

Du bucrane au protome : le motif taurin dans l'architecture de la Renaissance

Frédérique Lemerle

► **To cite this version:**

Frédérique Lemerle. Du bucrane au protome : le motif taurin dans l'architecture de la Renaissance. Histoire naturelle et architecture à la Renaissance, Langres, 20-22 octobre 1995, 1995, France. <halshs-00357878>

HAL Id: halshs-00357878

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00357878>

Submitted on 2 Feb 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Frédérique Lemerle

Du bucrane au protome : le motif taurin dans l'architecture de la Renaissance

(communication au colloque *Histoire naturelle et architecture à la Renaissance*,
organisé par P. Choné et G. Viard, Langres, 20-22 octobre 1995,
revue en 2000 en vue d'une publication)

Les amateurs d'architecture connaissent bien, à Langres, la fameuse maison de la rue du cardinal Morlot. Les plus attentifs ont remarqué sur la frise du rez-de-chaussée, un très beau décor de crânes de bœuf et de guirlandes. La présence du motif taurin dans l'architecture de la Renaissance est en effet fréquente. Le taureau ou le bœuf représenté soit sous forme de la tête avec poil soit sous celle du bucrane, c'est-à-dire du crâne de l'animal décharné, se rencontre aussi bien en France qu'en Italie, en Espagne ou en Angleterre. Son origine est incontestablement antique et renvoie à une réalité archéologique familière aux hommes de la Renaissance. À Rome le bucrane figure sur de modestes autels et cippes comme sur des monuments prestigieux tels l'*Ara Pacis* ou le tombeau de Cécilia Métella. La tête, également courante dans les vestiges archéologiques, fut notamment utilisée dans le monumental mausolée d'Hadrien. Le double motif évoque le sacrifice offert aux dieux où l'animal aux cornes parées de bandelettes est immolé sous le couteau du sacrificateur.

Aujourd'hui les planches des traités de Serlio, de Vignole ou de Palladio nous font associer spontanément le bucrane au décor de l'ordre dorique. Mais le motif est plus singulier qu'il n'y paraît.

Le motif taurin à Rome

Les théoriciens ne peuvent pour une fois invoquer Vitruve comme garant : dans la description qu'il donne de la frise dorique l'auteur du *De architectura* se contente d'indiquer la taille des métopes, sans préciser leur décor¹. Dans les ruines le bucrane apparaît généralement comme un élément décoratif des frises, mais parmi d'autres (guirlandes de fruits, *putti*, branches feuillagées, casques et instruments de sacrifice...)², et sans distinction d'ordonnance : le temple de la Fortune Virile est ionique³, le temple de *Venus Genitrix*, celui d'Apollon Sosien, ou celui de Vesta à Tivoli corinthiens. Le bucrane ornait également la frise dorique de la basilique *Æmia*, en alternance avec la patère : il en reste un unique et somptueux témoignage, sur le sol du forum mais le théâtre de Marcellus, autre édifice dorique subsistant, qui fut lui aussi tant de fois dessiné, présente des métopes sans décor.

¹ Les métopes sont carrées : « Triglyphis ita conlocatis, metopae quae sunt inter triglyphos aequae latae sint quam longae » (*De architectura*, IV, 3, 5).

² Des bucranes également ornent la plinthe des colonnes corinthiennes du temple de Vesta sur le forum.

³ C'est sans aucun doute la façade de ce temple qu'a voulu reproduire l'architecte de la maison Renaissance, à Langres, rue du Cardinal Morlot.

À Rome, les architectes de la Rome de Jules II et de Léon X n'utilisent apparemment jamais le bucrane dans leurs frises doriques. Bramante ne l'emploie dans aucune de ses réalisations majeures (*Tempietto*, Saint-Pierre, Belvédère, palais Caprini)⁴, pas plus que Raphaël (palais Jacopo da Brescia), ou Antonio da Sangallo le Jeune (palais Farnèse, palazzo Baldassini, palazzo Farnesina ai Baullari). L'absence générale du bucrane, pourtant très tôt repéré et dessiné, n'est pas surprenante dans un contexte romain. Malgré son omniprésence dans les ruines de la Ville Éternelle, il ne semble pas avoir été perçu au début du XVI^e siècle, en tous les cas, à Rome, comme un motif particulier à l'ordonnance dorique⁵. Les architectes qui représentent la basilique *Æmilia*, ne l'ont pas tous reproduit dans leur relevé, s'intéressant principalement à la structure de l'entablement (architrave à deux fasces, corniche à mutules)⁶. C'est seulement dans les années 1540, au palais Angelo Massimo, que l'on voit le bucrane consciemment intégré à la frise dorique⁷. La répartition régulière des triglyphes et des métopes ornées alternativement de patères et de bucranes, l'architrave à deux fasces et la corniche à mutules, témoigne de la compréhension du décor de la basilique *Æmilia* et de sa progressive maîtrise, grâce au progrès des recherches vitruviennes menées dans le milieu des Sangallo. Giovanni Mangone qui conçut le palais Massimo, fut en effet un proche collaborateur d'Antonio⁸. Mais ce cas n'en reste pas moins isolé.

Bucrane et tête de bœuf en Italie du Nord

Giulio Romano ou Jacopo Sansovino qui, après avoir exercé à Rome, exportent leur savoir-faire dans le Nord de l'Italie, s'abstiennent pareillement d'utiliser le bucrane. On n'en voit nulle trace au palazzo Te ou à la Rustica du palais ducal, construits par Giulio à Mantoue, ni dans des réalisations plus tardives de Sansovino à Venise, la *Zecca* ou la *Libreria Marciana*. Au contraire le bucrane est couramment utilisé par les architectes véronais, Giovanni Falconetto et Michele Sanmicheli. L'un des premiers exemples se trouve à Padoue, à la loggia construite en 1524 par Falconetto pour Alvise Cornaro. L'architecte le reprend par la suite à la *villa dei vescovi*, à Luvigliano, dans la campagne

⁴ Le seul motif taurin utilisé à Rome à cette époque est la tête de bovidé qui apparaissait sur la frise du *Figurino* de Bramante à Saint-Pierre, si l'on en juge par le fameux dessin de Heemskerck, conservé à Stockholm (Statens Konstmuseen, coll. Anckarvaerd, n° 637).

⁵ Quelques décennies auparavant Alberti prescrivait des têtes (« capita vitulorum », « boum capita »), aussi bien pour la frise dorique que pour la frise ionique (*De re aedificatoria*, éd. G. ORLANDI et P. PORTOGHESI, 2 vol., Milan, 1966, p. 591, 597).

⁶ Florence, Codex Strozzi, UA 1594v°. Sur les diverses représentations de la basilique *Æmilia*, voir A. GHISSETTI GIAVARINA, « La basilica Emilia e la rivalutazione del Dorico nel Rinascimento », *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, 29, 1983, p. 9 sq.

⁷ Le *piano nobile* est achevé en 1537, date à laquelle sont installés les caissons des plafonds (C. L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, II, p. 245, 248-249). Au rez-de-chaussée du cortile du palais Capodiferro Spada, édifié par Giulio Merisi da Caravaggio, apparaissent, parmi bien d'autres motifs et figures animales, deux bucranes, l'un sur l'aile du fond et le second sur l'aile latérale gauche mais, par leur situation comme par leur nombre, ils restent anecdotiques, cf. C. L. FROMMEL, *op. cit.*, II, p. 77-79.

⁸ Sur les recherches vitruviennes d'Antonio et Giovanni Battista da Sangallo, voir P. N. PAGLIARA, « Studi e pratica vitruviana di Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista », *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, 1988, p. 179-206.

padouane⁹. Sanmicheli recourt lui aussi volontiers au bucrane dans les frises de palais et de portes qu'il construit pour sa cité natale. Mais, ce qui est nouveau, il utilise aussi la tête de taureau : dès 1536 au palazzo Pompei, les deux motifs apparaissent en alternance dans la frise du second niveau de la façade extérieure. La frise de la Porta Nuova, achevée l'année précédente, est exclusivement ornée de têtes. À la Porta Palio projetée dans les années 1550, il emploie à nouveau les deux motifs : sur la façade rustique, côté ville, alternent bucranes, têtes de bovidés et animaux divers (cigogne, canard...) alors que patère, tête bovine et bucrane décorent les métopes de la façade plus raffinée de l'extérieur. À Padoue, Andrea Moroni emploie comme Sanmicheli les deux motifs dans le cortile du palazzo del Bo, siège de l'Université¹⁰.

Comment expliquer le recours systématique au motif taurin, tant sous la forme du bucrane que de la tête avec poil dans le milieu véronais? Certes Sanmicheli ou Falconetto connaissent Rome, et leur familiarité avec les ruines romaines ne peut être mise en doute¹¹. Plus probablement, Sanmicheli a trouvé ses modèles dans les antiquités locales : le théâtre antique et la porte des Lions, à Vérone. Le premier édifice, qui s'élève sur les bords de l'Adige, présente en effet au-dessus d'un niveau d'arcades un entablement dorique caractérisé par une architrave à une fasce, une frise de triglyphes, bucranes et patères alternés, reproduits par Caroto¹² et Palladio¹³. Quant à la porte des Lions, l'une des principales portes de la cité antique, elle conservait au XVI^e siècle une façade d'époque républicaine¹⁴, dont l'entablement du second niveau offrait au-dessus d'une architrave à deux fascies, en alternance avec des motifs floraux, la tête très stylisée de l'animal : Caroto puis Serlio l'ont représentée dans une planche détaillée¹⁵. Le motif taurin, sous la double forme du crâne et de la tête, caractérisant l'ordre dorique, est donc lié à l'antique cité de Vérone.

⁹ Le projet de la villa est dû à Falconetto mais fut mené à terme après sa mort (1535) ; les travaux étaient terminés en 1543 (G. BRESCIANI ALVAREZ, « Le fabbriche di Alvise Cornaro », *Alvise Cornaro e il suo tempo*, sous la direction de L. PUPPI, Padoue, 1980, p. 40-43).

¹⁰ Sur l'attribution du cortile à Moroni, voir E. RIGONI, *L'architetto Andrea Moroni*, Padoue, 1939, p. 32-34. Sur l'édifice, voir C. SEMENZATO, *L'Università di Padova. Il palazzo del Bo. Arte e storia*, Padoue, 1979 ; C. BIANCHI, V. DAL PIAZ, L. ROSSETTI, C. SEMENZATO, *Il palazzo del Bo. Storia, architettura e restauri della facciata*, Venise, 1989.

¹¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori...*, *Introduzione...*, Florence, Milanese, 1878, V, p. 323 ; VI, p. 341.

¹² Vérone, Biblioteca civica, ms 978, après le feuillet 36 ; *Le Antichità di Verona*, Verona, 1560, éd. cit. G. SCHWEIKHART, *Le antichità di Giovanni Caroto, con la riproduzione in facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan*, Verona, 1977, pl. XVI.

¹³ Londres, RIBA, Palladio, XII, f. 22.

¹⁴ Bien qu'elle fût occultée par une façade plus tardive, d'époque flavienne, aujourd'hui seule conservée, elle était encore visible pour avoir été dessinée aussi bien par Falconetto (G. ZORZI, *I disegni delle Antichità di Andrea Palladio*, Venise, 1959, p. 48, fig. 12) que par Caroto et Serlio (voir *infra*, n. 15) ; l'espace entre les deux façades était suffisant pour que l'on pût y passer comme l'atteste le Bolonais (*Terzo libro*, 1540, f. 140). Sur les vestiges de la frise dorique, voir G. CAVALIERI-MANASSE, *I fregi Metopali*, p. 288, 289, n. 32, fig. 1 à 7.

¹⁵ Caroto a laissé de la façade la plus ancienne de la porte des Lions deux dessins : l'élévation, reconstruction idéale et un détail de l'entablement (Vérone, Biblioteca Civica, ms 978, ff. 92v^o-93) que Serlio a repris dans le *Terzo libro* (Venise, 1619, p. 140-141). Caroto grava l'élévation pour illustrer l'ouvrage de son ami Sarayna (*De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Vérone, 1540, II, f. LIV^o), l'élévation et le détail pour ses *Antiquités de Vérone* (éd. G. SCHWEIKHART cit. n. 12, pl. XXI, XXII).

Sanmicheli, Moroni, et même un Florentin comme Ammannati en 1545, à la loggia Benavides¹⁶, utilisent les deux formes. Falconetto au contraire semble avoir privilégié le bucrane¹⁷ et tenu probablement compte des recherches théoriques d'un autre compatriote. On sait en effet l'importance considérable de l'édition du *De architectura* par Fra Giocondo (Venise, 1511, f. 37) pour l'histoire des études vitruviennes car les planches qu'il ajoute au texte sont de fait le premier commentaire moderne du traité. Or la gravure représentant l'entablement dorique proposait un modèle théorique de frise, et plus généralement d'entablement, identique à celui du théâtre de Vérone, où les triglyphes alternent avec des métopes ornées de bucranes et de patères.

Le modèle du Véronais allait être suivi par la quasi totalité des théoriciens du *Cinquecento* : il se retrouve dans les *Medidas del Romano* que l'Espagnol Diego de Sagredo publie en 1526, à son retour d'Italie (f. D VIII), dans la série de planches que Sebastiano Serlio publie à Venise, en 1528, gravées par Agostino Veneziano¹⁸, puis dans les *Regole generali* de 1537¹⁹. L'origine de Giocondo et la culture véronaise de Serlio, prennent ici toute leur importance car elles rendent compte de la pratique architecturale des Véronais en même temps qu'elles expliquent le consensus théorique dont la *Digression* de Philandrier²⁰, formé à l'architecture par Serlio en personne, se fait encore l'écho en 1544²¹. Le décor de la frise dorique alors fixé sera consacré par Vignole et Palladio, autre homme du Nord²² : le bucrane associé à la patère devient pour les théoriciens le motif unique. Et Vasari dans son *Introduction* à l'architecture, cite parmi les motifs ornant la frise dorique le « teste di buoi secche »²³. Seul Scamozzi dit clairement que le bucrane renvoie aux édifices antiques, et pour cette raison préfère orner les métopes de symboles sacrés (livres, calices...) dans le cas d'édifices religieux, ou de l'emblème de la cité ou du prince pour les bâtiments civils²⁴, annonçant ainsi la raréfaction du motif au XVII^e siècle.

¹⁶ Sur le séjour d'Ammannati à Padoue, voir M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milan, 1995, p. 34-45.

¹⁷ Sur l'influence des antiquités véronaises sur Falconetto, Sanmicheli et Palladio, voir H. BURNS, « Le Antichità di Verona e l'architettura del Rinascimento », *Palladio e Verona*, catalogue de l'exposition, sous la direction de P. MARINI, Vérone, 1980, p. 103-117.

¹⁸ Sur ces planches voir D. Howard, « Sebastiano Serlio's Venetian Copyrights », *The Burlington Magazine*, 115, 1973, p. 512-516.

¹⁹ D. Howard avait noté la similitude globale des frises doriques de Giocondo et Serlio (« Sebastiano Serlio... » cit. n. 18, p. 515, n. 9).

²⁰ *Giulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. in decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes. Ad Franciscum Valesium Regem Christianissimum. Cum Indicibus Graeco & Latino locupletissimis*, Rome, 1544, p. 75-77.

²¹ Sur Philandrier et Serlio, voir F. LEMERLE, « Genèse de la théorie des ordres : Philandrier et Serlio », *Revue de l'Art*, 1994, 103, p. 33-41 ; F. LEMERLE, « On Guillaume Philandrier : Forms and Norm », *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, éd. par V. Hart et P. Hicks, New Haven/Londres, Yale UP, 1998, p. 186-197 ; F. LEMERLE, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve*, Livres I à IV, Introduction, traduction et commentaire, Paris, Picard, 2000, p. 36-43.

²² Dans ses divers projets et études, Palladio emploie systématiquement une frise à bucranes (Londres, RIBA, XIII, f. 10 ; XVII, f. 21 ; RIBA, Burlington-Devonshire, VIII, f. 16 ; RIBA, Devonshire collections, Chiswick, f. 27).

²³ Vasari, *Le vite* cit. n. 11, *Introduzione...*, I, p. 133.

²⁴ « In questi spacci delle Methope gli Antichi scolpirono Bacie e teste di Bue, per segno de' sacrificii, che facevano a' loro Dei. Noi essendo opera publice, scolpiremo Troffei, & armi tolte a'nemici, in qualche singular battaglia : e simiglianti cose, & anco se le conveniranno bene l'Insegne della Republica, ò del Principe che fusse, come habbiamo fatto noi, nel Fregio Dorico delle fabbriche sodette in Piazza di San Marco : laqual cosa riesce con molto decoro, & ornamento dell'opera, mà ad uso de'Tempi Sacri vi

Le bucrane se répand au cours du XVI^e siècle dans toute l'Europe par l'intermédiaire des traités. En France la diffusion des *Regole generali* ou *Quarto libro* de Serlio permet aux architectes de comprendre et maîtriser l'ornementation particulièrement complexe de l'ordre dorique, mais n'impose pas la prédominance du bucrane sur la tête de l'animal car on y trouve le motif taurin sous ses deux aspects. Dès 1536, Philibert De l'Orme utilise le bucrane à Lyon, à l'hôtel Bullioud, puis, une décennie plus tard à Anet, la tête sur la façade intérieure du châtelet d'entrée. Les têtes de bovidés apparaissent à Écouen, à la porte de la chapelle, en même temps que les bucranes au portique d'entrée²⁵ et aux lucarnes, dus à Goujon, et aussi dans les deux avant-corps de l'aile nord édifiés par Bullant. Même dualité décorative dans des édifices moins prestigieux, construits dans les années 1550, tels la maison de la Chancellerie, à Loches ou au portail de l'église de Luzarches. Par contre la tête s'impose au château de Landifer. Dans le cas de Philibert, l'influence de l'architecture d'Italie septentrionale semble évidente²⁶. Nul doute que le jeune Français a vu la loggia Cornaro ou la Porta Nuova, achevée en 1535. Pour les autres il est plus difficile de déterminer par quelles voies le double motif parvient jusqu'au cœur des provinces françaises. Il put être diffusé par des planches²⁷ ou par des ruines locales²⁸.

Le protome de taureau

L'influence de monuments antiques régionaux explique la présence en France d'un troisième avatar du motif taurin : le protome, soit la représentation de l'animal vivant à mi-corps. Il apparaît à Arles, dans les entablements de deux édifices construits sous le règne d'Auguste : l'arc du Rhône et le théâtre, qui par son plan comme par le luxe de son décor pouvait rivaliser avec le théâtre de Marcellus, quasi contemporain²⁹. De la *cavea*, ornée à l'extérieur de trois ordres doriques superposés, ne subsistaient au XVI^e siècle que deux vestiges : la partie méridionale, dite arcade de la tour de Roland, où les trois niveaux restent toujours visibles, et au nord, l'arcade de la Miséricorde, dont seul est conservé le rez-de-chaussée, avec un entablement presque intact³⁰. De façon peu banale, l'entablement

scolpiremo, Calici, Libri, Turibuli, Vasi, Metre, Pastoralis, e simili cose » (*L'idea dell'Architettura universale*, Venise, 1615, in 4^o, II^e partie, VI, ch. 19, p. 71).

²⁵ Le Musée de la Renaissance, installé dans le château, conserve quelques vestiges de ce portail. Androuet du Cerceau dans *Les plus excellents bastiments de France* n'a pas reproduit les bucranes de la frise dorique.

²⁶ Sur le séjour de Philibert De l'Orme en Italie du Nord, voir A. BLUNT, *Philibert de L'Orme*, Londres, 1958, trad. française, Paris, 1963, p. 29 ; J.-M. Pérouse de Montclos, « Philibert de L'Orme en Italie », *Il se rendit en Italie*, Mélanges dédiés à André Chastel, Paris-Rome, 1987, p. 289-299 et du même auteur, *Philibert De l'Orme Architecte du roi (1514-1570)*, Paris, Mengès, 2000, p. 29-45.

²⁷ Indépendamment de l'ordonnance dorique, le bucrane apparaît dans les illustrations de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499 (f. C). Quatre têtes de bovidé décorent l'arc de triomphe imaginé par Jean Pélerin Viator dans la seconde édition de son traité (*De artificiali perspectiva*, Toul, 1509, f. B7). Sur le traité de J. Pélerin, voir L. BRION-GUERRY, *Jean Pélerin Viator, sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris, 1962, p. 289-290.

²⁸ De nombreux monuments funéraires ou vestiges archéologiques (Dijon, Langres, Lyon, Saintes, La Turbie...) présentent des frises doriques avec des têtes (J.- Cl. Joulia, « Les frises doriques de Narbonne », *Latomus*, 202, Bruxelles, 1988, Troisième partie : Catalogue des parallèles, p. 217 sq.).

²⁹ Le théâtre d'Arles fut construit entre 25 et 10 avant Jésus-Christ (A. VON GLADISS, *Der 'Arc du Rhône' von Arles*, dans *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römisch Abteilung*, 79, 1972, p. 76 sq.).

³⁰ L'arcade septentrionale est dite « arcade la Miséricorde » car au XVII^e siècle elle donnait accès au couvent de la Miséricorde ; l'arcade méridionale qui au IX^e siècle avait été incorporée dans l'enceinte de la

des trois ordres présente une « architrave-frise » ornée de triglyphes et de métopes, les métopes des deux niveaux supérieurs sont décorées de têtes de taureaux et de patères, au rez-de-chaussée ce sont des protomes et non des têtes³¹. L'arc du Rhône (détruit au XVII^e siècle)³² est connu seulement par des dessins et des gravures³³. Le dessin du Codex Destailleur B (Berlin, Kunstbibliothek, f. 63), qui en est la représentation la plus ancienne, montre, comme les illustrations postérieures, un édifice ruiné avec une seule arcade sur laquelle repose un entablement composé d'une « architrave-frise » comme le théâtre, décorée de patères et de taureaux alternés au-dessus des deux colonnes d'angles. À la différence du théâtre toutefois, l'arc du Rhône avait des chapiteaux corinthiens. Pierre Gros a montré que dans l'ambitieux programme édilitaire de la colonie d'Arles, le pouvoir politique avait déterminé les choix architecturaux et plastiques et que le protome de taureau pouvait renvoyer à l'animal sacrificiel réservé au *genius Augusti*³⁴.

La spécificité arlésienne du motif explique sa diffusion à la Renaissance principalement dans le Sud-Est de la France : les architectes locaux reprennent la frise dorique à protomes du théâtre à Arles même, à l'hôtel de Donines (dont l'entablement est une citation littérale de celui du rez-de-chaussée du théâtre antique), au beffroi de l'Hôtel de Ville³⁵. Mais le protome ne reste pas confiné à la ville d'Arles, on le retrouve dans des maisons de Beaucaire³⁶ et de Nîmes³⁷, ou au château d'Uzès³⁸. Il apparaît aussi dans des provinces plus éloignées, dans l'Aveyron, au château de Bournazel dont l'aile

cité tire son nom de la tour de Roland qui y fut appuyée (L. CONSTANS, *Arles antique*, Paris, 1921, p. 226 sq., 295).

³¹ Sur l'entablement inédit du théâtre d'Arles (« architrave-frise » avec protome, frise à rinceaux) et son influence sur l'architecture du XVI^e siècle, voir F. LEMERLE, « L'entablement dorique du théâtre d'Arles et la diffusion du modèle dans l'architecture de la Renaissance », *Bulletin Monumental*, 154-IV, 1996, p. 297-306.

³² L'arc fut détruit peu avant 1687 (J. SEGUIN, *Les antiquitez d'Arles, traitées en maniere d'entretien et d'itinéraire, où son décrit plusieurs nouvelles découvertes qui n'ont pas encore veu le jour*, Arles, 1687, p. 25). Sur l'arc du Rhône, voir L. CONSTANS, *Arles antique* cité n. 31, p. 237-248 ; A. VON GLADISS, *Der 'Arc du Rhône'...* cité n. 29, p. 70 sq. ; B. FORNASSIER, *Les arcs de triomphe d'Arles, Histoire de l'Art*, 27, 1994, p. 26-27.

³³ J. GERTOUX, *Miscellanea ad Historiam civitatis Arelatis*, Aix en Provence, Bibliothèque Arbaud, ms. MQ 451, cahier ii ; Cl. FABRI DE PEIRESC, Paris, BnF, ms. lat. 6012, ff. 30-31.

³⁴ P. GROS, « Un programme Augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles », *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 102, 1987, p. 362-363.

³⁵ Cf. L. JACQUEMIN, *Guide du voyageur dans Arles renfermant l'indication de la plupart des produits naturels de son territoire, et la description de ses monuments antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance*, Arles, 1835, p. 450.

³⁶ L'entablement dorique du premier niveau de la maison, sise 73 rue Nationale, reprend dans sa frise les protomes d'Arles qui alternent curieusement avec des bucranes. Sur l'influence des demeures arlésiennes sur les maisons de Beaucaire, voir J.-J. GLOTON, *Renaissance et baroque à Aix-en-Provence. Recherches sur la culture architecturale dans le midi de la France de la fin du XV^e au début du XVIII^e siècle*, Rome, 1979, I, p. 139.

³⁷ La façade Renaissance d'une maison, située 17 rue des Marchands, reprend assez fidèlement le décor singulier de la frise arlésienne. Les métopes sont décorées, comme à Beaucaire, de patères, protomes de taureau et bucranes.

³⁸ Sur le problème de la façade Renaissance du château d'Uzès, voir F. LEMERLE, « L'entablement dorique du théâtre l'Arles... » cit. n. 31, p. 301-302 ; B. SOURNIA et J.-L. VAYSETTES, « La façade d'Uzès et son projet », *Congrès archéologique de France*, 157^e session 1999, Paris, 2000, p. 440-445.

septentrionale fut reconstruite en 1545³⁹. Il parvint même jusque sur les bords de Loire : on le voit ainsi à l'église Saint-Pierre de Saumur⁴⁰.

L'exemple arlésien montre que la Renaissance française classique, celle qui s'inspire directement de l'architecture antique italienne, n'acquiesce pas immédiatement l'universalité formelle qu'elle revendique volontiers, mais connut aussi des particularismes régionaux, liés à la présence de ruines locales prestigieuses, qui ne pouvaient que plaire dans un pays attaché à la variété. L'étude du motif taurin surtout a permis d'établir une géographie artistique inattendue. Dans le cas du bucrane, ce n'est point Rome mais Vérone, qui grâce à la personnalité exceptionnelle de ses humanistes et architectes, diffuse et impose à l'Italie, puis à l'Europe, un ornement emprunté au répertoire ornemental local.

³⁹ La date de 1545 est gravée sur une métope de la frise dorique. La façade organisée sur deux niveaux présente au rez-de-chaussée un ordre dorique où le protome taurin apparaît parmi d'autres motifs (trophées d'armes, bucranes, mascarons, demi-patère). Sur le château, voir F. GEBELIN, *Les châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927, p. 64.

⁴⁰ L'entablement qui surmonte l'arcade de la chapelle latérale (1549) présente une frise avec des métopes ornées de bucranes, protomes, patères et croissants. Sur l'ordre de l'église Saint-Pierre, voir J. GUILLAUME, *Les Français et les ordres. 1540-1550, L'emploi des ordres à la Renaissance*, Paris, 1992, p. 197.