel Tornié-Barrassy*, 1540.



Fig.8 Albi, *Hôtel Reynès*.



Fig.9 Raulhac, *Château de Messilhac*, 1531.

d'armes. De même, sur une lucarne portant la date 1537 du château de Fontaine-Henry, attribué aux tailleurs qui œuvrèrent à l'hôtel d'Escoville, un homme est représenté en train d'ouvrir un oculus feint percé dans le mur, comme surgissant de l'édifice⁶¹. Sur le portail de l'hôtel Sabran-Pontevès à Barjols, deux bustes semblent sortir de fenêtres feintes, tout comme un couple est représenté en train de se hisser hors d'encadrements dans la cour de l'hôtel Guimonneau à Riom, aux côtés de têtes en médaillon⁶². À Brive, la cour de l'hôtel Labenche est elle aussi ornée de bustes en très haut-relief, réalisés entre 1548 et 1560, qui témoignent de remarquables jeux d'illusion⁶³. Réelles fenêtres et fausses-fenêtres se succèdent sur plusieurs travées, les dernières, constituées d'une structure architecturale qui présente une plus grande richesse ornementale, étant agrémentées de bustes en très-haut relief qui se penchent par-dessus les allèges. Ces jeux d'illusions sont accentués par des discussions simulées entre ces personnages qui se tournent les uns vers les autres.

Ces bustes pourraient trouver un écho, plus d'un siècle plus tard, dans la conférence du sculpteur Michel Anguier, donnée le 4 juillet 1671 à l'Académie royale de peinture et de sculpture :

Disons donc que, quand un palais serait orné de la plus belle architecture du monde, il ne serait pas beau en sa perfection et on se lasserait bientôt de le regarder, mais si le Roi accompagné de ses princes et seigneurs, et la Reine accompagnée de ses dames se font voir dans les balcons et fenêtres, alors cette face de palais paraît infiniment mieux ornée par les images vivantes. Au défaut des personnes vivantes, nous posons des figures sur les piédestaux ou dans les niches, ou dans d'autres lieux convenables à l'architecture, et qui représentent des personnes qui seraient venues du dedans du palais pour se faire voir sur les balcons ou par les fenêtres⁶⁴.

À travers la représentation feinte des habitants, le relief apporterait beauté à l'édifice en même temps qu'il permettrait des signes d'accueil, de commémoration et d'affichage social. Dès lors, au-delà du simple jeu d'illusion, la question souvent controversée de la représentation des propriétaires mérite d'être soulevée. Celle-ci est parfois attestée par des inscriptions qui, à la manière de celles gravées sur les médailles, désignent les personnes sculptées, comme au château de Montal, dont la cour correspond à une galerie de portraits en buste, taillés en 1527, de la famille de Jeanne de Balzac, veuve d'Amaury de Montal, qui a fait réaliser l'édifice à partir de 1519⁶⁵. Ils répondent à la représentation traditionnelle des bustes privés, proches des masques funéraires de l'Antiquité que le *dominus* exposait dans l'*atrium* de sa villa et sont placés devant des médaillons.

Comme à l'hôtel Sabran-Pontevès et à l'hôtel Guimonneau, certains bustes, par leur mise en valeur dans l'édifice et par la particularité de leur visage et de leurs habits, pourraient eux aussi représenter les propriétaires. À Raulhac, le château de Messilhac, construit en 1531, présente le buste d'un homme doté d'une coiffure et d'un couvre-chef du XVI^e siècle placé au-dessus de la porte d'entrée, dans une coquille qui est accompagnée de la devise *IN DOMINO CONFIDO* (fig. 9)⁶⁶. Si cette dernière signifie « J'ai foi en Dieu », il faut cependant noter l'ambiguïté du vocable *dominus* qui désigne à la fois Dieu et le maître de maison. À l'hôtel de Bernuy, un couple sculpté au-dessus de la voûte surbaissée, aux traits singuliers et tenant des phylactères, pourrait être Jean de Bernuy et son épouse⁶⁷. De même, les portraits placés au-dessus de la porte d'entrée de la tour d'escalier de la maison Dardenne, accompagnés d'un Cupidon, pourraient être une représentation des propriétaires.

Une explication de cette pratique pourrait se trouver dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, où l'auteur indique, à propos des *imagines clipeatae* :

Se contente-on de leur faire des visages d'argêt, sans toutesfois observer la vérité des traits du naturel qu'elles représentēt [...] Et de fait, nos gens monstrent bien en cela, qu'ils aiment mieux donner parade à la matière dōt ils font leurs images, que de se mōstrer au vif, & tels qu'ils sont⁶⁸.

La façon dont était représentée une personne importait davantage que sa ressemblance. Sans restituer les traits fidèles des habitants, ces visages du XVI^e siècle

pourraient donc néanmoins s'apparenter à des portraits allusifs des propriétaires, à la manière du buste masculin placé au-dessus de la porte d'entrée de la tour de l'hôtel de Brucelles, qui tient une corne d'abondance, symbole de fortune, évoquant une représentation métaphorique. Entre illusion et allusion, ces reliefs pourraient ainsi répondre à une fonction plus significative, en suggérant des bustes de propriétaires qui s'afficheraient et accueilleraient le visiteur.

Témoignant d'un goût particulier pour le jeu de relief créé sur le mur, cet ornement « à l'antique » se transforme, prend du relief et se rapproche de la ronde bosse en même temps qu'il gagne en autonomie. Le médaillon, qui se distingue des autres ornements « à l'antique » par cette autonomie et par son caractère figuratif, pousse ainsi à s'interroger sur l'affirmation de la figure humaine dans l'architecture et sur le désir suggéré de rendre une architecture humaine et vivante, dans un siècle marqué par l'affirmation de la notion d'individu.

À partir de l'exemple précis que constitue le médaillon sculpté à la Renaissance, il est possible d'établir une méthode d'analyse du motif qui vise à travailler sur un corpus large, afin d'en définir les caractéristiques iconographiques et typologiques, et qui s'attache à prendre en compte la théorie et le contexte de l'époque. À défaut de textes d'archives qui apporteraient des indications sur les ornements, l'analyse doit se faire à la lumière des textes du XVI^e siècle qui permettent parfois de définir l'ornement et d'apporter des indices quant à ses possibles significations.

- ¹ A. BURNETT et R. SCHOFIELD, « The Medallions of the *Basamento* of the Certosa di Pavia. Sources and Influence », *Arte Lombarda*, 120 (1997), p. 5-27 ; C. R. MORSHECK, « The Certosa Medallions in Perspective », *Arte Lombarda*, 123 (1998), p. 5-9 ; R. SCHOFIELD, « The Certosa Medallions : An Addendum », *Arte Lombarda*, 127 (1999), p. 74-84 ; L. ERBA, M. T. MAZZILLI SAVINI et C. PAGANI dir., *La Certosa di Pavia : il grande racconto della facciata*, Pavie, 2010.
- ² J. GUILLAUME, « Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" dans les premières années de la Renaissance française », dans *L'invention de la Renaissance*, Actes de colloque, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1^{er}-4 juin 1994, Paris, A. Picard, 2003, p. 144 ; B. JESTAZ, « Les rapports des Français avec l'art et les artistes lombards : quelques traces », dans *Louis XII en Milanais*, Actes de colloque, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 30 juin-3 juillet 1998, Paris, H. Champion, 2003, p. 293-294.
- ³ F. GIRARD-PIPAU, « Le mécénat de Charles d'Amboise (1500-1511) », *L'Information d'histoire de l'art*, sept.-oct. 1972, p. 179.
- ⁴ A. COSPÉREC, *Blois, la forme d'une ville : étude topographique et monumentale*, thèse de doctorat, Université de Tours, Tours, 1993, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 151-163 ; T. CRÉPIN-LEBLOND, « De Mantoue à Oiron : retours sur une hypothèse », dans *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Paris, Réunion des musées nationaux, École nationale des Chartes, 2006, p. 394. Les médaillons en terre cuite situés dans la cour seraient dus à des restaurations du XIX^e siècle. Cependant, des bustes en médaillon en pierre ont été retrouvés dans les combles du château d'Alluye et sont conservés au musée du château de Blois : T. CRÉPIN-LEBLOND, « L'emploi de la terre cuite et de la céramique dans le décor monumental en France au XVI^e siècle », dans *La sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches*, Paris et Marseille, INHA et Le Bec en l'air, 2012, p. 58.
- ⁵ Pour une bibliographie complète sur le château de Gaillon, voir F. BARDATI, « *Il bel palatio in forma di castello* » : *Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*, Rome, Campisano Editore, 2009. Sur les têtes en médaillon et profils d'applique de ce château, voir G. BRESCH-BAUTIER, « Profils et médaillons de marbre au musée d'Amiens », dans *Vases, bronzes, marbres et autres antiques, dépôts du musée du Louvre en 1875*, Montreuil et Paris, Gourcuff Gradenigo et Musée du Louvre, 2007, p. 206-231 ; ID., « Les médaillons de marbre provenant du château de Gaillon, début du XVI^e siècle », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 2007 (2009), p. 160-178 ; G. BRESCH-BAUTIER, S. HELLAL et X. PAGAZANI, *Le château de Gaillon : fastes de la Renaissance en Normandie*, cat. d'exposition, Rouen, musée départemental des Antiquités, 27 février-12 mai 2008, Rouen, Musée départemental des Antiquités, 2010.
- ⁶ É. DAGNAS THOMAS, *Le système ornemental de la première Renaissance française*, thèse de doctorat, Université de Tours, Tours, 1998.
- ⁷ P. ROUDIÉ, « Le maître de Biron et les bustes de Montal », *Bulletin Monumental*, 139 (1981), p. 233-239 ; J.-P. SUAÛ, « Les Voies de la création iconographique profane en Comminges : les "pseudo-Preux" des douze médaillons de marqueterie de la clôture sud du chœur de Saint-Bertrand-de-Comminges », *Revue du Comminges et des Pyrénées Centrales*, 116 (2000), p. 669-712.
- ⁸ M. VASELIN, « Les têtes en médaillons dans le décor architectural : l'acclimatation du motif dans le Sud-Est de la France au XVI^e siècle », dans *Du gothique à la Renaissance*, 1, *Architecture et décor en France (1470-1550)*, Actes du colloque, Viviers, 20-23 septembre 2001, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2003, p. 259-270. S. MUNOZ, « Architecture et figure sculptée dans la première moitié du XVI^e siècle : les têtes en médaillon dans les monuments toulousains », dans *La sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches*, Paris et Marseille, INHA et Le Bec en l'air, 2012, p. 80-91.
- ⁹ A. TURCAT, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete : sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*, thèse de doctorat, Université Toulouse II-Le Mirail, Toulouse, 1990, Paris, Picard, 1994. L'emploi de ce motif dans le mobilier a aussi bénéficié de deux études : J. THIRION, *Le mobilier du Moyen-Âge et de la Renaissance française*, Dijon, Faton, 1998 ; K. MARC, *La célébration dans le meuble français de la Renaissance : figures en médaillons, écus et trophées d'armes*, thèse de doctorat, Université de Tours, Tours, 2007.
- ¹⁰ B. JESTAZ, « Les rapports ... », p. 296.
- ¹¹ J. CHARTROU CHARBONNEL, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, thèse de doctorat, Université de Paris, Paris, 1928, Paris, Presses universitaires de France, 1928, p. 88.
- ¹² A. OUDIN, *Recherches italiennes et françaises, ou dictionnaire contenant, outre les mots ordinaires, une quantité de proverbes & de phrases*, Paris, Antoine de Sommerville, 1655, p. 399 ; N. DUEZ, *Dittionario italiano & francese*, Genève, Samuel de Tournes, 1678, p. 444.
- ¹³ J.-B. GIARD, « Médailles et portraits, ou la recherche de l'individu à la Renaissance », *Essays in honour of Robert Carson and Kenneth Jenkins*, Londres, Spink, 1993, p. 277-280.
- ¹⁴ J. JACQUIOT, « De l'intérêt porté par les humanistes aux traités des médailles antiques depuis la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle. L'influence qu'ils eurent sur l'art des médailles en France et à l'étranger », *Histoire du livre. Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, Promodis, 1988, p. 332-339.
- ¹⁵ « Quiconque considère les beaux visages d'Auguste, Titus, Nerva, Hadrien, Trajan, Constantin et Charlemagne est porté à la vertu, à la piété et à la probité ». D. KELLER, *Künstliche und aigendtlche Bildtussen der rhömischen Keyseren, ihrer Weybern und Kindern, auch anderer verrümpften Personen*, Zurich, Andr. Gesner, 1558, fol. Aiiii ; cité et traduit par J. GUILLEMAIN, « L'antiquaire et le libraire. Du bon usage de la médaille dans les publications lyonnaises de la Renaissance », *Aspects du XVI^e siècle à Lyon*, Lyon, Institut d'histoire de l'art, 1993, p. 35-66.
- ¹⁶ S. MUNOZ, « Architecture ... ».
- ¹⁷ H. GOLTZIUS, *C. Julius Caesar, sive historiae imperatorum caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restituta liber primus*, t. I, Bruges, Hubert Goltzius, 1563.
- ¹⁸ J. CHALANDE, *Histoire des rues de Toulouse : monuments, institutions, habitants*, Marseille, Lafitte, 1987, vol. 1, p. 263.
- ¹⁹ J. BOUSQUET, *Enquête sur les commodités du Rouergue en Rouergue en 1552 : procès avec l'Agenais, le Quercy et le Périgord*, Toulouse, Privat, 1969, p. 105-108 ; M. DESACHY, *Cité des hommes : le chapitre cathédral Notre-Dame de Rodez (1215-1562)*, thèse de doctorat, Université Paris I, Paris, 2004, Rodez, Éditions du Rouergue, 2005, p. 253-269 ; J. LOURGANT, *Les maisons de Rodez au XVI^e siècle, du gothique à la Renaissance*, mémoire de maîtrise, Université Toulouse II-Le Mirail, Toulouse, 2004, p. 17.
- ²⁰ J.-P. BABELON, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion, Picard, 1989, p. 368-370 ; B. DE CHANCEL-BARDELOT, « Hommes illustres en médaillons », *Berry Magazine*, 62 (2002), p. 24.

- ²¹ F. DIDIER, « L'architecture du château d'Oiron au XVI^e siècle », *Les trésors du Grand Écuyer : Claude Gouffier, collectionneur et mécène à la Renaissance*, cat. d'exposition, sous la dir. de T. CRÉPIN-LEBLOND, Écouen, musée national de la Renaissance, château d'Écouen, 16 novembre 1994-27 février 1995, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 41-80; J. GUILLAUME *et al.*, *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Éd. du patrimoine, 2000, p. 300; J. GUILLAUME, « Oiron au XVI^e siècle : le château et l'église », *Congrès archéologique de France (Deux-Sèvres)*, 159^e session (2004), p. 201-208; T. CRÉPIN-LEBLOND, « De Mantoue ... ».
- ²² A. FULVIO, *Illustrium imagines*, Rome, Jacobum Mazochium, 1517, fol. 22v^o et fol. 65v^o. Les gravures furent remployées dans : J. HUTTICH, *Imperatorum romanorum libellus. Una cum imaginibus, ad vivam effigiem expressis*, Strasbourg, Wolfgangus Caephalius, 1525, fol. 3v^o et fol. 20 v^o; S. MUNOZ, « Architecture... », p. 87-88. Cette cheminée fut élevée vers 1552 : C. DOUAIS, « L'art à Toulouse. Matériaux pour servir à son histoire du XV^e au XVIII^e siècle », *Revue des Pyrénées*, 14 (1902), p. 641-645; P. JULIEN, « La sculpture toulousaine de la Renaissance : des ateliers itinérants au foyer rayonnant », *La sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches*, Paris et Marseille, INHA et Le Bec en l'air, 2012, p. 74-75.
- ²³ P. VITRY, *L'hôtel Le Vergeur : notice historique*, Reims, Matot-Braine, 1932.
- ²⁴ D. DE SAGREDO, *Medidas del romano*, Tolède, Remón de Petras, 1526, fac-sim. sous la dir. de F. MARÍAS FRANCO et F. PEREDA, Tolède, Antonio Pareja, 2000, d VII.
- ²⁵ ID., *Raison d'architecture antique, extraicte de Vitruve, et autres anciens Architecteurs, nouvellement traduit D'espaignol en Francoys*, Paris, Simon de Colines, [1536], fol. 37.
- ²⁶ E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Didier, 1961, t. III, p. 471.
- ²⁷ J. BARBIER D'AUCOUR, *Le dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- ²⁸ G. CORROZET, *Les blasons domestiques contenant la décoration d'une maison honneste, et du mesnage estant en icelle, invention joyeuse et moderne*, Paris, Gilles Corrozet, 1539, fol. 6v^o.
- ²⁹ Au XVI^e siècle, *moderne* signifiait « nouveau » : E. HUGUET, *Dictionnaire...*, t. V, p. 294.
- ³⁰ J. CHALANDE, *Histoire...*, vol. 1, p. 264 et vol. 2, p. 338-339.
- ³¹ J.-P. BABELON, *Châteaux...*, p. 270-273.
- ³² J. DAUNAY, « Rumilly », *Congrès archéologique de France (Troyes)*, 113^e session (1957), p. 300-312.
- ³³ R. WINKES, « Pliny's Chapter on Roman Funeral Customs in the Light of *Clipeatae Imagines* », *American Journal of Archeology*, 83 (1979), p. 481-484.
- ³⁴ PLINE L'ANCIEN, *L'Histoire du monde de C. Pline second, collationnée & corrigée fur plusieurs vieux exemplaires Latins*, Lyon, Antoine Tardif, 1584, livre XXXV, chap. III, p. 631-632.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 632.
- ³⁶ P. DES CHAUMES, « Hôtel Lallemand : (Bourges) », *Congrès Archéologique de France (Bourges)*, 94^e session (1932), p. 116-129; J.-Y. RIBAUT, « À propos du maçon Jean Hudde et de l'Hôtel Lallemand : notes sur la Première Renaissance à Bourges », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 35 (1973), p. 66-82. B. de CHANCEL-BARDELOT, « Hommes ... », p. 20-24.
- ³⁷ J.-Y. RIBAUT, « À propos ... ». La précocité du décor sculpté a été mise en relation avec l'hypothétique participation au chantier d'Antoine Juste qui pourrait être reconnu sous le nom d'« Antoine Florentin » dans les textes.
- ³⁸ G. LE VARD, *Habitations édifiées à Caen à l'époque de la Renaissance. L'hôtel de Than, son histoire, ses décorations*, Caen, L. Jouan, 1911; M. LECŒUR, « Renaissance de la ville de Caen », *Monuments historiques*, 159 (1988), p. 62-64; É. FAISANT, *Architecture à Caen du règne de Charles VIII au début du règne de Louis XIII*, thèse de doctorat, Université Paris IV, Paris, 2013.
- ³⁹ A. LE SOURD, « Les Alberts, de Viviers. Noël Albert, seigneur de Saint-Alban, sa carrière, son hôtel de Viviers », *Revue du Vivarais*, 38 (1931), p. 20-24; M. PABOIS, « L'hôtel Noël Albert à Viviers », *Congrès archéologique de France (Moyenne vallée du Rhône)*, 150^e session (1995), p. 375-379; M. VASSELIN, « La façade de la maison des Chevaliers à Viviers », *Revue du Vivarais (Du gothique à la Renaissance. II. L'introduction de la Renaissance en Vivarais et Dauphiné (1520-1550))*, Actes du colloque de Viviers, 20-23 septembre 2001, sous la direction d'Y. ESQUIEU, 107 (2003), p. 181.
- ⁴⁰ C. DOUAIS, « L'art ... », p. 267; J. CHALANDE, *Histoire...*, vol. 2, p. 214-224.
- ⁴¹ A. DE MONTAIGLON, « L'hôtel Scipion Sardini et ses médaillons en terre cuite », *Les Beaux-arts : revue de l'art ancien et moderne*, 1 (1860), p. 161-166; p. 197-202.
- ⁴² P. JULIEN, « Le "Beau XVI^e siècle" (1500-1610) », *L'art en France : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 141.
- ⁴³ J.-P. BABELON, *Châteaux...*, p. 370-373.
- ⁴⁴ J. DE MALAFOSSE, *Recherches sur l'architecture à Toulouse à l'époque de la Renaissance*, Toulouse, Douladoure-Privat, 1891; C. DEBUICHE, *Les ordres dans l'architecture toulousaine à la Renaissance : emplois, conceptions et représentations de 1518 à 1630*, mémoire de master, Université Toulouse II-Le Mirail, Toulouse, 2008, vol. 1, p. 49.
- ⁴⁵ J.-P. BABELON, *Châteaux...*, p. 253-255.
- ⁴⁶ J. MARTIN, *Architecture...*, livre 4, chap. IV, fol. 61.
- ⁴⁷ C. DOUAIS, « L'art... », p. 267; J. CHALANDE, *Histoire...*, vol. 2, p. 214-224.
- ⁴⁸ Le meilleur exemple de cette affirmation est le développement de la caryatide : P. JULIEN, « L'ordre caryatide, emblème de l'architecture toulousaine, XVI^e-XIX^e siècles », *Toulouse, une métropole méridionale : vingt siècles de vie urbaine*, Actes du 58^e Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, sous la direction de J.-P. AMALRIC, J.-M. OLIVIER et B. SUAU, Université Toulouse II-Le Mirail, 14-16 juin 2007, Toulouse, FRAMESPA-UMR 5136, 2009, vol. 2, p. 665-676; voir aussi la contribution de ce même auteur dans le présent ouvrage.

- ⁴⁹ L. B. ALBERTI, *L'art d'édifier* [1485], trad. du latin, présenté et annoté par F. Choay et P. Caye, Paris, Seuil (Sources du savoir), 2004, livre VI, chap. II. Sur la notion d'ornement depuis Vitruve, voir P. GROS, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective (Ornement/Ornemental)*, 1 (2010-2011), p. 130-136. Sur la notion d'ornement selon Alberti, voir C. TITEUX, *Le mur et ses ornements : tables, encadrements, bossages et autres enrichissements dans l'architecture française à l'âge classique*, thèse de doctorat, Université Paris IV, Paris, 2010, et voir la contribution de ce même auteur dans le présent ouvrage.
- ⁵⁰ Sur le caractère significatif de l'ornement, voir J.-Cl. BONNE et al., « Ya-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective (Ornement/Ornemental)*, 1 (2010-2011), p. 27-42.
- ⁵¹ H. DAVID, *De Sluter à Sambin, essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au XV^e et au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Paris, Paris, 1932, Paris, E. Leroux, 1933, p. 270-271 et 297.
- ⁵² J. GUILLAUME, « Talmont-Saint-Hilaire, les Granges-Cathus », *Congrès archéologique de France (Vendée)*, 151^e session (1996), p. 262.
- ⁵³ PLUTARQUE, *Vies parallèles*, F. HARTOG, A.-M. OZANAM et P. PAYEN éd., Paris, Gallimard, 2001, livre I, 3, p. 228.
- ⁵⁴ S. MUNOZ, « Architecture ... », p. 85.
- ⁵⁵ D. GILLOT et I. LETTÉRON, *Rouen. L'hôtel de Bourghtheroulde, demeure des Le Roux*, Rouen, Inventaire général, 1996, p. 13.
- ⁵⁶ G. AHLSELL DE TOULZA, « Un nœud de questions : l'Hôtel de Reynès », *Revue du Tarn*, 152 (1993), p. 517-523 ; H. BRU, « Hôtels et châteaux Renaissance à l'âge d'or du pastel », *Revue du Tarn*, 189 (2003), p. 33-62.
- ⁵⁷ F. JOUKOVSKY, *La gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle (des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 365.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 367.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 380-381.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p. 383.
- ⁶¹ B. JESTAZ, « Le château de Fontaine-Henry : observations et hypothèses », *Congrès archéologique de France (Bessin et Pays d'Auge)*, 132^e session (1978), p. 313-371 ; B. BECK, « Le château de Fontaine-Henry », *L'architecture de la Renaissance en Normandie*, Actes du colloque, sous la dir. de B. BECK, P. BOUET, C. ÉTIENNE et I. LETTÉRON, Cerisy-la-Salle, 30 septembre-4 octobre 1998, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet ; Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, t. II, p. 47-58 ; É. FAISANT, *Le château de Fontaine-Henry et la Renaissance en Basse-Normandie*, mémoire de master, Université Paris IV, Paris, 2007 ; ID., *Fontaine-Henry*, Caen, Société des antiquaires de Normandie, 2010.
- ⁶² P. GAUCHERY, « Riom », *Congrès archéologique de France (Moulins et Nevers)*, 80^e session (1916), p. 144-173 ; Y. THIÉRY, « Hôtels et monuments de la Renaissance à Riom », *Bulletin Monumental*, 94 (1935), p. 500-550.
- ⁶³ C. CORVISIER, « L'hôtel Labenche de Brive-la-Gaillarde », *Congrès archéologique de France (Corrèze)*, 163^e session (2007), p. 419-423.
- ⁶⁴ J. LICHTENSTEIN et Chr. MICHEL éd., *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1, *Les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Paris, 2006, vol. 1, p. 418-419. J'adresse mes plus sincères remerciements à M. Pascal Julien, qui a eu l'amabilité de m'indiquer cette source.
- ⁶⁵ S. CUEILLE et A. DUBIN, *Le château de Montal*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2009, et voir la bibliographie s'y rapportant.
- ⁶⁶ J.-P. BABELON, *Châteaux ...*, p. 267.
- ⁶⁷ C. DOUAIS, « L'art ... », p. 267 ; J. CHALANDE, *Histoire ...*, vol. 2, p. 214-224.
- ⁶⁸ PLINE L'ANCIEN, *L'Histoire ...*, p. 630.