

Alexandre Gady (dir.)

« Fort docte aux lettres et en l'architecture »

MÉLANGES EN L'HONNEUR
DE CLAUDE MIGNOT



SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

L'Église du Val de Grâce, en Juin 1656

Professeur émérite de Sorbonne Université, Claude Mignot a enseigné plus de quarante ans l'histoire de l'art et de l'architecture des Temps modernes. Ancien élève de l'École normale supérieure, pensionnaire de la villa Médicis, proche d'André Chastel, Claude Mignot a suivi plusieurs voies au long de sa carrière : CNRS, Inventaire général au ministère de la Culture, Commission du Vieux Paris ou monde associatif ont bénéficié de son expertise et de son engagement généreux.

Ses nombreux collègues et amis, des étudiants qu'il a formés durant de longues années à l'Institut d'art, en hommage à son enseignement, lui ont composé un volume de Mélanges qui reflètent bien ses nombreux domaines de recherche : par-delà l'architecture française du premier xvii^e siècle, Claude Mignot a travaillé sur la peinture du Grand Siècle, le décor, la gravure, l'architecture du xix^e siècle, mais aussi sur les questions de restauration et de défense du patrimoine, ou encore sur la villégiature au xx^e siècle...

Cet ouvrage propose trente-deux contributions, tant françaises qu'étrangères, dues à des universitaires, des chercheurs et des conservateurs : les thèmes variés abordés illustrent les centres d'intérêt de Claude Mignot.

Préface de Barthélémy Jobert

Illustration de couverture :

Philippe de Champaigne, *Vue de l'église du Val-de-Grâce en construction et de l'abbaye de Port-Royal*, 1656, Fondation Custodia, collection Lugt, inv. 2009-T.28

© Fondation Custodia, collection Frits Lugt, Paris

ISBN de ce PDF :
979-10-231-3218-2

« FORT DOCTE AUX LETTRES ET EN L'ARCHITECTURE »

art hist

collection dirigée par
Dany Sandron

Dernières parutions

La Cathédrale de Reims
Patrick Demouy (dir.)

Le Passé dans la ville
Dany Sandron (dir.)

Artistes, musées et collections. Un hommage à Antoine Schnapper
Véronique Gerard Powell (dir.)

Figures du génie dans l'art français (1802-1855)
Thierry Laugée

Les Lettres parisiennes du peintre Victor Müller
Arlette Camion & Simona Hurst

Cézanne. Joindre les mains errantes de la nature
Jean Colrat

Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France (1857-1937)
Jacqueline Lichtenstein, Carole Maigné & Arnauld Pierre (dir.)

Les Menus Plaisirs du roi (XVII^e-XVIII^e siècles)
Pierre Jugie & Jérôme de La Gorce (dir.)

Espaces urbains à l'aube du XXI^e siècle. Patrimoine et héritages culturels
Philippe Boulanger & Céline Hullo-Pouyat (dir.)

William Chambers. Une architecture empreinte de culture française
Janine Barrier

Alexandre Gady (dir.)

« Fort docte aux lettres
et en l'architecture »

Mélanges en l'honneur
de Claude Mignot

Préface de Barthélémy Jobert

Ouvrage publié avec le concours du centre André Chastel et
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2019

ISBN : 979-10-231-0554-4

Coordination éditoriale pour le centre André Chastel
Catherine GROS

Mise en page Gaëlle BACHY
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN
Traitement iconographique 3d2s

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

fax : (33)(0)1 53 10 57 66

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

PRÉFACE

Il est des devoirs qui sont aussi plaisirs à remplir. J'ai ainsi le privilège, peu après avoir quitté mes fonctions de président de Paris-Sorbonne, maintenant transformée en Sorbonne Université, de pouvoir apporter à la demande des responsables de ces *Mélanges* quelques lauriers supplémentaires à ceux que tous ici ont tressés en son honneur, à cette « guirlande de Claude » comme il y eut, en son cher xvii^e siècle, une « guirlande de Julie » et de pouvoir le faire plus librement peut-être qu'un texte plus « universitaire » (texte que j'avais à peu près prêt, on le verra plus loin), ne l'aurait exigé. Honorer Claude Mignot par la publication de *Mélanges*, qui plus est édités par les presses de celle qui fut à plus d'un titre son *Alma Mater*, n'est en effet pas simplement commémorer le grand universitaire qu'il fut. C'est aussi rappeler l'homme, le collègue, pour certains le professeur qu'ils ont apprécié tout au long de ces années passées en Sorbonne et, plus momentanément, à celle qui était encore l'université François Rabelais et s'appelle plus simplement, aujourd'hui, université de Tours. Déjà, dans ces deux lieux, et dans ces noms emblématiques, on reconnaît le Claude que nous aimons, celui du Grand Siècle comme celui de la Renaissance, l'homme de savoirs qui est aussi amateur de tous les plaisirs de la vie, savoirs et plaisirs qu'il a su faire et sait faire encore, ô combien, partager.

N'ayant été moi-même étudiant en histoire de l'art qu'au moment de m'inscrire dans ce qui était alors le DEA, et d'enchaîner dans la foulée, pour écrire ma thèse de doctorat, sur un poste de chargé de recherches au département des Estampes de la Bibliothèque nationale avec une charge de cours associée à Paris-Sorbonne, je n'ai jamais eu Claude Mignot comme professeur (il était alors maître de conférences auprès d'Antoine Schnapper en histoire de l'art moderne) : j'étais du côté de Bruno Foucart et de l'histoire de l'art contemporain. Mais je l'ai eu comme collègue, et, si l'on peut dire, collègue du même rang, car il ne faisait pas de différences entre les gens établis dans la maison, depuis longtemps dans son cas, et la masse toujours grossissante d'assistants de divers statuts qui venaient étayer, au tournant de ces années 1990, une équipe enseignante qui, en histoire de l'art, n'allait cesser de s'étoffer. Claude avait gardé des années antérieures, où cette équipe était plus restreinte, et probablement de sa formation de normalien, le goût du travail en commun, entre archéologues et historiens de l'art *stricto sensu*, et entre représentants des différentes périodes, antiques, médiévales, modernes et contemporaines, qui se partageaient les cours de licence. Je regrette

ces temps maintenant anciens où notre communauté savait se rassembler et était moins éclatée entre divers champs disciplinaires qui ont peut-être, aujourd'hui, trop tendance à se spécialiser et se refermer sur eux-mêmes. Claude était de ceux qui savaient nous unir et nous réunir, lors des débuts d'année universitaire où l'on discutait ensemble, des sujets des cours comme des mémoires de maîtrise ou de DEA, lors des fins d'année consacrées aux soutenances et aux jurys, sans oublier, entre les deux, lors des conseils d'UFR qui étaient, en réalité, de véritables assemblées générales, car nous étions trop peu nombreux, alors, pour être obligés de choisir des représentants parmi nous. Inutile de dire que nombre de ces réunions se tenaient, étaient préparées ou prolongées lors d'agapes partagées dans un des nombreux caboulots aux alentours de l'Institut d'art : pas de grands restaurants trop solennels pour Claude, en tout cas dans ces rencontres « de travail ». Un jour, nous étions tous là à l'attendre, il nous avait convoqués ou plutôt invités pour parler de la licence. Il ne vint pas, ayant été hospitalisé d'urgence comme nous l'apprîmes par un message (c'était avant le téléphone portable) venu du secrétariat. Nous en fûmes tous désarçonnés, et la réunion, sinon le repas, finalement ne se fit pas : preuve que nous avions vraiment besoin de lui, du ferment d'unité qu'il représentait, ce que sa modestie ne voulut jamais reconnaître. Par lui, nous plongeons aussi dans une période bien antérieure de notre histoire institutionnelle et intellectuelle, ce que je ne compris que fort tard, quand, un peu à la dérobée, une amie me dit son âge, que je commençais par refuser de croire. Avec lui, nous remontions aux temps presque héroïques où André Chastel enseignait encore à la Sorbonne avant de rejoindre le Collège de France. Mais Claude avait gardé la jeunesse de l'esprit comme d'une certaine manière celle du corps : qu'il fût à l'aise avec les professeurs qui avaient été davantage ses contemporains, et également avec nous, ses cadets qu'il traitait comme ses égaux était significatif de son ouverture comme de sa simplicité.

Un jour vint ce que personne ou presque n'attendait vraiment plus : la thèse de Claude. Tout le petit monde de l'histoire de l'art s'y donna rendez-vous. C'était pour moi, encore doctorant (« nouveau régime »), une vraie première. Lorsque je pénétrais dans le Saint des Saints, on félicitait l'impétrant pour la sûreté de vocabulaire et la précision formelle avec lesquelles il savait traiter des lucarnes et des gouttières. Je m'apprêtais à somnoler quelque temps, lorsque ce fut le tour de Bruno Foucart. Celui-ci, dans le quart d'heure qui précédait son intervention, m'avait paru assez frénétiquement tourner les pages des volumes de la thèse étalés devant lui (« il en prend connaissance », m'avait dit mon voisin, devenu depuis éminent professeur en Suisse). Ce fut, pour le coup, un éblouissement verbal : « On parle de Mignot comme on parlait au XVII^e siècle des plus grands, car nous avons aujourd'hui Mignot et Loyer comme il y eut

au Grand Siècle Corneille et Racine », commença celui qui reconnaissait en Claude l'un des grands spécialistes de l'architecture du XIX^e siècle à laquelle il avait consacré (comme François Loyer) une magistrale et novatrice synthèse. Dans la bouche de celui qui en était lui-même l'un des plus grands connaisseurs et vulgarisateurs, le compliment n'était pas mince, et il était, je peux l'attester, profondément sincère. Car si Claude est avant tout le spécialiste de l'architecture moderne, et a su, on le verra amplement dans les pages qui suivent, faire véritablement école, et dans tous les sens du terme, il l'était aussi des débuts de l'architecture contemporaine, et participa du mouvement de sa redécouverte et de son inscription dans le champ des études universitaires. Là encore, regrettons que nous ayons pratiquement perdu cette capacité à dépasser le cadre trop strict des périodes et des domaines, et la richesse intellectuelle qu'elle procure et dont témoignent si profondément les travaux et l'enseignement de Claude Mignot.

Celui-ci, après cette thèse brillamment soutenue et obtenue, partit enseigner pour quelques années à Tours, avant de revenir finir sa carrière en Sorbonne, dans la chaire d'histoire de l'art de la Renaissance, qu'il transforma définitivement en chaire d'histoire de l'architecture moderne. Je ne le rejoignis pas sur la Loire comme maître de conférences, car au moment où un poste s'ouvrit, il me fit savoir que malheureusement on y désirait un spécialiste du XX^e et non du XIX^e siècle. Je le retrouvais en revanche à Paris, et comme professeur, quand, moi-même, je succédai à Françoise Hamon. Preuve là encore de sa largesse d'esprit, il ne se formalisa pas du tout que je vinsse occuper la chaire « Patrimoine contemporain », qui, pour lui, ne se limitait naturellement pas à l'architecture, et il me soutint vigoureusement lorsque je l'orientais vers les thèmes alors encore assez nouveaux de l'histoire des collections et des musées. C'était toujours un plaisir de collaborer avec lui, même si nous avions grandi en âge et en responsabilités. Et nous retrouvions les mêmes réflexes et les mêmes habitudes qu'une dizaine ou une quinzaine d'années auparavant, avec le même partage de nos découvertes respectives (j'ai ainsi le souvenir d'un compte rendu ému, par Claude, de vacances de printemps passées en Charentes et de la découverte ou de la redécouverte de Brouage, où les souvenirs historiques se mélangeaient naturellement aux plaisirs esthétiques procurés par les monuments locaux et, plus généralement, la qualité générale de l'architecture charentaise, autant que par les souvenirs culinaires qui en étaient inséparables).

Vint le temps du départ, qui n'a pas signifié, pour Claude, la fin de l'aventure intellectuelle puisque c'est alors qu'il a plus que complété ses travaux antérieurs, en particulier sur Mansart. Autre souvenir de cette période, une expédition en commun au fin fond du Val-d'Oise, où il nous commenta sur place le château de Franconville, variation sur Maisons-Laffitte au cœur du XIX^e siècle, avec fabriques et théâtre, à la sauvegarde duquel il était et reste très attaché, et

Fig. 1. Jean-Baptiste Fortuné de Fournier, *Vue du salon d'Apollon au palais des Tuileries en 1857*, aquarelle, 43 x 28 cm, musées et domaine nationaux de Compiègne, C.2014.003

où il a fini par vaincre, à tout le moins par remporter quelques significatives victoires. On commença à parler, alors, de ces *Mélanges* qui voient aujourd'hui enfin le jour. J'y pensais comme d'autres et crus, quelques courts moments, pouvoir lui offrir un cadeau original : la publication d'une œuvre inédite du XIX^e siècle illustrant l'un des bâtiments importants de l'Âge classique. J'avais découvert à Drouot, lors d'une « vente généraliste », une grande aquarelle à laquelle personne ne semblait faire attention et que l'on vendait anonyme malgré une très lisible signature, « Fournier », et comme une « vue de palais non identifiée », me dit le commissaire-priseur lors de l'exposition avant la vente, alors qu'il s'agissait visiblement, compte tenu du décor qui faisait le fond de la galerie, tableau ou tapisserie, d'une salle dédiée aux Muses ou à Apollon (fig. 1). Quelques recherches le soir, et j'identifiai assez facilement le salon d'Apollon aux Tuileries, probablement avant la construction des appartements intérieurs de l'Impératrice sur la dernière terrasse subsistant côté jardin qui transformèrent une partie de ses fenêtres en porte. Son auteur, Fortuné de Fournier, n'était pas un inconnu, ayant donné plusieurs autres vues d'intérieurs des Tuileries, de Fontainebleau, mais surtout de Saint-Cloud sous le Second Empire. Il

était étonnant que personne n'ait fait ces quelques rapprochements qui me semblaient pourtant assez faciles, mais enfin ni les responsables de la vente ni le monde des amateurs ne paraissait avoir identifié le sujet et l'auteur. Je me rendis donc tout content le lendemain à la vente, pensant faire hommage à Claude d'un article mêlant ses deux amours, et faisant écho à celui qu'il m'avait donné pour les Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart, qui s'était intéressé à un autre artiste de cette époque, Victor Navlet, ayant représenté des intérieurs de Versailles et en particulier la chambre du Roi. Las ! Deux autres au moins avaient fait le même chemin que moi, un autre enchérisseur qui dépassa de loin les limites financières que je m'étais fixées, et surtout la conservation du château de Compiègne, qui préempta finalement l'aquarelle. J'abandonnai donc et l'idée de faire ce cadeau collectif à Claude à l'occasion de son départ en retraite, et de publier ce dessin qui était maintenant « réservé » aux musées (mais qui n'en ont jusqu'à présent donné qu'une notule dans *La Revue du Louvre* pour manifester son achat). Mais j'ai pu, d'une certaine manière, le faire ici et remercier Claude non seulement de ce qu'il nous a apporté comme chercheur et historien de l'art et de l'architecture, mais aussi de son action comme professeur au service de plusieurs générations d'étudiants, et, peut-être surtout, de ce qu'il nous a apporté de richesse humaine, à nous, ses collègues qui nous honorons peut-être d'abord d'être avant tout ses fidèles amis.

Barthélémy Jobert,
président de la Fondation Sorbonne Université

Les pensionnaires de la villa Médicis en 1971-1973.
Claude Mignot se trouve au dernier rang (troisième en partant de la droite)

PORTRAIT D'UN *BÂTISSEUR*

Ce volume rassemble, dans la tradition académique la plus noble, trente-deux études offertes à Claude Mignot par ses collègues, ses élèves et ses amis, volume qu'a bien voulu préfacer Barthélémy Jobert, dernier président de l'université Paris-Sorbonne. En juin 2012, à l'occasion de son départ à la « retraite », mot terrible et dénué de sens dans le domaine de l'esprit, un premier hommage avait été rendu au professeur lors d'une cérémonie amicale à l'Institut d'art, rue Michelet, où s'était déroulé l'essentiel de sa carrière. Deux cadeaux lui avaient alors été remis : un dessin de la seconde moitié du xvii^e siècle représentant un lit d'apparat, et une édition originale du « Petit Marot », double message subliminal – et en apparence contradictoire – indiquant qu'il devait se reposer tout en continuant à travailler. Choix intéressé, au fond, puisque personne ne souhaitait voir cesser les leçons du maître.

Ce volume est sans doute plus ambitieux : il veut offrir à Claude Mignot, par ses articles et leurs illustrations, le plaisir de la lecture et la stimulation de l'esprit, en satisfaisant ses diverses curiosités : l'architecture, bien sûr, reine et souveraine, mais encore la peinture, la gravure ou les arts décoratifs, sur le long chemin des siècles allant de la fin du Moyen Âge au xix^e triomphant.

UNE CARRIÈRE AU SERVICE DE L'HISTOIRE DE L'ART

Né en 1943 à Laon dans une famille de la bourgeoisie catholique, fils d'un médecin hospitalier bourguignon et d'une mère alsacienne, Claude Mignot a accompli un brillant parcours académique : après le baccalauréat – alors véritable examen –, et trois années de préparation littéraire, il intègre l'École normale supérieure de la rue d'Ulm en 1965, cursus parachevé par l'agrégation de Lettres classiques obtenue en 1968. Cette année-là, bousculée par les événements de Mai, il devient à la rentrée « assistant » d'André Chastel, professeur à l'Institut d'art de l'Université de Paris. Rencontré quelques années plus tôt dans un séminaire, celui-ci avait dirigé en 1967 le mémoire de maîtrise du jeune normalien sur « Pierre de Cortone architecte » ; il allait devenir son maître, aiguillant sa curiosité par son ouverture d'esprit et sa large culture littéraire, historique et visuelle.

André Chastel occupe alors la prestigieuse chaire créée par Ernest Lavisse pour son ami Henry Lemonnier : il y a succédé en 1950 à Pierre Lavedan,

le fameux historien de l'urbanisme. En franchissant les portes de l'étrange édifice en briques rouges édifié par Paul Bigot à l'angle de la rue Michelet et de l'avenue de l'Observatoire, Claude Mignot ignore sans doute ce qui l'attend ; les trois années suivantes vont en effet être l'occasion d'une mutation, celle d'un littéraire étranger à la culture visuelle, suivant une maladie courante des élites françaises, en un véritable historien de l'art.

14

En 1971, alors qu'André Chastel a rejoint le Collège de France et que « Paris IV-Sorbonne » naît de la division de l'ancienne Université de Paris en treize entités, Claude Mignot part à Rome comme pensionnaire à la villa Médicis : la « réforme Malraux », qui prévoit désormais l'accueil d'un contingent d'historiens de l'art, a ouvert la vieille maison du Pincio à la recherche. Aux côtés d'artistes et de jeunes historiens dont certains deviendront des amis, tel Arnould Brejon de Lavergnée, Claude Mignot devait vivre durant deux années dans la Rome de Paul VI, de Balthus et d'Ettore Scola, découvrant l'art italien et entreprenant ses premières recherches sur l'architecture : en marge d'un article sur les loggias de la Renaissance, il amorce une réflexion sur l'œuvre bâtie de Pierre de Cortone, alors que le *Seicento* est à la mode et que Paolo Portoghesi vient de faire renaître Borromini.

Rentré en France et revenu rue Michelet, Claude Mignot travaille désormais auprès du successeur de Chastel, Jacques Thuillier, dont les études sur la peinture française du XVII^e siècle font alors grand bruit : pourquoi ne pas consacrer sa recherche à l'architecture française de cette époque, plutôt que de courir après l'art italien ? Ainsi s'esquisse le sujet de sa thèse d'histoire de l'architecture moderne : plutôt que Jacques Lemercier, au nom illustre, il choisit l'étude de la vie et de l'œuvre de Pierre Le Muet, bâtisseur et théoricien du premier XVII^e siècle – ce dernier aspect étant familier au jeune historien littéraire.

Cette voie est alors originale : les Français sont en effet restés éloignés de l'approche biographique, lui préférant la monographie d'édifice, dans la tradition de l'École des chartes. C'est surtout l'école anglo-saxonne des élèves d'Anthony Blunt qui cultive alors ce champ : Salomon de Brosse, François Mansart, Jacques Androuet Du Cerceau... En France, la discipline est en pleine mutation : Louis Hautecœur, qui vient de parachever son grand œuvre de synthèse (chez Picard), a certes privilégié la fresque chronologique (aussi fascinante qu'indigeste), mais Jean-Pierre Babelon, qui œuvre alors aux Archives nationales et à la Commission du Vieux Paris, travaille sur la capitale, ses architectures et son patrimoine, tandis que Jean-Marie Pérouse de Montclos, à l'Inventaire général créé par André Chastel en 1964, explore de nouveaux territoires comme la stéréotomie ou les liens entre architecture et politique. Enfin, au laboratoire créé en 1959 toujours par Chastel, le Centre de recherches sur l'histoire de l'architecture moderne (CRHAM), de jeunes

chercheurs, dont Françoise Boudon, renouvellent la discipline en explorant au moyen d'enquêtes des champs typologiques (l'architecture urbaine, le château français...). Dans ces années règne d'ailleurs une intense activité intellectuelle autour de l'architecture, comme le montrent les colloques du Centre de la Renaissance de Tours, initiés dès 1973 par André Chastel et Jean Guillaume, où des sujets thématiques sont traités sous un jour européen, bousculant l'histoire de l'architecture et ouvrant de nouveaux horizons à la jeune génération de chercheurs.

Rue Michelet, Claude Mignot travaille désormais aux côtés d'Antoine Schnapper, professeur d'histoire de l'art moderne et successeur de Jacques Thuillier, parti à son tour enseigner au Collège de France en 1977. Le partage est tout trouvé : Schnapper enseigne alors la peinture française du Grand Siècle et David, tandis que Claude Mignot lance les premières maîtrises sur l'architecture du « siècle de Louis XIII » : monographies d'hôtels parisiens (Lauzun) ou de châteaux franciliens, monographies d'architectes (Jean Marot, Chamois, Gittart, François Le Vau, Le Duc). S'il publie, en 1981, un fac-similé de la *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, le célèbre *best-seller* de Le Muet, les mois qui suivent sont mis à profit pour parachever son premier ouvrage, consacré... à l'architecture du XIX^e siècle. Après la mémorable rétrospective Viollet-le-Duc de Bruno Foucart au Grand Palais en 1979, et la gestation du musée d'Orsay, qui devait ouvrir ses portes en 1986, le « stupide XIX^e siècle » est en train de changer définitivement de statut. Ce livre majeur, qui témoigne une culture historique et visuelle vaste et fluide, rattache Claude Mignot à l'approche académique anglo-saxonne, qui n'enferme pas les historiens de l'art dans une seule période de spécialité ; il annonce surtout son appétence pour le patrimoine, qui va marquer fortement les années suivantes en France.

En 1985, Claude Mignot est élu au poste de maître de conférences à Paris IV, même si sa thèse sur Le Muet est toujours sur le métier. Ses travaux, ses cours et la montée en puissance de la question de l'hôtel particulier parisien, envisagé sous l'angle typologique, avec un important colloque organisé en 1989, l'occupent durant la décennie. Celle-ci est couronnée par sa thèse de doctorat, soutenue sous la direction de Jean Guillaume en 1991 à Paris IV. Une réforme est passée par là et la thèse d'État a disparu : l'année suivante, c'est donc une « habilitation à diriger les recherches » qu'il défend sur la partie théorique de l'œuvre de Le Muet. Claude Mignot est alors élu professeur à Tours, où il succède à Jean Guillaume, nommé à Paris IV où vient d'être créée une chaire d'histoire de l'architecture de la Renaissance. Les premiers étudiants s'inscrivent alors en thèse : Ania Guini, Joëlle Barreau, Laurent Lecomte, Alexandre Cojannot et le signataire de ces lignes. C'est aussi le temps des livres : la monographie du *Val de Grâce*, bridée par l'éditeur en 1994, et surtout, quatre ans plus tard, la

grande exposition anniversaire consacrée à François Mansart, co-dirigée avec Jean-Pierre Babelon, avec son somptueux catalogue épuisé en quelques mois.

En 2000 enfin, Claude Mignot est élu professeur d'histoire de l'art moderne à la Sorbonne : il retrouve la rue Michelet, à laquelle s'ajoute bientôt la galerie Colbert, rive droite, où s'installe le centre André Chastel, nouveau laboratoire créé en 2004 par la fusion de l'ancien CRHAM et de l'UMR 22 de l'Inventaire, dont il a été longtemps directeur. La chaire évolue alors de la Renaissance vers le Grand Siècle. Après un second groupe de thèses d'architecture moderne, et la transformation avec l'aide de Monique Chatenet des colloques de Tours, devenus « Rencontres européennes d'architecture », il y achève en 2012 sa carrière, couronnée par l'éméritat. Les deux dernières thèses qu'il a y dirigées ont été soutenues au printemps 2017 : Claude Mignot aura ainsi consacré près d'un demi-siècle à l'enseignement et à la formation de deux générations d'étudiants, dirigé 24 thèses et 6 HDR, portant haut l'histoire de l'architecture moderne.

16

LA CONTRE-FIGURE DU MANDARIN

Le *cursus honorum*, la carrière académique et les publications de Claude Mignot, dont l'impressionnante liste est dressée à la fin de ce volume, appartiennent d'évidence à la grande tradition universitaire française, et l'on pourrait considérer ici, en un hommage convenu, que tout est dit. Il n'en est rien : tout cela est exact, mais ne dresse pas le véritable portrait de Claude Mignot. Pas seulement parce qu'il y manquerait la part privée – l'admirateur des femmes, l'amateur de cinéma et de bonne chère (la *zuppa inglese* de sa jeunesse romaine !), le père et le grand-père, l'ami fidèle et doux, le rieur triste qui sait la tragi-comédie de la vie. Ou encore l'enthousiasme du chercheur, l'avocat inégalé de la poésie du « siècle de Louis XIII », dont son héros François Mansart est le héraut.

Non. Cette vérité est encore à rechercher dans l'ordre professionnel : ce qui marque d'abord la mémoire de tous ceux qui l'ont côtoyé, c'est sa générosité, une générosité aussi bien humaine qu'intellectuelle. Outre ses séminaires, largement ouverts, il n'aura ainsi jamais ménagé son temps pour recevoir, aider, conseiller les étudiants comme les collègues, malgré sa charge de travail ou ses propres soucis. Professeur exigeant, Claude Mignot n'a jamais prononcé de jugement dur ou négatif, jamais eu d'impatience devant les erreurs et les insuffisances de celui qui vient le voir et solliciter son aide. Au contraire : esprit clair et synthétique, il débrouille à plaisir le pâté confus qu'on lui soumet, rendant subtil ce qui était plat, reliant ce qui était simplement posé côte à côte. Un titre plus juste, une liaison oubliée, parfois un mot suffisent, exercice où le littéraire montre toute sa force. Tous les heureux bénéficiaires de cette patience

et de sa lumineuse attention auront gardé en mémoire la phrase rituelle : « C'est très bien ! Il n'y a presque rien, j'ai fait seulement quelques corrections dont vous ferez usage ou non », prononcée alors qu'il vous tend des pages raturées et couvertes de rouge... S'il fallait lui trouver un surnom, à la manière de nos rois, ce serait Claude le Bienveillant. Bienveillance qui va jusqu'à la sollicitude quand il est question de l'avenir, de la carrière, de la santé ou de la famille de ses élèves.

Là surtout où il se révèle profondément différent de la tribu universitaire, c'est quand on mesure que, durant tant d'années passées à ses côtés, on ne l'aura jamais entendu dire du mal d'un collègue. Sourire des uns, rire parfois des autres, peut-être, mais toujours avec une sorte de tendresse. Son absence d'arrogance et d'abus de sa position de pouvoir traduit combien il est fondamentalement une « belle personne », comme disent les Italiens.

Cet amour des autres l'aura naturellement amené à ne pas rester dans la tour d'ivoire de l'Université, bien avant que de modernes injonctions n'en fassent un devoir légitime : Claude Mignot a été un historien dans la cité, comme en témoignent ses expertises comme membre de la Commission du Vieux Paris depuis 2008, ou ses engagements associatifs, à *Momus* à partir de 1993, ou plus récemment à la tête de la Société historique du IX^e arrondissement, son quartier d'élection.

Au soir d'une longue carrière, dont il a retracé récemment avec humour le parcours et les méandres pour une anthologie des historiens de l'architecture française¹, Claude Mignot a eu la fierté de former, au sens le plus noble, deux générations d'historiens de l'art de bâtir ; tous savent ce qu'ils doivent à ce bâtisseur. Comme enseignant, comme auteur, comme directeur, comme passeur enfin, il a été un maître doux et savant, ne cessant pas de chercher, de douter et de maintenir l'équilibre entre l'esprit et l'humaine condition.

Alexandre Gady
Suo allievo

1 Programme lancé par Arnaud Timbert à l'INHA, à paraître en 2019.

GOTHIQUE, TEMPS LONG ET NATIONALISME.
RÉFLEXIONS SUR QUELQUES PROBLÈMES
D'HISTORIOGRAPHIE

Pierre Vaisse

Parmi les prestigieuses publications des Rencontres d'architecture européenne organisées par le centre André Chastel, l'ouvrage *Le Gothique de la Renaissance*, paru en 2011, se distingue moins par la richesse, attendue, des articles qui le composent que par le caractère provocant que l'auteur de la préface, Ethan Matt Kavaler, veut attribuer au titre comme au contenu du volume¹. Beaucoup de seiziémistes, selon lui, auraient encore du mal à faire place au gothique dans la période à l'étude de laquelle ils se consacrent et leur cécité tiendrait, pour une part du moins, au poids des idées de Jacob Burckhardt. Si l'on considère les innombrables études sur la persistance du gothique non seulement dans l'Europe du Nord, mais même en Italie jusqu'au xvii^e siècle, on est en droit de se demander si la seule provocation ne tiendrait pas plutôt à la formulation du titre, « le gothique *de la Renaissance* » – alors qu'on attendrait « *pendant la Renaissance* »². Encore faudrait-il s'accorder sur ce qu'on entend par *gothique* et surtout par *Renaissance*, le terme n'ayant pas gagné en clarté depuis l'étude

- 1 Monique Chatenet, Krista De Jonge et Ethan Matt Kavaler (dir.), *Le Gothique de la Renaissance*, Actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne (Paris, 12-16 juin 2007), Paris, Picard, coll. « De Architectura », 2011, Préface, p. 7-8.
- 2 Pour mémoire, on rappellera les recensements publiés par Hans Tietze (*Österreichische Kunsttopographie*, Wien, A. Schroll, 1907-1920, 13 vol.), puis, pour la France, par Louis Hauteœur (« Les survivances gothiques dans l'architecture française du xvii^e siècle », *L'Architecture*, vol. 35, 4 et 5, 1922) et par Pierre Hélot (« La fin de l'architecture gothique dans le nord de la France aux xvii^e et xviii^e siècles », *Bulletin de la Commission royale des monuments et de sites*, t. 8, 1957 ; *Églises gothiques des xvii^e et xviii^e siècles en Roussillon*, Schauberg, M. Du Mont, 1960). Une excellente synthèse a été donnée par Michael Hesse (*Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, 1984). Pour l'Allemagne, voir la thèse de Hermann Hipp mentionnée à la note 19. Sur les idées concernant le gothique, les deux ouvrages d'ensemble fondamentaux restent celui de Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through eight Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1960, et de Georg Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, London, Lund Humphries, 1972.

fondamentale de W. K. Ferguson sur *La Renaissance dans la pensée historique*³. À supposer, toutefois, que les seiziémistes fussent bien atteints de la cécité que leur prête l'auteur, il semble excessif d'en attribuer la responsabilité à Burckhardt, dont l'influence hors du domaine germanique ne fut jamais que très relative⁴. Mieux vaudrait incriminer un phénomène qui passe, sans doute à juste titre, pour indissociable du progrès des connaissances dans les sciences de la nature, mais dont les conséquences néfastes ne sauraient trop être dénoncées dans les disciplines historiques : la spécialisation, qui interdit en particulier non seulement de comprendre, mais même de discerner les phénomènes du temps long comme le gothique après le gothique.

20

Par gothique *de* la Renaissance, l'auteur semble entendre un gothique particulier, spécifique d'une période, la Renaissance, conçue elle-même comme un moment spécifique dans le cours de l'histoire. Apparue au XIX^e siècle, cette conception de la Renaissance était liée à un besoin de classification, pour ne pas dire d'étiquetage, renforcé par l'assimilation des périodes historiques à des organismes vivants. Ainsi, le Moyen Âge n'aurait-il pas été tué par la Renaissance : il serait mort de lui-même et l'architecture gothique avec lui, l'excès décoratif du flamboyant n'étant qu'un symptôme de sénescence. Dans cette optique, l'expression de gothique de la Renaissance fait figure d'oxymore ; mais pour qui ne voit dans ces termes que de simples commodités consacrées par l'usage, la provocation de Kavalier paraît bien artificielle.

Au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, une autre vision de la Renaissance était apparue, du moins dans le domaine de l'histoire de l'art, vision qui se maintint jusqu'au milieu du XX^e : elle aurait été, au nord des Alpes, l'intrusion brutale d'un art étranger qui, imposé par les princes, aurait artificiellement interrompu une tradition nationale dans laquelle se serait incarnée au cours des siècles l'âme du peuple – ce qui constituait en fait une inversion de l'idée selon laquelle la ruine de la civilisation antique serait due aux invasions barbares. Largement répandue, cette vision ne fut sans doute pas défendue avec plus de violence que par Courajod en France autour de 1890, puis par Strzygowski dans les pays germaniques jusque sous le Troisième Reich.

C'était là une conséquence extrême du nationalisme qui domina la pensée européenne pendant la même période, un nationalisme tellement assimilé par les esprits d'alors que le thème du treizième congrès international d'Histoire de

3 Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Boston, Houghton Mifflin, 1948, *La Renaissance dans la pensée historique*, trad. Jacques Marty, Paris, Payot, 1950.

4 Voir Lionel Gossman, « Burckhardt in der anglo-amerikanischen Geisteswelt », dans Andreas Cesana et Lionel Gossman (dir.), *Begegnungen mit Jacob Burckhardt*, Basel/Schwabe/München, C. H. Beck, 2004, p. 113-148 (qui porte plus sur la vision historique et la position politique de Burckhardt que sur sa conception de la Renaissance) et Pierre Vaisse, « Burckhardts Rezeption in Frankreich », *ibid.*, p.149-170.

l'art, qui se tint à Stockholm en 1933, « L'apparition de styles nationaux dans l'art », s'imposait comme une évidence. Depuis plus de vingt ans, toutefois, ses conséquences sur l'historiographie de l'art ont été l'objet de dénonciations dont témoignent de nombreuses publications collectives. Il n'y aurait qu'à se féliciter de cette prise de conscience critique, tout en regrettant qu'elle vienne si tard, si elle était elle-même exempte d'aspects problématiques. Passons sur l'amalgame idéologique trop souvent opéré, pour l'art contemporain, entre nationalisme, conservatisme politique et refus de la modernité : cette simplification abusive et réductrice mérite d'être soumise elle-même à un examen critique qui devra trouver place ailleurs. Autre point problématique : la plupart des écrits en question portent sur la seconde moitié du XIX^e et la première du XX^e siècle, ce qui s'expliquerait par le fait que le nationalisme constituerait une composante spécifique de cette période à laquelle l'histoire de l'art pouvait d'autant moins échapper qu'elle se serait constituée comme discipline dans le même temps. Mais l'on peut se demander si la spécialisation excessive des auteurs n'offrirait pas une meilleure explication. Si certains historiens, en effet, restreignent le nationalisme à cette époque, d'autres ont mis en évidence, dans des périodes plus reculées, des phénomènes analogues qui méritent aussi ce nom, indépendamment d'ailleurs du sens qu'avait le terme de nation ou de *natio*⁵ ; d'autre part, les recherches et les commentaires sur l'art du passé, dans lesquels on doit voir une forme même embryonnaire d'histoire de l'art, n'avaient pas attendu le développement de l'institution universitaire dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour se manifester.

Dans un livre qui reste fondamental sur l'architecture du XIX^e siècle, Claude Mignot souligne la dimension nationale du retour au gothique à l'époque romantique⁶. Anglais, Allemands, Français en revendiquent alors l'héritage avec, il est vrai, de sensibles différences et une inégale énergie. Alors que les derniers pensent surtout à leurs cathédrales, c'est l'architecture civile que les premiers, ou, plus précisément, les milieux libéraux s'efforcent de faire revivre avec plus de fantaisie que de souci archéologique ; mais rien, par contre, n'approche dans les deux pays la fierté nationale dont témoignent le monument érigé par Schinkel sur le Kreuzberg à Berlin ou la ferveur du jeune Goethe célébrant, dans un texte rédigé en 1772 et publié l'année suivante⁷, la cathédrale de Strasbourg dont il oppose le caractère allemand à la froide beauté de l'architecture *welche*. Que ses

5 Voir, par exemples Otto Dann (dir.), *Nationalismus im vorindustrieller Zeit*, München/Wien, R. Oldenbourg Verlag, 1986.

6 Claude Mignot, *L'Architecture au XIX^e siècle*, Paris/Fribourg, Éditions du Moniteur/Office du Livre, 1983, p. 48.

7 Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang von Goethe, Justus Möser, *Von deutscher Art und Kunst*, Hamburg, Bode, 1773.

idées se soient modifiées par la suite ne change rien au fait que la conception de l'art comme expression de l'âme populaire et du gothique comme expression de l'âme germanique s'était déjà constituée à l'époque avant de resurgir plus d'un siècle plus tard sous la plume de Strzygowski, mais aussi, parmi bien d'autres, de Wilhelm Worringer⁸.

22

Au cours du XIX^e siècle, on le sait, un débat avait eu lieu entre antiquaires allemands et français pour savoir lequel des deux pays avait été le berceau du gothique. C'est alors qu'en Allemagne, l'achèvement de la cathédrale de Cologne prit la dimension d'une tâche nationale, même si le gouvernement prussien manifesta longtemps, pour des raisons religieuses, une certaine réticence. Le débat archéologique fut assez tôt tranché en faveur de la France, ou plus précisément du domaine royal, du Nord de l'Île-de-France. Mais pour Worringer, l'argument ne portait que sur un procédé de construction des voûtes, procédé auquel on ne pouvait assimiler la totalité de l'art. En France, au contraire, pour Viollet-le-Duc et ses nombreux disciples, il s'agissait du produit d'un esprit rationnel apparu dans les communes libres du Moyen Âge, et d'un des deux grands systèmes d'architecture qu'a connus l'histoire, à côté de l'architecture grecque. Ainsi s'opposaient deux conceptions du gothique, l'une qui le liait à l'esprit germanique, l'autre qui voyait en lui un système rationnel, donc universel, mais apparu et, surtout, développé, en France.

Du jeune Goethe à Worringer, la continuité, *mutatis mutandis*, est indéniable. Dans les deux cas, l'affirmation d'une identité de l'architecture ou de l'art allemand se faisait contre la domination française dans le domaine de l'art. Worringer écrivait à l'époque où s'imposait en Allemagne l'idée d'expressionnisme, c'est-à-dire d'un art allemand (même si le mot, autant que nous sachions, fut d'abord utilisé en France) conçu comme l'opposé de l'impressionnisme au charme superficiel, réputé spécifique de l'esprit français. En 1772, donc bien avant les guerres napoléoniennes, un fort sentiment anti-français animait déjà en Allemagne le milieu des Lumières, la culture française, qu'il s'agît de théâtre ou d'architecture, paraissant liée à l'absolutisme d'une royauté dont les princes allemands s'efforçaient d'imiter les fastes. L'essai de Goethe suscita cependant des critiques adressées à la fois à son style (que l'auteur lui-même qualifia plus tard, dans *Dichtung und Wahrheit*, de « nuage de poussière de termes et de phrases étranges ») et à la thèse d'une origine allemande du

8 Wilhelm Worringer, *Lukas Cranach*, München/Leipzig, R. Piper, 1908 ; *id.*, *Formprobleme der Gotik*, München, R. Piper, 1920. Voir Siegfried K. Lang, « Der unbekanntes Worringer. Die verlorengelassene Gotik bei Cranach und die wiederauferstehende Gotik bei Picasso », dans Norberto Gramaccini et Johannes Rößler (dir.), *Hundert Jahre « Abstraktion und Einfühlung »*. *Konstellationen um Wilhelm Worringer*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2012, p. 199-224 (voir mon compte rendu du volume dans *Histara - les comptes rendus*, mis en ligne le 11 décembre 2012).

gothique⁹. Mais dans le même recueil intitulé *Von deutscher Art und Kunst* dans lequel il accueillait le texte de Goethe, Herder publiait la traduction allemande d'un *Saggio sopra l'architettura gotica* paru à Livourne en 1766, dont l'auteur, Paolo Frisi, attribuait aux architectes allemands du XIII^e siècle l'invention de l'architecture gothique à partir de celle des Goths et de celle des Sarrasins¹⁰.

Loin d'être nouvelle, cette opinion ne faisait que lier deux idées largement répandues. Pour les comprendre, on doit se rappeler que la distinction s'était imposée depuis longtemps entre ce qu'on appelait le premier gothique (que nous appelons depuis le XIX^e siècle l'architecture romane) et un second gothique (pour nous le gothique) qui serait apparu au XII^e ou au XIII^e siècle. Si l'on en expliquait de manière récurrente la genèse par l'imitation des branches d'arbres dans les forêts nordiques, il est souvent qualifié au XVIII^e siècle d'architecture arabesque ou sarrasine¹¹. Cette idée d'une origine arabe du gothique, qui semble être apparue vers la fin du siècle précédent, mériterait une étude approfondie. Nous nous sommes en effet habitués à penser que la découverte de l'architecture et de l'art dits musulmans date de l'époque de la colonisation, où, de fait, de grands progrès furent accomplis dans ce domaine¹². Aussi l'établissement d'un lien, au XVIII^e siècle, entre architecture gothique et architecture arabe n'est-il souvent interprété que comme un aspect superficiel du goût contemporain pour l'exotisme¹³. C'est sous-estimer la connaissance qu'avaient de la seconde les auteurs du XVIII^e siècle et surtout l'image qu'ils se faisaient de la civilisation arabe. François Blondel, par exemple, savait que la littérature, la philosophie, les sciences et avec elles les arts avaient été transmis à l'Europe occidentale, au Moyen Âge, par les Arabes d'Espagne et en 1792, l'abbé Guillon pensait que le

9 Voir l'article « Von deutscher Baukunst » paru en 1773 dans la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, XIV, 2^e partie, p. 287-294, dont l'auteur, qui voit, selon l'idée la plus répandue à l'époque, l'origine du gothique dans l'architecture arabe, rappelle la présence d'édifices gothiques en Espagne, en France, en Angleterre, en Italie (la cathédrale de Milan).

10 Voir Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through eight Centuries*, *op. cit.*, p. 384-385.

11 Sur l'établissement d'une chronologie de l'architecture médiévale et sur les variations de la terminologie, voir Georg Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, *op. cit.*, p. 37 sq.

12 C'est ainsi que la remarquable étude de Rémi Labrusse publiée dans le catalogue de l'exposition *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam* (Lyon, Musée des beaux-arts, 2 avril-4 juillet et 31 mars-20 septembre 2011, publication coordonnée par Salima Hellal, Rémi Labrusse et Léna Widerkehr, Lyon/Paris, Musée des beaux-arts/Somogy, 2011), ne revient pas, ne serait-ce que par opposition, sur les rapports de l'Europe avec l'Orient avant le XIX^e siècle. Les études contenues dans l'énorme catalogue *Europa und der Orient (800-1900)* (Berlin, Festival der Weltkulturen, 1989, Gütersloh, Bertelsmann Lexikon Verlag, 1989), ne couvrent le domaine que de manière lacunaire et n'abordent pas le sujet de l'architecture musulmane.

13 C'est en particulier le cas de George Henderson, *Gothic*, Harmondsworth, Penguin, 1967, « Postscript », p. 191.

gothique avait été porté à son point de perfection au temps de Philippe Auguste « par l'effet du bon goût et de la manière régulière des Orientaux amenés par les François, au retour des croisades¹⁴ ».

Quant au rôle qu'auraient joué les Goths, on sait qu'il leur a été attribué par les Italiens qui, dans leur opposition au Saint-Empire romain germanique et à l'idée d'une *translatio imperii* et dans leur volonté de ressusciter la *maniera antica* pour s'affirmer les héritiers de la grandeur romaine, firent de toute l'architecture médiévale une *maniera tedesca* et, pire encore, une *maniera gotica*, donc barbare en raison du souvenir qu'avait laissé le sac de Rome par les Goths d'Alaric¹⁵. Il importe peu, face à ce mouvement de revendication nationale, qu'Enea Silvio Piccolomini ait fait, dans sa *Germania* parue en 1457, l'éloge d'édifices gothiques d'Allemagne : avec le triomphe de la *maniera antica*, devenue à son tour *maniera moderna* ou *maniera romana*, la condamnation du gothique interprété comme résultat de l'invasion de l'Empire romain par les barbares devait s'imposer pendant des siècles à toute l'Europe, bien que quelques auteurs, au XVIII^e siècle, n'y aient vu qu'une légende¹⁶. Cela, du moins, dans les discours théoriques, car la vue des cathédrales gothiques ne laissait pas de susciter l'admiration de voyageurs ou d'érudits locaux qui s'associaient par ailleurs à la dénonciation généralisée de ce style. C'est ainsi qu'à Cologne, Montesquieu qualifiait la cathédrale de « très beau bâtiment gothique¹⁷ » et jugeait « très agréable » l'église « gothique » des Jésuites¹⁸.

C'est parce que les Goths passaient pour des barbares que Goethe refusait d'employer le terme de *gothique* pour qualifier le style de la cathédrale de Strasbourg, lui substituant celui d'allemand. Mais cette conscience d'une manière allemande opposée à la manière italienne ou *welche* était déjà ancienne. Dans sa thèse monumentale sur le gothique tardif des XVI^e et XVII^e siècles dans

14 *Tableau historique de la ville de Lyon*, par l'abbé Guillon [1792], rééd. s.l., Éditions du Bastion, 1983, p. 80.

15 Voir Esmond S. de Beer, « Gothic: origin and diffusion of the term; the idea of style in architecture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, p.143-162, et Markus Brandis, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002.

16 Voir Jules Corblet, « L'architecture du Moyen Âge jugée par les écrivains des deux derniers siècles », *Revue de l'art chrétien*, III, 1859, 1^{er} article, p. 70-71. En particulier : « dès 1732, Maffei avait dit que l'attribution faite aux Goths de l'invention de l'architecture moderne n'était qu'un rêve de l'orgueil italien » (p. 71).

17 Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, *Voyages de Montesquieu*, publiés par le baron Albert de Montesquieu, Bordeaux, G. Gonouilhou, 1894-1896, 2. vol, t. 2, 1896, p. 185.

18 L'église des Jésuites de Cologne avait été édifée de 1618 à 1629. En 1716, Lady Montague écrivait qu'elle était la plus belle des églises de la ville (cité par Hans Tietze, « Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert », *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission*, III, 1909, p. 172).

les pays germaniques, qui n'a malheureusement pas fait l'objet d'une édition en bonne et due forme, Hermann Hipp en mentionnait un certain nombre de témoignages tout en regrettant qu'aucun d'eux ne concernât des édifices à l'étude desquels il s'était attaché¹⁹. Rien ne prouve, il est vrai, que le recours tardif à des dispositions ou des formes empruntées au gothique ait été inspiré par la volonté d'affirmer une identité culturelle face à la prédominance italienne – pas plus d'ailleurs que n'apparaissent clairement les raisons religieuses d'un tel recours pour nombre d'églises catholiques ou temples protestants édifiés en Allemagne vers la fin du xvi^e et dans la première moitié du xvii^e siècle. La distinction était pourtant claire pour les contemporains. Hermann Hipp mentionne entre autres un ouvrage publié à Munich en 1591, consacré à la décoration des églises, dans lequel figuraient des tabernacles à la manière allemande et à la manière *romaine*. Il s'agissait donc bien de formes architecturales, quoique appliquées à des objets de dimensions réduites, et en l'occurrence des formes *gothiques* pour illustrer la manière *allemande*.

Si l'opposition entre manière allemande et manière *welche* n'avait pas alors la force polémique qu'elle prit sous la plume du jeune Goethe, du moins le gothique était-il défini par son caractère national. Or cette conception était apparue autour de 1500, liée à une indéniable volonté d'affirmation d'identité culturelle, l'humanisme allemand ayant été marqué par un fort courant de nationalisme fondé moins sur l'existence du Saint-Empire que sur la langue (que la diffusion de l'imprimerie contribuait à unifier) et sur l'idée d'une origine commune plus ou moins mythique, cette *Germania* à laquelle Tacite avait conféré ses lettres de noblesse et dont Conrad Celtis projeta l'illustration²⁰. On sait avec quelle force Dürer s'affirmait comme peintre allemand face aux Italiens. Pour l'architecture, Jakob Wimpheling, reprenant les jugements émis par Enea Silvio Piccolomini un demi-siècle plus tôt, portait aux nues les architectes allemands dans son *Epitoma rerum Germanicarum* publié en 1501²¹. Pour illustrer leur supériorité, il n'avait pas d'autre exemple à mentionner que la cathédrale de Strasbourg et plus particulièrement sa tour, qui devait continuer à être considérée, aux siècles suivants, comme la huitième merveille du monde.

19 Hermann Hipp, *Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, université de Tübingen, 1979, 3 vol. (voir t. 1, p. 739-769). L'auteur mentionne en particulier (p. 742) une *Architectura civilis nach deutscher und nach wälscher Art* publiée à Francfort-sur-le-Main en 1616, signalée par August Reichensperger et dont il n'a pu retrouver la trace.

20 Voir Jacques Ridé, « Un grand projet patriotique : *Germania illustrata* », dans *L'Humanisme allemand (1480-1540)*, Actes du XVIII^e colloque international de Tours, München/Paris, Fink Verlag/Vrin, 1979, p. 99-111.

21 Les passages correspondants de Wimpheling sont reproduits par Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through eight Centuries*, op. cit., p. 856-857.

C'est dire que si Goethe réagissait à une situation nouvelle, son argumentation perpétuait une tradition vieille de près de trois siècles.

Différence fondamentale, toutefois : l'architecture allemande ne se définissait plus par opposition à la *maniera antica* ou *maniera romana*, mais au classicisme français. Ainsi Goethe polémiquait-il avec vigueur contre l'un de ses représentants les plus célèbres à l'époque, l'abbé Laugier. Celui-ci, pourtant, admirait l'architecture gothique²². Plus encore : il voyait « plus d'art et de génie » dans la tour de la cathédrale de Strasbourg « que dans tout ce que nous voyons ailleurs de plus merveilleux »²³. Il y aurait eu là de quoi plaire à Goethe si Laugier, comme le faisait remarquer Hanno Krufft, n'avait pas vu dans cet édifice un exemple du gothique conçu comme style français²⁴. Une telle affirmation n'a pas de quoi surprendre lorsqu'on la rencontre sous la plume d'un Français préparant pendant la Première Guerre mondiale une anthologie de poètes du terroir, pour qui la flèche de la cathédrale de Strasbourg symbolisait l'art français²⁵. Mais au XVIII^e siècle, la situation de l'Alsace ne justifiait pas une revendication aussi agressive. Aussi bien Laugier se contentait-il d'invoquer à ce propos « nos ancêtres », mais il est clair que pour lui, la cathédrale de Strasbourg se rattachait au royaume de France tout comme celles d'Amiens, de Reims ou de Paris.

26

Si l'Allemagne se cherchait une identité contre la France, les Français, eux, jouissaient d'un sentiment de supériorité qui rendait inutile toute affirmation d'identité par opposition, et qui allait se perpétuer jusque tard dans le XX^e siècle. Il n'y a guère que dans le domaine de la peinture où la supériorité reconnue aux peintres italiens pouvait leur porter ombrage : d'où l'attaque menée contre elle par le marquis d'Argens dans son *Examen critique des différentes écoles de peinture* publié en 1768, dans lequel il exalte les peintres français des règnes de Louis XIV et de Louis XV. Pour Laugier, il ne faisait aucun doute que la capitale du royaume fût « le centre & l'école de tous les beaux Arts²⁶ ». Il manquait toutefois à l'architecture nationale l'existence d'un ordre français. Critiquant celui qu'avait déjà proposé Claude Perrault sous le règne de Louis XIV, il en donne à son tour une description idéale²⁷. La notion même d'un ordre français se justifiait par la détermination ethno-géographique des ordres antiques, dorique, ionien,

22 Voir en particulier Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth Century French Theory*, London, A. Zwemmer, 1962, chap. V, « Gothic through Classical Eyes ».

23 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1753, rééd. Bruxelles/Liège, Mardaga, s.d., p. 201.

24 Hanno Walter Krufft, « Goethe und die Architektur », *Pantheon*, XL/4, octobre-décembre 1982, p. 282.

25 Adolphe Van Bever, *Les Poètes du terroir du XV^e siècle au XX^e siècle*, Paris, Delagrave, 1909-1914, t. I, *Alsace, Anjou, Auvergne [...]*, p. 3.

26 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, 1765, rééd. Bruxelles/Liège, Mardaga, s.d., p. 314.

27 *Ibid.*, p. 272-282.

corinthien, toscan, et si Laugier ne parle pas de ce dernier, il appelle romain le composite. Mais l'ambition de créer un ordre français excluait que le gothique fût considéré comme tel, quelque profondément qu'il ait marqué l'idée que Laugier se faisait aussi bien de son ordre français que de son église idéale. L'épithète d'arabesque qui lui était attachée n'avait, elle, pas la même valeur : elle en désignait l'origine supposée, non le caractère national. Telle était bien, par contre, la valeur du terme de gothique lui-même lorsqu'il apparut en Italie pour désigner l'architecture médiévale, la *maniera tedesca*. Or cette dimension ethnique reprise par les Allemands eux-mêmes (dans un sens positif) n'était par contre pas ressentie en France où l'on n'établissait aucun lien entre le terme de gothique et l'Allemagne ou du moins son art et sa culture, ne serait-ce que parce qu'ils occupèrent peu les esprits français avant l'époque romantique. Laugier lui-même n'y fait, sauf erreur, qu'une seule allusion, lorsqu'il dénigre l'« amas de colifichets tudesques » qui surmontaient les stalles de la cathédrale d'Amiens, l'un des éléments, avec le retable de l'autel et le jubé, qui dénaturaient à ses yeux l'édifice, « l'un des plus vastes & des plus magnifiques que l'Architecture gothique ait produits »²⁸. Qu'un lien pût exister entre l'Allemagne et le gothique lui était donc une idée totalement étrangère, comme elle était étrangère à tous les Français qu'intéressait cette architecture.

Laugier, on le sait, appréciait en elle la grandeur et la complexité des espaces, d'où sa détestation des jubés comme des ornements superflus du gothique tardif, et son insistance sur le rôle des colonnes et des voûtes. En cela, il s'inscrivait dans une tradition ancienne, illustrée au début du XVIII^e siècle par Michel de Frémin et surtout par l'abbé Jean-Louis Cordemoy (qu'il fut accusé d'avoir pillé) et continuée par Soufflot, mais qui remontait au moins à Philibert Delorme – une tradition bien mise en évidence par Robin D. Middleton dans sa grande étude sur Cordemoy, puis par Michael Hesse dans sa thèse²⁹. C'est à elle que se rattache l'interprétation rationaliste de l'architecture gothique qu'a donnée Viollet-le-Duc, même si sa justification idéologique en avait totalement changé, l'éloge des communes libres et de la bourgeoisie laïque n'étant guère pensable sous l'Ancien Régime. Apparue et s'étant maintenue en France, cette tradition a pu passer pour française, ce que confirment les violentes critiques dont fit l'objet le rationalisme de Viollet-le-Duc aussi bien en Allemagne que dans les pays anglo-saxons.

²⁸ *Ibid.*, p. 139.

²⁹ Robin D. Middleton, « The abbé de Cordemoy and the graeco-gothic ideal: a prelude to romantic classicism », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, p. 278-320 et 26, 1963, 90-123 ; Michael Hesse, *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, *op. cit.*, *passim*.

Il ne devait pourtant pas en résulter, *a priori*, que l'architecture gothique eût été considérée comme l'architecture nationale, bien qu'au XVI^e siècle, les gens de métier, les « ouvriers », comme le rapportait Philibert Delorme, parlent de « mode Française » pour désigner les voûtes d'ogives³⁰. Mais tous les édifices sur l'examen desquels se fondait cette tradition, c'est-à-dire, avant tout, les grandes cathédrales du nord de la France, étaient situés dans le royaume. Peut-être cela tenait-il à l'ignorance dans laquelle les édifices gothiques des autres pays d'Europe de l'Ouest étaient tenus par les architectes et les théoriciens français ; il n'en reste pas moins que cette circonstance ne pouvait que les inciter à voir dans le gothique un phénomène français.

Il l'était aussi pour une toute autre raison. Très tôt, en France, l'affermissement du pouvoir conduisit à établir un rapport entre certains règnes et la vie des arts. C'est ainsi que l'acmé de ce qu'on n'appelait pas encore le classicisme, tant en peinture qu'en littérature, fut lié, malgré un certain décalage chronologique, au règne de Louis XIV, et que le renouveau des lettres et des arts, au XVI^e siècle, le fut à celui de François I^{er}. Dans la mesure où leur éclat engendrait une forme de fierté nationale, celle-ci se confondait avec l'attachement à la grandeur de la monarchie. Or le même mode de pensée s'observe pour l'art gothique. C'est ainsi que dans sa *Description de la ville de Lyon* publiée en 1741, André Clapasson, qui reprenait sans doute ici une opinion largement répandue, note que la nef de la cathédrale « paraît être du siècle de Philippe Auguste ou de saint Louis, qui était le temps où l'architecture gothique fut portée à sa plus grande perfection, et pendant lequel les plus beaux ouvrages qui nous restent en ce genre furent élevés³¹ ». L'année précédente, il avait présenté devant l'Académie des beaux-arts de Lyon un *Essay sur l'étude des monuments gothiques par rapport à l'architecture* resté manuscrit dans lequel il estimait que l'architecture gothique avait été portée à sa perfection en France « depuis le règne de Philippe Auguste jusqu'à celui des premiers Valois³² ». Sans doute n'établissait-il pas explicitement de lien entre des règnes d'une importance particulière dans l'histoire de la monarchie française et l'apogée du gothique, mais cette façon de dater un phénomène architectural repose sur la croyance implicite d'un lien, quelle qu'en fût la nature, entre l'excellence de l'architecture et la grandeur de la monarchie française.

La monarchie elle-même n'était pas insensible au gothique. On sait que pour restaurer la cathédrale de Strasbourg après l'incendie de 1759, le pouvoir central

³⁰ Philibert Delorme, *Architecture*, 1648, rééd. Bruxelles/Liège, Mardaga, 1981, p.107.

³¹ André Clapasson, *Description de la ville de Lyon*, Lyon, Aimé Delaroché, 1741, éd. annotée par Gilles Chomer et Marie-Félicie Pérez, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 187.

³² Cité par Michael Hesse, *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, op. cit., p. 125.

imposa le style gothique contre l'avis des autorités locales. Dans ce cas, seule a peut-être joué la volonté de maintenir l'unité de style de l'édifice. Il en était allé différemment pour la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans, partiellement détruite par les huguenots, mais qui conservait encore à cette époque d'importantes parties romanes. Le choix du gothique (d'un gothique qui, évidemment, n'est plus le même à la façade occidentale qu'à celles des bras du transept) pour reconstruire l'ensemble de l'édifice ne s'imposait donc pas pour la même raison, et encore moins, dans le chœur, les emprunts formels à l'église Notre-Dame de Cléry. De tels emprunts ne peuvent s'expliquer que par la signification qu'avait eue cette église pour la monarchie à l'époque des derniers Valois. L'attachement qui en découlait l'emportait de beaucoup sur la question du bon ou du mauvais goût des formes architecturales. Mais le phénomène ne concernait pas qu'une seule église, car beaucoup d'édifices étaient liés aux grandes heures de la monarchie avant la Renaissance, or ils étaient tous, ou presque, de style gothique. Réinterprétées, transformées pour une part en étapes glorieuses vers l'unification de la patrie, ces grandes heures furent reprises au XIX^e siècle dans une perspective idéologique toute différente, mais le contrepoint architectural à cette histoire nationale que constituaient les cathédrales gothiques conservait toute sa valeur, malgré les débats auxquels donna lieu la signification religieuse ou politique qu'on put lui prêter.

Les polémiques entre Allemands et Français auxquelles donna lieu le gothique au XIX^e et pendant une partie du XX^e siècle demandent à l'évidence, pour être comprises, à être replacées dans le contexte de leur époque, et il est possible d'en tracer les différentes péripéties au jour le jour. Mais leur pleine compréhension exige que l'on prenne en compte la façon dont le gothique fut appréhendé dans les deux pays au cours des siècles précédents et l'annexion à l'esprit national ou à l'histoire nationale dont il avait été l'objet. Tant il est vrai qu'aucun phénomène historique ne se réduit à l'appartenance à son époque, mais qu'il se situe à la rencontre et constitue la synthèse d'un grand nombre de phénomènes diachroniques appartenant à des temps différents, depuis l'occasion la plus éphémère jusqu'à des représentations séculaires ou millénaires. D'où la nécessité pour l'historien d'échapper à une spécialisation trop étroite ; d'où, aussi, le scepticisme qui s'impose envers la croyance en des périodes bien définies, érigées en êtres de raison, qui a trop longtemps dominé l'historiographie de l'art.

PREMIÈRE PARTIE

Architecture royale

LES COULEURS DE FRANÇOIS I^{ER}

Monique Chatenet

Dans l'emblématique de la fin du Moyen Âge, les « couleurs et devises » des princes acquièrent, on le sait, un rôle prépondérant¹. Leur usage se poursuit au xv^e siècle et chacun connaît le porc-épic de Louis XII allié au jaune et au rouge, ou le croissant de lune d'Henri II associé au blanc et au noir². Mais de quelles couleurs s'accompagne la célèbre salamandre de François I^{er} ?

Lors de son entrée à Paris en 1515, le jeune roi avait pour couleurs le blanc, le jaune et le rouge³. Il ne semble pas cependant qu'il les ait longtemps conservées et dans sa minutieuse analyse du célèbre portrait de Jean Clouet (**fig. 1**), Cécile Sailliérez s'oriente vers une hypothétique mutation du jaune en noir :

ou bien la cordelière est le seul élément emblématique du portrait et les couleurs sont alors indifférentes ; ou bien les couleurs sont, elles aussi, emblématiques et tout se passe comme si le rouge-blanc-jaune s'était mué en rouge-blanc-noir, le noir étant ici trop présent – y compris dans le collier – pour n'être

- 1 Voir l'article fondateur de Colette Beaune, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge : les devises royales vers 1400 », *Revue des sciences humaines*, t. LV, 1981, p. 125-146 ; Laurent Hablot, « Le double du prince. Emblèmes et devises à la cour : un outil politique », dans Muriel Gaudé-Ferragu, Bruno Laurioux et Jacques Paviot (dir.), *La Cour du Prince : cour de France, cours d'Europe, xiii^e-xv^e siècles*, Paris, H. Champion, 2011, p. 281-300 ; Olga Vassilieva-Codognot, « L'étoffe de ses rêves : le vêtement du prince et ses parures emblématiques », dans Isabelle Paresys et Natacha Coquery (dir.), *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*, Villeneuve-d'Ascq, université Lille 3/CRCV, 2011, p. 43-66.
- 2 Rappelons que les couleurs font partie de la devise, qui se compose en outre d'une image ou badge (ex. : la salamandre), d'un mot ou sentence (ex. : *nutrisco et extinguo*) et de lettres, en général un monogramme (F). Voir Michel Pastoureau, « L'emblématique princière à la fin du Moyen Âge : essai de lexicologie et de typologie », dans Bernard Andenmatten, Agostino Paravicini-Bagliani, Annick Vadon (dir.), *Héraldique et emblématique de la maison de Savoie (xv^e-xvii^e siècles)*, Lausanne, université de Lausanne, coll. « Cahiers lausannois d'histoire médiévale », 1994, p. 11-43. Pour l'emblématique royale de la première moitié du xv^e siècle, voir le grand livre d'Anne-Marie Leccoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987. Pour l'héraldique de François d'Angoulême, voir aussi Alain Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1973, p. 19-31.
- 3 *Le Quatrième Livre de la mer des hystoires et croniques de France*, Paris, 1518, p. LXXXI v^o et sq. Transcription par Théodore et Denis Godefroy, *Le Cérémonial français contenant les cérémonies observées en France [...] recueilli par Théodore Godefroy et mis en lumière par Denis Godefroy*, Paris, S. et G. Cramoisy, 1649, p. 266-275.

1. Jean Clouet, *Portrait de François I^{er}*, huile sur bois, Paris, musée du Louvre, inv. 3256

pas pris en compte, et l'or des broderies ne pouvant en aucun cas faire office de jaune⁴.

Il faut noter que, sur ce sujet, l'interprétation des images peintes est particulièrement difficile : comment déterminer, parmi toutes les couleurs employées par l'artiste, celles qui ont une signification emblématique et celles qui n'en ont pas ? En l'occurrence, faut-il associer au noir et blanc du pourpoint royal le damas rouge du fond du tableau de Clouet ? Certes, le décor est fréquemment utilisé comme support d'emblématique, mais une telle répartition, en partie sur le costume, en partie sur le fond du tableau, semble moins évidente. Par ailleurs, doit-on isoler les couleurs et devises du contexte héraldique dont elles relèvent, en considérant que l'or ne peut en aucun cas faire office de jaune ? Dans la langue du blason qui est alors d'une pratique courante et qu'il faut en conséquence prendre en considération, le jaune se nomme or, le blanc argent et le noir sable, terme qui désignait à l'origine, croit-on, la fourrure sombre de la zibeline.

Dans son *François I^{er} imaginaire*, Anne-Marie Lecoq présente en d'autres termes l'évolution des couleurs du roi : « Le rouge, le jaune et le blanc étaient les couleurs de François I^{er} au début de son règne (par la suite il ne devait conserver que le blanc, associé au tanné et au noir)⁵ ». Sans doute cette allusion « en passant » était-elle trop elliptique pour emporter la conviction puisqu'elle n'a pas été retenue⁶. Elle est pourtant parfaitement fondée⁷ et je m'efforcerai ici de réexaminer ce dossier en m'appuyant sur les sources textuelles, moins sujettes à caution que les images.

Le livret de l'entrée de François I^{er} à Paris le 15 février 1515 précise à deux reprises que le jeune roi a pour couleurs le blanc, le rouge et le jaune⁸, couleurs que l'on retrouve la même année sur l'un des échafauds de l'entrée de Lyon⁹. Ces couleurs sont, à Paris, celles du *guidon* de la garde du roi, des pourpoints et du guidon des Suisses ainsi que des habits des gentilshommes de la Maison.

4 Cécile Scailliérez, *François I^{er} par Clouet*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996, p. 58.

5 Anne-Marie Lecoq, *François I^{er} imaginaire*, *op. cit.*, p. 413.

6 Cécile Scailliérez, *François I^{er} par Clouet*, *op. cit.*, p. 58 : « Anne-Marie Lecoq a suggéré qu'un changement de couleurs intervenait au cours du règne ("par la suite, il devait ne conserver que le blanc et l'associer au tanné et au noir"), mais il ne semble pas que ces trois couleurs puissent être identifiées dans le portrait du Louvre. Il est clair par ailleurs que le roi adopta des livrées différentes – et éphémères – dans certaines circonstances précises, mais aucune de celles que nous connaissons n'associe explicitement le blanc au noir et au rouge dans une nouvelle devise ».

7 Nous évoquons aussi ce sujet dans Monique Chatenet et Anne-Marie Lecoq, « Le roi et ses doubles. Usages vestimentaires royaux au XVI^e siècle », *Revue de l'art*, 174, 2011-4, p. 21-31.

8 *Le Cérémonial français*, éd. cit., p. 269-271 ; voir aussi A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire*, *op. cit.*, p. 173 et 176 (lettre à Marguerite d'Autriche, 16 février 1515).

9 Entrée à Lyon, 12 juillet 1515. Voir *ibid.*, p. 203.

Le texte précisant que la garde du roi est composée d'archers « que le roi avoit avant qu'il ne soit roi », on peut supposer que les couleurs de leurs livrées étaient en vigueur avant l'avènement de leur maître au trône de France. On constate en effet qu'en novembre 1514, lors des joutes tenues à l'occasion du mariage de Louis XII et de Marie d'Angleterre, François d'Angoulême portait une cotte de « satin rouge, jaune et blanc¹⁰ ». Étant donné que le jaune et le rouge, on l'a dit, étaient les couleurs de Louis XII, on en déduit que l'héritier du trône a emprunté les couleurs de son cousin, beau-père et roi en ajoutant une couleur personnelle, le blanc.

Divers témoignages confirment que le blanc est bien la couleur principale du jeune homme : tant lors de la célébration du mariage de 1514 qu'à l'entrée à Paris l'année suivante, François est vêtu de blanc et d'argent¹¹. En février 1515, c'est même toute une partie du cortège de l'entrée qui adopte cette couleur : les trois gentilshommes et le grand écuyer qui le précèdent en tenant le chapeau royal, le manteau fleurdelisé et l'armet couronné, de même que les archers de la garde écossaise et les laquais qui l'entourent¹². Cette livrée blanche du roi – « *L'habbito bianco alla livrea dil Re* » – est encore mentionnée par Frédéric Gonzague dans une lettre du 20 janvier 1516, lors du pèlerinage du roi à la Sainte-Baume¹³ où, selon la coutume, tous les courtisans choisis pour l'accompagner sont vêtus « à sa livrée »¹⁴.

La confrontation des livrées portées par le roi et ses compagnons lors des pèlerinages de la Sainte-Baume (janvier 1516) et du Saint-Suaire (mai 1517) est particulièrement instructive. Lorsque le roi se rend à pied à Chambéry, la petite troupe des jeunes seigneurs qui l'accompagnent n'est plus vêtue de blanc. Elle porte une étonnante « livrée et devise » tricolore que deux témoins directs décrivent minutieusement dans des lettres datées des 20 et 31 mai 1517 :

Je suis obligé de m'habiller à la livrée du roi [écrit Frédéric Gonzague le 20 mai] pour me rendre à pied à Chambéry avec Sa Majesté : c'est un pourpoint et col de velours mi-noir, mi-tanné, le tanné doublé de toile d'argent, le noir de damas

10 BnF, Rés Lb²⁹ 52, mariage de Louis XII, 13 novembre 1514. Texte cité par Alain Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », art. cit.

11 BnF, Rés Lb²⁹ 52, mariage de Louis XII, 13 novembre 1514. François d'Angoulême « accoustré et bardé d'argent descoupé sur satin blanc à la cordelière d'argent » (cité dans Alain Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », art. cit.) ; entrée à Paris, février 1515 : voir A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire*, op. cit., p. 175 : « tout son accoustrement, saye et bardes, la crinière, le chanfrein du cheval d'argent trait ».

12 *Le Cérémonial français*, éd. cit., p. 266-275, cité dans M. Chatenet et A.-M. Lecoq, « Le roi et ses doubles », art. cit.

13 Raffaele Tamalio, *Federico Gonzaga alla corte di Francesco I di Francia: nel carteggio privato con Mantova (1515-1517)*, Paris, H. Champion, 1994, p. 180, 20 janvier 1516, Saint-Maximin.

14 M. Chatenet et A.-M. Lecoq, « Le roi et ses doubles », art. cit.

d'or sur champ tanné ; les chausses sont bigarrées de la même façon, et même les hauts de chausses¹⁵.

Le roi ayant délibéré de satisfaire à son vœu et d'aller à pied à Chambéry pour visiter le Saint-Suaire du Christ [écrit le 31 l'ambassadeur de Mantoue Stazio Gadio], il s'est vêtu d'un pourpoint et col faits pour la moitié droite de velours noir, pour la moitié gauche de velours tanné, le velours noir doublé de damas d'or sur champ tanné, le velours tanné doublé de toile d'argent, chaque partie parsemée de filets, le noir d'or, le tanné d'argent. La doublure est tirée vers le dehors par des taillades. Sa chemise est à l'allemande, avec un haut col de soie blanche. Les chausses sont à la même devise que le pourpoint, la moitié droite toute noire, la moitié gauche mi-noire du côté intérieur, mi-faite de petites bandes d'étoffe blanche et tannée. Les hauts de chaussure à droite sont de velours noir à taillades de damas d'or sur champ tanné ; des hauts de chausses aux genoux, les chausses sont de velours noir taillé et doublé de toile de Reims tirée vers le dehors comme pour une chemise. Les hauts de chaussure à gauche sont couverts de velours tanné qui laisse apparaître la toile d'argent placée en doublure ; les deux chausses sont taillées à la suisse, mais [seulement] en deux endroits, à l'extrémité du haut de chaussure et au-dessus du genou, et les taillades sont retenues par des aiguillettes d'or. [Le roi] porte aux pieds des souliers de velours noir à la française. Sur la tête un escoffion d'or surmonté d'un béret blanc parcouru de damas d'or sur champ tanné, avec un grand panache à la suisse, fait pour la moitié droite de plumes noires et pour l'autre moitié de plumes blanches et tannées. Il porte au côté une épée avec son fourreau d'argent doublé de blanc et un baudrier blanc et tanné, avec un poignard attaché par un nœud de soie blanche. À la main il tient un bourdon long comme une petite lance, avec une grosse pointe à l'extrémité. Habillé de cette manière, il était accompagné de nombreux seigneurs et gentilshommes vêtus à la même livrée et devise, mais avec diverses variantes selon leur fantaisie, certaines plus riches, d'autres moins ; toutefois aucun habit ne ressemblait autant à celui du roi que celui de monseigneur Frédéric, dans lequel il avait très belle allure¹⁶.

15 R. Tamalio, *Federico Gonzaga alla corte di Francesco I di Francia: nel carteggio privato con Mantova (1515-1517)*, op. cit., p. 244, 20 mai 1516 : « Adesso mi è forza vestirmi alla librea dil Re per andar con Sua Maestà a Chiamberi a piedi, che è uno zuppone e coletto [mezzo] di veluto negro e [mezzo di veluto] taneto, fodrato il taneto de tela d'argento, il negro de tabbi d'oro in campo taneto, così ancor le calze a quella devisa bigarate e coperte la braga a quel modo, siché V. E. po iudicar a quel termine io sto ».

16 *Ibid.*, p. 246, 31 mai 1516 : « Havendo il Christianissimo Re deliberato di satisfacer ad uno suo voto et andar a piedi a Camberì per visitar il Santo Sudario di Cristo, si vestette d'uno zuppone et coletto de veluto negro mezo a man dritta, l'altro mezo a man sinistra di veluto taneto; sotto il veluto negro tagliato è il tabbi d'oro in campo taneto, sotto il veluto taneto tagliato è

Ainsi, les couleurs du roi sont bien à cette date le noir, le blanc (ou l'argent) et le tanné. Ces trois couleurs apparaissent d'ailleurs à Amboise en mai 1518 au tournoi donné à l'occasion du mariage du duc d'Urbin : le roi vient à la rescousse des défenseurs du « château », à la tête de quatre bandes de fantassins « *a la sua livrea negro, taneto, biancho* »¹⁷. On les trouve encore sur le décor éphémère de la fête de la Bastille en décembre de la même année « Ladictte Bastille estoit toute tendue par terre de draps de layne à la livrée du Roy, assçavoir, blanc, tanné et noir »¹⁸, toutefois, une évolution des coloris semble s'être déjà amorcée.

Dès 1515, lors de deux cérémonies solennelles, l'une d'elles étant l'entrevue avec le pape à Bologne, François I^{er} porte des vêtements de drap d'or et drap d'argent (les deux tissus les plus onéreux) garnis de zibeline. L'association de l'or et de l'argent a-t-elle une signification emblématique ou est-elle seulement l'expression de la magnificence du prince ? On ne saurait le dire. On constate toutefois que dès l'entrée à Rouen en 1517 la trichromie argent, or et noir¹⁹

38

in tela d'argento, e l'una e l'altra parte è perfilata di filetti, il negro de oro, il taneto di argento; la fodra è tirata fora per li tagli. La camisa sua è alla todescha, col colaro alto lavorato di seta biancha; le calze sono alla medema divisa del zuppone, la dritta è tutta negra, la sinistra è mezza negra, cioè la parte di dentro, l'altra parte a liste piccole di panno biancho et taneto. La braga dela dretta è coperta di veluto negro tagliato con fodra di tabbi d'oro in taneto, dala braga al ginocchio la calza è di veluto negro, tagliato e fodrato di tela di Renso tirata fora per finger sia la camisa. La braga a man sinistra è coperta di veluto taneto tagliato che apare la tela d'argento postavi per fodra; ambe le calze sono tagliate alla svizera, ma in dui lochi n'el extremo dela braga, et sopra il ginocchio, et li tagli sono atacati con pontali d'oro. In piede porta scarpe di veluto negro alla francese. In testa uno scuffiotto d'oro et di sopra esso, la beretta biancha passata di tabbi d'oro in taneto, con uno gran penachio dentro alla svizzera, la mità dritta del qual è tutta de penne negre, l'altra de penne tanete e bianche. Acanto ha la spada con li fornimenti di argento et fodro biancho, et cinta bianca et taneta col stiletto dreto atacato con un fioco de seta biancha. In man porta uno bordone longo come è uno honesto lanzotto con un gran spontone in capo. Vestito a questa foggia con la compagnia de molti signori et gentilhomini vestiti alla medema livrea et devisa, ma variamente fatta secundo le fantasie lor, chi più richa, chi meno, havea lo habiliamento ; né alcuno vestemento asimiliava più a quel di Re di quel di Signor mio, nel quale compare benissimo ».

- 17 Eduardo Solmi, « Documenti inediti sulla dimora di Leonardo da Vinci in Francia nel 1517 e 1518 », *Archivio storico lombardo*, XXXI, 1904, p. 406, lettres de Stazio Gadio, 16 mai 1518 : « Quando parse tempo al Re di soccorer il Castello, entrò dentro per la porta de dretto con quatro bendere de fantarie di la sua livrea negro taneto biancho ».
- 18 *Journal d'un Bourgeois de Paris*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, J. Renouard, 1854, p. 77. Voir aussi Marino Sanudo, *I Diarii di Marino Sanuto*, éd. Federico Stefani, Guglielmo Berchet, Nicoló Barozzi, Venezia, a spese degli editori, 1879-1903, t. XXVI, col. 349-352, 22 décembre 1518 : « Da li corridori in zoso era tuto coperto de panni bianchi e tane a liste che è la livrea del Re Christianissimo ». Pour cette fête, voir Anne-Marie Lecoq, « Une fête italienne à la Bastille en 1518 », dans « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Roma/Paris, Edizioni dell'Elefante/Flammarion, 1987, p. 149-168.
- 19 *L'Entrée de François I^{er}, roi de France, dans la ville de Rouen...*, éd. Charles de Beaupaire, Rouen, 1867 (non paginé) : « [le roi] avoit pour accoustrement un chamarre de grande richesse qui estoit de drap d'or frisé noir d'ung costé et d'aultre costé de drap d'or frisé blanc. Sur le costé noir estoient des cordelières entrelassées [de drap d'argent] ; sur le côté blanc autres cordelières de drap d'or et partout ouvert et repris à ferets d'or ». Selon l'usage, le roi était accompagné de jeunes gentilshommes portant ses couleurs : « tous gentilzhommes

s'affirme, trichromie reprise de manière plus officielle encore dans une lettre de François I^{er} du 13 mars 1520 où, en préparation de l'entrevue du camp du Drap d'Or, le roi précise que ses couleurs sont le blanc, le jaune et le noir²⁰. Ces trois couleurs, avec leurs variantes, semblent à partir de ce moment définitivement fixées. Certes, tous les costumes décrits dans les documents ne les emploient pas – le roi a naturellement toute liberté d'en porter d'autres²¹, comme le vert qu'il revêt « en signe d'amour » aux joutes de l'entrée d'Argentan en octobre 1517²², ou le cramois associé au noir et à l'or qu'il porte en novembre 1537 lors d'une audience d'ambassadeur à Pignerol²³, en juin 1541 à Châtellerauld à l'occasion des noces du duc de Clèves et de Jeanne de Navarre²⁴ ou encore en février 1546 pour le mariage de Mlle d'Avrilly²⁵. Néanmoins, sur la trentaine de descriptions de costumes que j'ai pu recueillir, une très large majorité mentionne le noir (ou la fourrure sombre), le blanc (ou l'argent) et le jaune (ou l'or) associés par deux ou par trois²⁶, et si le tanné reste exceptionnel, on le trouve encore

de Normandie, moult bien accoustre, ayans tous chacun deux sayons my partis, moytié de veloux noir et drap d'or par undes, et l'autre moytié estoit de drap d'or et taillé d'argent » (*Journal d'un Bourgeois de Paris*, éd. cit., p. 59).

- 20 *Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII*, éd. John S. Brewer et al., London, Longman, 1862-1876, t. III, part 1, p. 225, no 677, cité par C. Scailliérez, *François I^{er} par Clouet*, op. cit., p. 58. Il faut noter que les éditeurs publient seulement l'analyse en anglais d'une lettre de François I^{er} dont nous n'avons pu consulter l'original, conservé à Londres.
- 21 La garde-robe d'Henri II en 1557 comporte de nombreux pourpoints rouges, violets ou jaunes. Voir Isabelle Paresys, « Vêtir les souverains français de la Renaissance : les garde-robes d'Henri II et de Catherine de Médicis en 1556 et 1557 », dans Isabelle Paresys et Natacha Coquery (dir.), *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)*, op. cit., p. 133-157.
- 22 Lettre de Rinaldo Ariosto à Frédéric Gonzague, 1^{er} octobre 1517, Argentan (Archivio di Stato [désormais A. S.], Mantoue, A.G. 634). Le roi « *era vestito in verde in signo de amore, che anche era bastante a diffensare la dama sua* ».
- 23 Lettre de l'ambassadeur Alberto Turco au duc de Ferrare, 29 novembre 1537, Pignerol. Publ. par Carmelo Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001, p. 22. Le roi était vêtu d'une « *roba di velluto negro foderata di bassette e di un saglio di veluto cremesino listato di cordelle d'oro larghe de tre dita e foderato di lupi cervieri, con un par di burzachini rossi, stretti alla gamba et allacciati di dentro, e pianelle di veluto cremesino e con una beretta di veluto negro senza alcun altro ornamento d'oro, ma una penna a tortiglion negro cusitonella parte dinanzi, che col nodo era attaccato sul lato sinistro e con la coda (o cima) usciva alquanto fuori dal destro lato* ».
- 24 Lettre de G.B. da Gambara au cardinal et à la duchesse de Mantoue, 15 juin 1541, Châtellerauld (A.S. Mantoue, A.G. 639) : « *Sua Maestà era vestita di una vesta di veluto negro reccamata all'intorno di perle, foderata di raso cremesi tutto piccato d'alcuni paternostri d'oro con un'reccamo all'intorno delli medemi, con una beretta carica di gioie; havea nel deto grosso della man stanca un diamante che S. M. comprò 60^m scudi, el quale è cosa maravigliosa da vedere* ».
- 25 1^{er} février 1546 (A.S. Modène, Ambasciatori in Francia 22), mariage à la Cour : « *S. M. vestita d'un saglio di brocato incremesino con ricami d'argento et rossi, havea una robba di tela d'argento frisata de riccamo d'oro, di perle con bellissimi rubbini et diamanti in luogo di bottoni e dalle maniche foderata di zibellini* ». Il est vrai que pour ces noces, la « majeure partie » de la cour, dit l'ambassadeur, portait du rouge. Voir aussi la célèbre enluminure du Diodore de Sicile de Chantilly représentant François I^{er} et ses fils.
- 26 Voici, à titre d'exemple, quelques descriptions des vêtements du roi tirés de la correspondance diplomatique de Ferrare : 14 décembre 1545 (*Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in*

en janvier 1546, lorsque le roi assiste à un mariage au Louvre vêtu, selon l'ambassadeur de Modène, d'une « robe de satin fauve ornée de zibelines, brodée d'or tout autour avec un superbe pourpoint brodé d'argent²⁷ ».

Si, comme on l'a rappelé plus haut, l'argent et le blanc sont un même émail héraldique, de même que le jaune et l'or, le passage du tanné au jaune (ou à l'or) que l'on a constaté mérite réflexion car il s'agit de deux émaux distincts²⁸. La couleur « tanné » ou fauve (couleur du cuir), peut varier de l'ocre brun (« tanné brun ») à l'ocre rouge, voire à l'ocre jaune, aussi appelé « tanné clair ». La seule représentation figurée éventuelle de cette couleur sur un vêtement de François I^{er} concerne l'enluminure figurant le roi jeune dans le *Recueil des rois de France* de Jean du Tillet²⁹ (fig. 2). Les *regalia* portés par tous les rois de France – la tunique pourpre et le manteau bleu fleurdelisé – s'accompagnent d'un pourpoint dont seules les manches sont visibles, qui apporte au portrait une touche contemporaine et personnelle. De couleur ocre jaune, couleur qui peut représenter aussi bien le *tanné clair* que l'or, elles comportent des taillades retenues par des aiguillettes noires qui laissent apparaître la chemise blanche. Ce pourpoint aux couleurs de François I^{er} montre en tout cas combien l'on passe aisément d'un ton à l'autre.

40

Francia [1536-1553], éd. cit., p. 118) : « S. M. vestita di veluto nero con un grand ricamo d'oro a piedi del saglio et un cappello in capo di veluto nero, tutto carico di penne nere ; il suo cavallo un guarnimento di veluto nero tutto ricamato d'oro » ; 27 juin 1546 (A. S. Modène, Ambasciatori in Francia 23), audience des ambassadeurs de Venise : « S. M. era vestita di scarpe di velluto alla francese sopra d'un paro di borzachini nerri col cuore in fuori cioe la porta sempre, havea uno saglio di taffeta nero senza maniche con uno bordonzino di veluto nero all'intorno senza altro adornamento, uno giuppone di taffeta bianco tagliato allacciato con pontali d'oro smaltati di bianco et per li tagli cavatone scartozzi cambraia una camiscia lavorata d'oro, una bereta di veluto nero pontalata d'oro con le sue penne nere d'ognintorno al traverso una dagheta lavorata d'oro alla azzemina con un fiocco alla spagnuola d'oro et di seta bianca attachata dal lato della spada » ; 2 juillet 1546 (A. S. Modène, Ambasciatori in Francia 23), audience des ambassadeurs d'Angleterre : « S. M. vestita di uno giupone di rechamo d'oro e d'argento, con le maniche tagliate e scartozzi che uscivano fuori di questi tagli di Cambaia, havea uno saglio di ormesino nero con un rechamo medesimamente d'oro e d'argento all'intorno aperto tutto il petto dinanzi che mostrava la camiscia et co'l resto delli suoi soliti abbigliamenti et con la dragheta tachata ad una cinta di taffeta bianco che havea al traverso ». 6 juillet 1546 (*Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia [1536-1553]*, éd. cit., p. 146), baptême d'Élisabeth de France : « Sua Maestà [...] vestita di una robba d'ormesino nero bordata, all'intorno et tutte le maniche, di uno gran rechamo d'oro ; havea il saglio e giuppone del medemo, ma aperto dinanzi con longh tagli et firmati poi in qua e in la di gioie ; havea la bereta e calce nerre con la spada, guarmita d'oro e di nero ».

27 1546, 4 janvier, Paris (A. S. Modène, Ambasciatori in Francia, 22) mariage à la Cour : « S. M. era vestita di una robba di raso leonato fodrata di zibellini con riccami d'oro intorno molto belli, con un giuppone de riccamo d'argento molto soperbo ».

28 Le tanné est cependant une couleur héraldique si peu fréquente en France que le père Ménestrier n'en fait pas mention dans sa *Nouvelle méthode du blason*.

29 Voir Colette Beaune, *Le Miroir du pouvoir. Les manuscrits des rois de France au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1997, p. 158.

2. Jean du Tillet, *Recueil des rois de France*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits occidentaux, Ms. fr. 2848, f. 15or : François I^{er} en habit de sacre

Revenons à présent au portrait de Clouet. Le pourpoint, dont les coloris sont semblables à ceux de nombreux vêtements du roi mentionnés ci-dessus³⁰, est bien à la « livrée et devise » de François I^{er} avec ses bandes alternées de velours noir brodé d'argent et de satin blanc brodé d'or, ainsi que la savante bordure noire rehaussée d'or du manteau blanc³¹, harmonie reprise sur le béret noir à plume blanche, enrichi d'or et de perles. Le succès extraordinaire de ce vêtement qui apparaît dans l'impressionnante série de portraits posthumes du roi identifiée par Cécile Scailliérez³² souligne son rôle emblématique, pour ne pas dire iconique, comme le confirme le motif de la cordelière à nœuds de Savoie brodée sur le satin blanc, symbole de concorde et rappel de la dévotion du roi à sa mère Louise de Savoie³³.

30 Voir en particulier ci-dessus, à la n. 24.

31 C. Scailliérez a déterminé l'origine du rinceau brodé d'or (*François I^{er} par Clouet, op. cit.*, p. 59 et fig. 27-28).

32 *Ibid.*, p. 61-67.

33 Pour la cordelière à nœuds de Savoie, voir A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire, op. cit.*, p. 416-421.

NOUVELLES RÉFLEXIONS SUR LES LOGIS ROYAUX D'AMBOISE

Évelyne Thomas

Vingt-cinq années se sont écoulées depuis la parution de notre étude sur les logis royaux d'Amboise¹. Si aucune découverte n'a remis en cause les résultats de ce travail, l'avancée de la recherche² permet de porter un regard neuf sur le sujet, et invite à revenir sur quelques aspects de la question.

Nous avons mis en évidence le déplacement progressif des logis royaux de l'ouest vers l'est, et trois organisations différentes du logis royal : traditionnel, double et jumelé (fig. 1). Dans un premier temps, le roi Charles VIII et la reine Anne de Bretagne ont occupé le logis traditionnel du « Donjon »³, aujourd'hui disparu, qui communiquait avec la « chapelle du roi », construite par Charles VIII⁴. Quand celle-ci reçut son décor sculpté, en février 1496, un autre logis royal, dit des Sept Vertus, s'achevait, construit plus à l'est par Charles VIII, à l'extérieur du Donjon. Avant sa mort en 1498, Charles VIII eut le temps d'élever le magnifique bâtiment qui domine encore la Loire, et de commencer une autre construction, en retour d'équerre, qui devint logis royal quand François I^{er} la suréleva au début de son règne pour y installer le logis de la reine. Frédéric Gonzague en vit les travaux en cours, lors de son passage à Amboise le 1^{er} août 1516⁵. Plus tard, l'ensemble de l'aile devint le logis de Catherine de Médicis, après que Henri II fit élever un logis parallèle, plus près du jardin.

Nous remercions Jean Guillaume qui a suivi de près cette recherche.

- 1 Évelyne Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », *Revue de l'art*, n° 100, 1993, p. 44-57.
- 2 Notamment les travaux de Monique Chatenet sur l'aile Louis XII à Blois, déterminants pour comprendre le fonctionnement du logis des Sept Vertus à Amboise (M. Chatenet, *La Cour de France au xvi^e siècle, vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002, *passim*).
- 3 Le roi à l'étage et la reine au rez-de-chaussée, selon l'usage des années 1490. Le logis a fait l'objet d'un réaménagement en 1493 (É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., note 5). Rien ne permet de déterminer avec certitude la part respective qui revient à Louis XI et à Charles VIII dans ce logis, qui a pu être remanié.
- 4 *Ibid.*, note 4. Ce bel édifice gothique flamboyant, dressé au-dessus d'un soubassement impressionnant, surmonte le fameux « oratoire » de Louis XI, où se trouvait la représentation d'un Saint-Sépulcre.
- 5 *Ibid.*, p. 53 (voir *infra* note 64).

Le logis des Sept Vertus tire son nom d'un décor en terre cuite représentant les figures des Vertus⁶. Le nom est attesté dès 1498, dans un compte d'aménagement inséré dans un recueil constitué par Gaignières, qui regroupe des comptes de diverses époques⁷. Le paiement aux tapissiers du roi Lancelot Platel et Jean Lefèvre⁸ qui concerne le logis d'Amboise, signé de Thomas Bohier et Jacques de Beaune, est daté du 31 mars 1498 – une semaine avant la mort du roi⁹.

Ce compte précise la destination de chaque étoffe d'ameublement, en partant de la « grant chambre » (que nous savons être la chambre du roi, vers le donjon¹⁰), et sa garde-robe (fig. 1). Puis le rédacteur mentionne la « chambre au bout de la salle » (la chambre de la reine, vers la tour Heurtault, symétrique de celle du roi), sa garde-robe, la chambre « où devait loger Madame de Montpencier », et, de nouveau, la garde-robe de la « grant chambre ».

44

Jean Lefèvre et Lancelot Platel se sont fait livrer des étoffes qui ont servi à habiller deux lits dans la chambre du roi. Le « tour » du « grand lit » a nécessité trois aunes de « drap d'or cramoisy » et le même tissu a servi à confectionner un drap de parement pour ce lit, deux carreaux et un drap de parement pour couvrir une chaire¹¹. Le second lit est un « lit de camp venu de Naples », pour lequel ont été réalisés un ciel, des pentes et une couverture en velours violet, gris

6 Le docteur Bruneau, médecin qui étudia le château au XVIII^e siècle, rapporte cette tradition : « on bâtit sur la cour le pavillon dit des Vertus, parce qu'il était décoré de statues de terre cuite qui les représentaient » (Tours, bibl. mun., ms 1320, copie manuscrite (1814) de l'*Essai historique sur le château d'Amboise et ses environs depuis ses origines jusqu'au règne de François II*, cité dans É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, mémoire de maîtrise sous la dir. de J. Guillaume, univ. de Poitiers, 1991 et dans *Ead.*, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., note 21). Sur la terre cuite à Amboise vers 1500, voir notre notice sur un fragment de pilastre, dans *Tours 1500, capitale des arts*, cat. exp., Tours, musée des Beaux-Arts, Paris, Somogy, 2012, p. 359.

7 BnF, ms fr. 20877, f. 43 et sq., *Recueil de pièces originales formé par Gaignières pour l'histoire du costume (XIV^e – XVI^e siècles)*, É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., p. 56, note 11.

8 Ainsi que l'a montré Caroline Vrand, le mot « tapissier » est polysémique et désigne non seulement les artistes et artisans mais aussi les officiers chargés de l'entretien des collections textiles. Jean Lefèvre est un officier de l'hôtel de la reine dont le rôle est prééminent, il gère les collections de la reine (pièces textiles et orfèvrerie religieuse), en assure la garde et le transport (C. Vrand, « Tendre et détendre : l'ameublement des résidences royales à la fin du Moyen Âge », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 25, 2013, p. 109-116).

9 BnF, ms fr. 20877, f. 43, « Parties fournies et livrées à Jean Lefèvre et Lancelot Platel, tapissiers ordinaires du roy nostre sire, par Guillaume Mesnagier, marchand demourant à Tours, pour faire ce qui s'ensuit, et lesquelles choses ont esté depuys livrées par lesdits tapissiers ou chastel d'Amboise pour servir à l'amesnaigement du grant corps d'ostel neuf des Sept Vertus dudit chastel d'Amboise par le commandement dudit seigneur ». Le manuscrit précise « dernier jour de mars 1497 » [a. st.].

10 É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit. La chambre du roi mesurait 72 m², la chambre de la reine 54 m² (M. Chatenet, *La Cour de France au XVI^e siècle, vie sociale et architecture*, op. cit., p. 200).

11 Une aune pour le drap de parement du lit, deux lés pour les carreaux, trois aunes deux lés pour couvrir la chaire. Ce tissu mesure une aune de largeur.

4

3

1

2

1. Jacques Androuet Du Cerceau, *Plan du château d'Amboise en 1560-1570*,
encre noire et lavis gris, Londres, British Museum, inv. 1972,U.855.

1. Logis du Donjon,
2. Logis des Sept Vertus,
3. Logis du Jardin,
4. Grande salle sur la Loire

et noir, et trois rideaux en satin de mêmes couleurs. On a confectionné aussi un dossier de velours noir pour la garde-robe de la chambre, avec des pentes en velours violet, gris et noir, un banc de velours gris. Toutes les doublures sont en bougran noir.

Dans la chambre de la reine, un autre lit de camp venu de Naples a été habillé de manière identique au premier, et l'on a confectionné un dossier de satin violet avec pentes de velours, dans les mêmes couleurs violet, gris et noir. Dans la garde-robe de cette chambre, on a réalisé des pentes de velours des trois couleurs pour un dossier de velours blanc qui semble avoir déjà été là.

Le compte se termine par quelques compléments : un dossier de satin gris doublé de bougran noir dans la chambre où devait dormir Mme de Montpensier, une couverture de velours gris pour tendre devant le dressoir de la garde-robe de la chambre du roi et un habillage de banc du même tissu dans cette dernière pièce.

Le compte ne précise pas l'emplacement de la chambre de Mme de Montpensier, sans doute logée à proximité de la chambre de la reine puisqu'elle est à son

service. Il s'agit de Claire Gonzague, comtesse de Bourbon-Montpensier¹², dont la fille, Anne de Bourbon¹³, a aussi résidé à la Cour¹⁴.

Comment expliquer que le grand lit de la chambre du roi, entouré de drap d'or, ne comporte ni ciel ni dais ? De toute évidence, le compte du 31 mars 1498 concerne une partie ou un complément d'ameublement, ou une réfection partielle, le logis ayant été terminé et aménagé bien avant cette date. Deux ans plus tôt en effet, en février 1496, on se hâte déjà de régler les derniers détails

46

- 12 Chiara Gonzaga, fille aînée du marquis de Mantoue, a épousé en 1481 Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier. Elle a accueilli la future reine Anne de Bretagne à La Flèche le 25 novembre 1491 (É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., notes 40 et 41). Le roi s'est engagé à veiller tout particulièrement sur elle après la mort de Gilbert de Montpensier, survenue le 9 novembre 1496 en Italie ; il a écrit une lettre au marquis de Mantoue le 11 décembre suivant, dans laquelle il assure qu'il prendra soin de sa sœur Claire et de ses enfants (*Lettres de Charles VIII, roi de France*, éd. Paul Pélicier et Bernard de Mandrot, Paris, Renouard, 1898-1905, t. 5, 1496-1498, 1905, p. 109). Selon Nicole Dupont Pierrart, Claire se rendait souvent à la Cour pour des séjours plus ou moins brefs, elle revenait régulièrement à Aigueperse, passait à Moulins, invitée par la duchesse de Bourbon, et dans les châteaux des Bourbon-Montpensier situés en Auvergne. Elle fait un séjour en Italie d'octobre 1494 à avril 1497. Nous remercions vivement N. Dupont Pierrart pour nos échanges répétés ; voir ses travaux, en particulier : « Le rôle de Claire de Gonzague au cours de l'expédition de Naples (1494-1496) », *Sparsae* (association culturelle d'Aigueperse et ses environs), n° 1, 2011 ; « Chiara Gonzaga intermediaria privilegiata tra Francesco Gonzaga e Luigi XII durante la crisi politica dell'anno 1500 », *Civiltà Mantovana*, 48-135, printemps 2013, p. 7-37 ; *À la charnière de deux mondes : Claire de Gonzague, comtesse de Bourbon-Montpensier (1464-1503). Rôle diplomatique et culturel d'une princesse italienne à la Cour de France*, thèse d'histoire sous la dir. de Gennaro Toscano et Bertrand Schnerb, université de Lille-III, déc. 2013 ; *Claire de Gonzague, comtesse de Bourbon-Montpensier (1464-1503), une princesse italienne à la Cour de France*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.
- 13 Claire et sa fille Anne étaient toutes les deux dames d'honneur de la reine Anne de Bretagne, Claire dès le mariage de la souveraine en 1491, Anne (née en 1488) depuis au moins 1494. Anne de Bourbon, filleule de la duchesse de Bourbon qui lui a donné son prénom, est mentionnée à diverses reprises dans les années 1490 (par exemple, « une table pour la chambre de Mademoiselle de Montpensier » dans Arch. nat., KK 332, cité par Antoine Le Roux de Lincy, « Détails sur la vie privée d'Anne de Bretagne, femme de Charles VIII, et Louis XII », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 3^e série, I, 1849, p. 162). Elle a résidé à la Cour, et René de Maulde La Clavière (*Histoire de Louis XII*, Paris, E. Leroux, 1889-1893) rapporte qu'elle a été élevée par Anne de Bretagne. Sa date de naissance, longtemps mal connue, a été l'objet d'erreurs, mais Nicole Dupont Pierrart a démontré qu'elle était née en 1488. Dans une lettre qu'elle écrit en décembre 1488, Chiara Gonzaga mentionne le séjour à Aigueperse du duc et de la duchesse de Bourbon pour le baptême d'Anne, que la duchesse a tenue sur les fonts baptismaux : « [...] la illustrissima domina duchesa la tene al batesmo cum immenso triumpho e gaudio e li mise el proprio nome che è Ana [...] » (ASMn, Gonzaga, 2106, 237 ; lettre publiée par Pietro Ferrato dans *Lettere inedite di donne mantovane del secolo 15 tratte dall'Archivio de' Gonzaga in Mantova*, Mantova, tipogr. Balbiani e Donelli, 1878, citée par N. Dupont Pierrart, *Claire de Gonzague, comtesse de Bourbon-Montpensier (1464-1503), une princesse italienne à la Cour de France*, op. cit., p. 51).
- 14 Anne est parfois appelée « Dame de Montpensier ». Contrairement à ce que nous avons d'abord pensé, c'est elle qui est citée dans « L'état des officiers de la maison de la Reyne Anne de Bretagne » pour l'année 1494, qui précise : « Dames et Demoiselles. Damoiselle Charlotte d'Arragon Princesse de Tarente, Dame Anne de Bourbon, Dame de Montpensier, Dame Anne de Foix de Candalle, chascune trois cens livres » (Guillaume de Jaligny, André de la Vigne et al., *Histoire de Charles VIII, roy de France*, éd. Denys Godefroy, Paris, Imprimerie royale, 1684, p. 708). Cet état de 1494 indique qu'Anne était déjà au service de la reine à cette date.

pour la venue attendue du roi, et l'on met des chaises dans sa chambre¹⁵. Le logis ne saurait avoir été laissé des mois, voire des années, dans l'attente d'un aménagement. La salle du logis des Sept Vertus n'est d'ailleurs pas mentionnée dans le compte de mars 1498 – sauf pour désigner l'emplacement de la chambre située « au bout de la salle » –, ni la galerie.

Un autre document, le Compte des travaux d'ornement et d'ameublement de la chapelle et du château d'Amboise (1493-1496)¹⁶, apporte un éclairage complémentaire. Ce texte traite surtout de l'ameublement d'une multitude de pièces dans le Donjon, dont le premier logis royal, mais concerne aussi vraisemblablement le logis des Sept Vertus, sans mentionner son nom : une lecture attentive permet de répartir ce qui se rapporte à l'un et l'autre logis. À la fin de l'année 1495, Jean Lefèvre est payé pour avoir confectionné deux grands pavillons en damas gris et jaune, deux autres pavillons semblables mais plus petits, et un tour de lit également en damas gris et jaune, ce dernier étant précisé « pour le lit du roi ». Dans le même temps, Jean Estienne, tailleur, a confectionné deux rideaux en damas gris et jaune pour le lit du roi, et un ruban de soie pour « bander lesdicts rideaux » et en faire les attaches¹⁷. La commande royale, passée le 26 janvier 1495 [n. s.], de Rome, et les travaux réalisés durant l'année 1495, donc un peu trop tôt pour le logis des Sept Vertus, concernent le logis royal du Donjon, ce que confirme un inventaire du 17 avril 1498¹⁸, après la mort du roi. En effet, on y retrouve l'ameublement du logis royal, en

- 15 « À Yvonne Robert, bosselier, pour VIII pommeaux de chaises dorez par lui baillez au temps dessusd. et mis à deux chaises mises dans la chambre du roi » (Arch. nat., Compte manuscrit d'Alexandre Blandin, f. 141v^o, document récemment acquis de la Fondation Saint-Louis, et en cours de restauration, non coté, dans É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit.).
- 16 Arch. nat., KK 332, Compte des travaux d'ornement et d'ameublement de la chapelle et du château d'Amboise (1^{er} octobre 1493-31 décembre 1496). Plusieurs auteurs se sont intéressés à ce compte au XIX^e siècle, notamment Le Roux de Lincy, « Détails sur la vie privée d'Anne de Bretagne, femme de Charles VIII, et Louis XII », art. cit., et Charles de Grandmaison : « *Compotus particularis pagamenti ornamentorum et aliorum utensilium castris Ambasie in anno MCCCC IV^{xx} XIII* », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, t. 1, 1866-1870, p. 253-304 (É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII, op. cit., passim*, et *Ead.*, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., note 5). Le titre choisi par Grandmaison est trompeur, car il donne à penser que le compte ne concerne que des parties payées en 1493, donc antérieures à la construction du logis des Sept Vertus, ce qui n'est pas le cas.
- 17 C. de Grandmaison, « *Compotus particularis pagamenti ornamentorum et aliorum utensilium castris Ambasie in anno MCCCC IV^{xx} XIII* », art. cit., p. 299. Jean Estienne a confectionné aussi douze rideaux de taffetas gris et jaune « pour les chambres du château ».
- 18 BnF, ms fr. 22335, dit « manuscrit des Blancs-Manteaux », *Inventaires des meubles et archives de diverses princesses et princes français, XVI^e-XVII^e siècles*. Le début de ce manuscrit composite est constitué par les inventaires communément appelés « Inventaire d'Anne de Bretagne », en partie édités par Antoine Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne, femme des rois de France Charles VIII et Louis XII, suivie de lettres inédites et de documents originaux*, Paris, L. Curmer, 1860-1861 vol. 4, *Inventaires de la reine*. Il ne s'agit pas d'un inventaire exhaustif mais d'un rassemblement de minutes, constitué *a posteriori*. Ce texte est désormais mieux connu grâce aux travaux de Caroline Vrand (*Les Collections d'objets d'art d'Anne de Bretagne à travers ses inventaires : le spectacle et les coulisses*, thèse-diplôme d'archiviste

damas gris et jaune, avec les pavillons. Or à cette date, on sait que les couleurs du logis des Sept Vertus étaient le violet, le gris, le noir et le blanc ; le logis royal à décor de damas jaune et gris est donc celui du Donjon. On y mentionne, « dans la chambre où couchait le roi », une étonnante chambre de tapisserie à décor de « micheletz », c'est-à-dire de pèlerins de Saint-Michel¹⁹. Le michelet est au pèlerinage de Saint-Michel ce que le jaquet est au pèlerinage de Saint-Jacques et le choix de ce décor sur le lit où dort le roi, grand maître de l'ordre de Saint-Michel, rappelle l'importance parfois oubliée du pèlerinage au Mont qui connut un regain d'intérêt dans la seconde moitié du XVI^e siècle²⁰.

48

D'autres mentions du compte concernent de toute évidence l'aménagement initial du logis des Sept Vertus, en particulier un paiement du 13 mai 1496 à Jean de Poncher, marchand de l'argenterie du roi, qui reçoit la somme considérable 10 482 livres et 5 sols pour une importante livraison d'étoffes. Ce paiement se rapporte à 54 aunes de drap d'or « à poil frizé riche, or sur or, de plusieurs couleurs », 13 aunes d'un « autre drap d'or à poil cramoisy », 87 aunes de « velours de plusieurs couleurs », 552 aunes de « damas de plusieurs couleurs », 200 aunes de « satin de plusieurs couleurs », 349 aunes de « taffetas large de plusieurs couleurs », 12 « pièces fines de sarge d'Arras » (4 rouges, 4 vertes, 4 jaunes)²¹. À cette date, le logis des Sept Vertus est terminé et l'importance de la commande correspond en partie à l'aménagement complet du logis neuf. On regrette l'absence de précision des couleurs des étoffes commandées à Jean de Poncher. Y trouvait-on déjà le violet, le noir, le gris et le blanc ? Il y a tout lieu de le penser, ces couleurs étant déjà celles du roi²². Ces couleurs – ou

paléographe sous la dir. de Philippe Plagnieux, Paris, École des chartes, 2010, que nous n'avons toutefois pas pu consulter).

- 19 « Une chambre de tapisserie à broderie, contenant onze pièces compris le ciel et les pentes faittes sus sarge rouge à personnaiges de micheletz [...] en la chambre où couchait ledit seigneur [le roi] » (C. de Grandmaison, « *Compotus particularis pagamenti ornamentorum et aliorum utensilium castris Ambasie in anno MCCCC IV^{xx} XIII* », art. cit., p. 264). La date indiquée, le 1^{er} octobre 1493, ne peut pas se rapporter au logis des Sept Vertus.
- 20 Pierre Bouet, Giorgio Otranto et André Vauchez (dir.), *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, actes du colloque de Cerisy, 27-30 septembre 2000, Rome, École française de Rome, 2003. L'ordre de Saint-Michel fut fondé par Louis XI au château d'Amboise le 1^{er} août 1469. Les statuts furent confirmés et augmentés par Charles VIII (101 articles au lieu de 92). Cette chambre « où couchait le roi » se trouvait à l'étage, vraisemblablement au-dessus de la deuxième pièce qui suit la salle du logis n° 1 sur la fig. 1 (qui représente le logis au rez-de-chaussée).
- 21 Nous avons ici arrondi les dimensions aux seules aunes ; les dimensions précises seront données ailleurs (voir note 3).
- 22 On en trouve plusieurs témoignages, voir en particulier celui relatif à la bataille de Fornoue, dans Yvonne Labande-Mailfert, *Charles VIII : le vouloir et la destinée*, Paris, Fayard, 1986, p. 386 : « [...] l'armure est dissimulée sous une nouvelle journée, sans doute exécutée à Turin, aux couleurs mi-parti gris et cramoisi échiquetées sur blanc et violet, couleurs qui parent aussi son cheval. » Un autre récit, se rapportant à un événement daté du 15 septembre 1495, précise : « Il estoit monté sur le cheval qu'il avoit le jour de la journée de Fornoue, nommé Savoye, bardé d'une[sic] bardes couvertes de veloux cramoisy, deschiqueté sur blanc,

bien le drap d'or cramoisi dont sont faits les rideaux du grand lit – ont-elles servi à confectionner un ciel, et un dais ou un pavillon, restés en place lors du réaménagement décrit dans le compte du 31 mars 1498 ? Ceci expliquerait que ce compte n'en parle pas. L'important paiement du 13 mai 1496 comporte aussi une grande quantité de damas de plusieurs couleurs et des pièces de « sarge d'Arras » de trois couleurs – le rouge, le vert, le jaune – qui correspondent sans doute à la fourniture des étoffes pour le logis royal du Donjon²³.

LE LOGIS DES SEPT VERTUS : UN LOGIS COMPLÉMENTAIRE ?

La retranscription du manuscrit du compte de construction du château, confrontée à un plan de 1708, nous avait permis de déterminer l'emplacement exact de la chambre du roi, grâce au paiement d'un serrurier « pour la peinture de cinq huis », et celui de la chambre de la reine grâce aux paiements des vitriers qui indiquent la dimension précise des vitraux²⁴, chacune des chambres étant située de part et d'autre de la salle. La découverte de cette organisation symétrique soulevait deux questions : pourquoi une telle symétrie²⁵, et comment le logis pouvait-il fonctionner selon les règles de la vie à la Cour, avec une seule salle, appelée « salle du milieu »²⁶ ? Les recherches de Monique Chatenet ont démontré depuis que ce type de logis, imité à Blois dans l'aile Louis XII, n'était pas destiné à remplacer le logis royal traditionnel, mais s'y ajoutait. À Blois, le logis neuf, à une seule salle, a été utilisé en certaines circonstances particulières, et notamment pour y recevoir les hôtes de marque, comme le montre la visite de Philippe le Beau et Jeanne de Castille²⁷.

& violet, par moictié, & l'autre moictié estoit de velours gris » (Guillaume de Jaligny, André de la Vigne et al., *Histoire de Charles VIII, roy de France*, éd. cit., p. 426).

- 23 Nous avons approfondi la question des lits royaux au château d'Amboise lors des journées d'études qui se sont tenues au Louvre en février 2018. Pour plus de détails, nous renvoyons le lecteur à la prochaine publication de cette communication, « Les lits royaux d'Amboise sous Charles VIII et Anne de Bretagne : étoffes, couleurs et décors ».
- 24 É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., p. 51. Lucie Gaugain nous a mal lue sur ce point (L. Gaugain, *Le Château et la ville d'Amboise à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, 1421-1525, architecture et société*, thèse d'histoire de l'art sous la dir. d'Alain Salamagne, université de Tours, Tours, 2011, t. 1, p. 178-179, et *Ead.*, *Amboise, un château dans la ville*, Tours/Rennes, Presses universitaires François Rabelais/PUR, 2014, p. 113).
- 25 Jean-Marie Pérouse de Montclos a suggéré d'y voir une égalité politique entre le roi et la reine, « duchesse souveraine de Bretagne » (J.-M. Pérouse de Montclos, « Logis et appartements jumelés dans l'architecture française », dans Jean Guillaume (dir.), *Architecture et vie sociale, l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Picard, coll. « De Architectura », 1994, p. 237).
- 26 Compte manuscrit d'Alexandre Blandin (voir note 15), voir É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, op. cit., et *Ead.*, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit.
- 27 M. Chatenet, *La Cour de France au xv^e siècle, vie sociale et architecture*, op. cit., complété par *Ead.* et Pierre-Gilles Girault, *Fastes de cour. Les enjeux d'un voyage princier à Blois en 1501*, Rennes, PUR, 2010.

L'usage particulier du logis neuf à Blois invite à interpréter le logis des Sept Vertus et le logis traditionnel du Donjon comme deux logis simultanés²⁸. En effet, comme à Blois plus tard, il y avait bien deux logis royaux concomitants à Amboise : d'une part celui du Donjon, décoré de damas jaune et gris, où la chambre du roi est mentionnée en 1495 et celles de la reine et du roi en 1498, et d'autre part celui des Sept Vertus, que nous avons démontré être un logis royal dès son achèvement en 1496. La manière dont on utilisait les logis est un autre point. On sait que le roi et la reine séjournèrent au logis des Sept Vertus, comme l'attestent la préparation précipitée de la chambre du roi pour son arrivée en 1496 et la présence de Mme de Montpensier, dame d'honneur de la reine, dans le bâtiment des Sept Vertus. On sait également que la « salle du milieu » eut une fonction de salle de deuil après la mort du roi, comme ce sera le cas pour Anne de Bretagne dans le logis de Blois :

50

Le corps sera mis, partant du lit de parement au milieu de la salle de deuil [...] et sera la porte de ladite salle ouverte pour recevoir les églises de la ville [...] et au partir de ladite salle pour le porter en l'église St. Florentin, y aura vingt quatre officiers de la maison [...]. Et partant de ladite salle, sera porté sur le corps le poêle de velours noir croisé de blanc, si porter se peut en si peu d'espace que la voie est entre la salle et l'église²⁹.

Toutefois, on ignore si des hôtes de marque ont été accueillis au logis des Sept Vertus. La question se pose différemment dans les deux châteaux : à Blois, un événement exceptionnel met en évidence l'utilisation du logis pour deux hôtes illustres, tandis que le logis royal est d'abord attesté dans l'aile correspondant à l'actuelle aile François I^{er}. À Amboise, on sait d'emblée que le logis des Sept Vertus est un logis royal, mais il faut chercher un événement où le logis aurait pu être occupé par des hôtes de marque, entre la fin de sa construction (début 1496) et la mort du roi (7 avril 1498).

LES DERNIÈRES FÊTES DE CHARLES VIII AU CHÂTEAU D'AMBOISE

Dans cet intervalle de temps relativement court, les témoignages signalent deux fêtes, peu avant la mort du roi, à l'occasion de Noël puis de Carnaval.

²⁸ É. Thomas, « Itinéraire de l'architecture en Touraine vers 1500 », *Dossier de l'art*, n° 193, 2012, p. 76-85. Cette interprétation a l'avantage de résoudre un certain nombre de questions, en particulier l'éloignement de la chapelle du logis des Sept Vertus, contemporaine de ce dernier mais conçue pour fonctionner avec le logis du Donjon.

²⁹ Théodore et Denys Godefroy, « Dispositif de l'ordre et des cérémonies à observer pendant le convoi du défunt roi », dans *Le Cérémonial françois contenant les cérémonies observées en France...*, Paris, S. et G. Cramoisy, 1649, p. 5 (É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., note 36).

D'abord, une lettre du roi au trésorier Jean Bourré, écrite de Bourbon-l'Archambault le 3 novembre 1497, révèle qu'il préparait un banquet pour Noël, passant commande de « trois douzaines de barilz » de moutarde de moût pour régaler ses invités :

Mons. le trésorier, pour ce que je m'en voys faire la feste de Nouel à Amboyse, je veulx avoir de la moutarde de most qui soit bien bonne, pour festoyer ceulx qui me viendront veoir : à ceste cause, je vous prie, incontinent ces lettres veues, que vous m'envoyez trois douzaines de barilz de la meilleure que vous pourrez trouver, à toute diligence, et qu'il n'y ait point de faulte. Escript à Bourbon l'Archambault, le III^e jour de novembre³⁰.

Ensuite, le 28 janvier 1498, le chroniqueur vénitien Marino Sanudo rapporte que le roi Charles VIII, séjournant à Moulins, préparait une grande fête à Amboise à l'occasion du Carnaval, avec des joutes, fête à laquelle il avait l'intention de convier tous les barons du royaume :

Et per avisi de Franza, se intendeva il re esser ancora à Molines, dove era molti baroni, et che facea preparar alcune zostre per questo carlevar, et habia mandato a invitar tutta la baronia di Franza che dovesseno vegnir a questi piaceri in Ambosa³¹.

Pâques tombant le 15 avril en 1498, la fête était prévue avant le 28 février, date du mercredi des Cendres.

Ces deux mentions n'apportent pas d'indications directes sur les fêtes de Noël et de Carnaval à Amboise, qui ont jeté leurs derniers feux sur le château avant la mort du roi. On ne peut rien en déduire sur l'utilisation des logis, toutefois, elles ne sont pas sans intérêt, comme nous le verrons par la suite.

Un troisième document révèle la venue, non datée, de Pierre de Beaujeu, duc de Bourbon. Personnage de premier plan, le duc de Bourbon avait un rôle suffisamment important pour être reçu avec tous les égards dus à son rang³². Sa présence est mentionnée dans un inventaire daté du 17 janvier 1498 [n. s.], intitulé « autres acoustrements et parements baillez aud. Jehan

30 BnF, ms fr 6602, f. 147. La lettre a été publiée au XIX^e siècle (Paul Marchegay, « Choix de pièces inédites tirées des archives du château de Serrant », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1858, t. 19, p. 88, note 2), puis dans *Lettres de Charles VIII, roi de France*, éd. cit., t. 5, 1496-1498, p. 157.

31 Marino Sanudo, *I Diarii (1496-1533) : pagine scelte*, éd. Paolo Margaroli, Vicenza, Neri Pozza, 1997, p. 859.

32 « Après la fin de la régence des Beaujeu, Pierre II fut, pendant plus d'un an, en 1494-1495 et d'une manière effective, lieutenant-général du royaume en l'absence du roi parti guerroyer en Italie. Moulins, où résidaient la reine et le chancelier de France, fut, pendant quatorze mois, le siège du gouvernement royal » (André Leguai, « Les ducs de Bourbon (de Louis II au connétable de Bourbon) : leurs pouvoirs et leur pouvoir », dans *Les Princes et le pouvoir au Moyen Âge*, actes du 23^e congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Brest, mai 1992, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993, p. 221).

Le Fevre à Amboise qui furent autrefois faiz à la venue de Mons. de Bourbon comme apert par ung inventoire faict aud. Amboise le XVII^e jour de janvier mil III^c IIII^{xx} dix et sept³³ ». L'inventaire décrit le mobilier et surtout les étoffes du logis où a été reçu le duc lors de sa venue à Amboise, qui est antérieure à la rédaction du document. Le style est synthétique, le rédacteur ne suit pas un cheminement précis dans le logis. Le nombre de pièces n'est pas précisé, seule une garde-robe est nommément désignée. Ainsi que l'indique le titre, tout ce qui concerne le tissu d'ameublement du logis – les « accoutrements et les parements » – est « baillé », c'est-à-dire remis, à Jean Lefèvre, tapissier du roi qui, à ce titre, en assure la gestion. L'inventaire accompagne donc un démontage de ces accoutrements et parements, soit pour les conserver, soit pour les remonter ailleurs, et il faut en déduire que le logis avait été aménagé à titre provisoire pour le duc de Bourbon, et probablement pour la duchesse, Anne de France, car le duc ne pouvait occuper seul toutes les pièces mentionnées³⁴. L'inventaire énumère d'abord un pavillon de satin broché noir et violet doublé de taffetas gris, puis deux lits de camp avec ciel, dossier, pentes et couverture de velours de mêmes couleurs, et rideaux de satin doublés de taffetas ; quatre dossierets, une couverture de drap d'or cramoisi doublé de satin gris, un tapis de buffet de velours gris, une couverture de velours violet, une chaise de satin gris broché, une autre couverte de velours cramoisi, la couverture d'un banc de velours gris dans la garde-robe, deux chaises de drap d'or dont l'un est frisé.

Il est intéressant de comparer l'inventaire du 17 janvier 1498 avec le compte de paiement du 31 mars 1498, cité plus haut, car une similitude de contenu indiquerait que le duc de Bourbon a été reçu au logis des Sept Vertus³⁵. Le rapprochement essentiel qu'il convient de faire entre le compte et l'inventaire est celui de la couleur. Les deux lits de camp cités dans l'inventaire sont habillés de velours gris, noir et violet, avec des rideaux de satin de mêmes couleurs : ces

33 BnF, ms fr. 22335 (voir note 18).

34 La duchesse n'est pas mentionnée mais la nature du document peut expliquer certaines lacunes.

35 Le rapprochement entre le compte et l'inventaire a été fait, de manière très approximative, par L. Gaugain, qui écrit que « les meubles énumérés [...] se reconnaissent aisément » dans les deux documents (L. Gaugain, *Le Château et la ville d'Amboise à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, 1421-1525, architecture et société*, op. cit., p. 181), mais n'explique pas pourquoi et ne compare pas dans le détail. Quoi de plus courant qu'un ciel, des rideaux, des pentes, des dossierets ou des couvertures dans chambre et une garde-robe ? Elle donne pour autre argument le fait que les deux documents sont rédigés la même année et que le nom du fournisseur est identique. Or Jean Lefèvre, qui est mentionné en effet dans les deux cas (avec Lancelot Platel dans le compte d'aménagement du logis), est tapissier du roi et intervient donc à ce titre à divers endroits dans le château : le fait que son nom soit cité à la fois dans le compte et dans l'inventaire ne prouve pas que le logis ait été aménagé pour recevoir le duc de Bourbon lors de sa venue.

couleurs sont celles du roi Charles VIII³⁶, celles qui sont choisies pour le logis des Sept Vertus. Les couleurs correspondent à celles données dans la description des deux lits de camp « venus de Naples ». Le duc de Bourbon a logé dans une chambre aux couleurs du roi.

D'autres éléments concordent dans les deux documents, en particulier les étoffes des lits de camp, un dosseret et des pentes de velours, un tapis de buffet ou encore un banc de velours gris qui se trouve à la fois dans la garde-robe de la « grant chambre » et dans la garde-robe du duc de Bourbon – seule indication de l'inventaire qui précise l'emplacement d'une étoffe. Il existe des différences entre les deux textes, chacun donnant des détails qui ne figurent pas dans l'autre. Ainsi, l'inventaire précise que les rideaux de satin sont doublés de taffetas, tandis que le compte n'en dit rien. À l'inverse, le compte signale les doublures en bougran noir du ciel et des couvertures, qui ne sont pas mentionnées dans l'inventaire. Le compte évoque deux lits de camp venus de Naples, l'inventaire mentionne seulement deux lits de camp. Ces différences ne constituent pas des contradictions.

Mais d'autres différences – et non des moindres – posent question et contredisent l'hypothèse selon laquelle les deux textes concerneraient un même événement, l'occupation du logis des Sept Vertus par le duc de Bourbon. En effet, dans le logis occupé par le duc de Bourbon figure un pavillon de satin broché noir et violet doublé de taffetas gris, alors que le compte de paiement de mars 1498 ne cite pas la confection d'un tel pavillon. À l'inverse, dans l'aménagement du logis des Sept Vertus, le tour du chalit est richement orné d'un drap d'or cramoisi, qui n'est pas remis au tapissier dans l'inventaire de janvier.

La chronologie des deux textes montre que le compte de paiement pour l'aménagement du logis des Sept Vertus est postérieur de plus de deux mois à l'inventaire du « déménagement » du logis où a été reçu le duc. Il n'y a pas lieu de s'en étonner car il peut s'agir d'un paiement tardif. Toutefois, il est possible aussi que la chronologie des textes suive celle des événements. Nous avons montré plus haut que le duc avait été reçu dans un logis aménagé spécialement pour lui, et que cet aménagement était provisoire puisque les pièces d'étoffe avaient été démontées et remises au tapissier le 17 janvier 1498. Si l'on admet l'hypothèse selon laquelle le duc a été reçu au logis des Sept Vertus, alors le compte de paiement du 31 mars 1498 pourrait concerner non pas l'aménagement antérieur de ce logis pour le duc mais le réaménagement du logis pour le roi, devenu

36 Voir note 22. Sur ces couleurs, on relira avec intérêt Michel Pastoureau, en particulier *Noir, histoire d'une couleur* [2008], Paris, Seuil, 2011, p. 121-128. Les couleurs de Charles VIII étaient le gris et blanc (*ibid.*, p. 128), mais il y ajouta le noir et le violet.

nécessaire après le démontage des installations prévues pour la venue du duc et de la duchesse.

Ceci expliquerait les différences entre l'inventaire et le paiement, le logis royal n'ayant pas été réaménagé à l'identique. Le grand lit de la chambre du roi comportait-il un dais de drap d'or, démonté et remplacé par un pavillon de satin pour la venue du duc, puis remonté ensuite ?³⁷

Revenons un instant sur les fêtes données à Amboise pour Noël 1497 et pour le Carnaval de 1498. Il est possible que le duc de Bourbon ait fait partie des invités du roi pour Noël, ce qui expliquerait que l'on ait aménagé un logis pour sa venue, décoré aux couleurs du roi. Il se peut aussi – et les deux hypothèses ne sont pas contradictoires – que le roi ait voulu réaménager le logis des Sept Vertus pour le rendre plus éclatant lors de la venue de « tous les barons du royaume », à l'occasion de la fête de Carnaval qui eut lieu en février³⁸. Toutefois, ces deux hypothèses restent à démontrer.

54

LE LOGIS DU JARDIN

L'utilisation simultanée, et non successive, des deux logis du Donjon et des Sept Vertus, invite à s'interroger sur la destination des bâtiments édifiés par Charles VIII de l'autre côté du plateau, vers la Loire (fig. 1). En effet, la succession très rapprochée de deux logis (Donjon et Sept Vertus) excluait que Charles VIII ait voulu construire un troisième logis. En revanche, si les logis du Donjon et des Sept Vertus étaient complémentaires, rien n'interdit de penser que Charles VIII ait eu le projet de remplacer le logis du Donjon, en tout ou en partie hérité de Louis XI, par un logis neuf lié à la grande salle donnant sur la Loire, qui se serait substitué à l'ancien, et aurait fonctionné simultanément avec le logis des Sept Vertus.

Ce bâtiment, perpendiculaire à la grande salle, devenu logis royal sous François I^{er}, a en effet été commencé par Charles VIII, car son mur nord, qui ferme l'arcade de la première des quatre travées du portique le séparant de la tour des Minimes, est contemporain de ce portique : il n'a pas été élevé entre

³⁷ Le pavillon de satin broché noir et violet, doublé de taffetas gris, est cité en premier dans le paiement – juste avant les deux lits de camp – avec un dossier doublé de bougran noir. Il serait logique que le rédacteur commence par la pièce la plus importante du logis, le grand lit de la « grant chambre ».

³⁸ Les réjouissances du temps du Carnaval commencent ordinairement à l'Épiphanie, le 6 janvier. Mais le témoignage de Mario Sanudo, daté du 28 janvier, permet de préciser la date de la fête d'Amboise, qui eut lieu après le dimanche 28 janvier et avant le mercredi 28 février (mercredi des Cendres). Le « démontage » du logis ayant servi au duc de Bourbon, le 17 janvier, s'insère parfaitement dans cette chronologie. Si cette hypothèse se vérifiait, cela impliquerait que le duc de Bourbon n'ait pas assisté aux réjouissances de Carnaval, ou qu'il ait été logé ailleurs dans le château.

les piédroits d'une arcade préexistante³⁹. Avant d'être surélevé par François I^{er}, le bâtiment comportait seulement un étage de soubassement voûté, ouvert sur la cour où se trouvaient des cuisines⁴⁰, et un rez-de-chaussée de plain-pied avec le jardin⁴¹. On reconnaît à ce niveau les dispositions habituelles d'un logis avec salle, chambre et garde-robe. Si un étage identique était prévu, ce qui est vraisemblable, on retrouverait le type traditionnel des deux logis royaux superposés, qui auraient été desservis, à l'ouest, par la grande vis octogonale, ouverte de baies en arcades, prototype du grand escalier de Gaillon et de celui de l'aile François I^{er} à Blois, et à l'est par deux vis plus privées⁴². Une miniature des *Chroniques d'Amboise*, datée de la fin du xv^e siècle et conservée à Saint-Pétersbourg (fig. 2), apporte un argument décisif à l'hypothèse du projet à deux logis superposés⁴³. En effet, cette miniature réalisée durant le règne de Charles VIII, qui est représenté, montre le logis du jardin terminé, alors qu'il fut achevé par François I^{er}. Ce détail, essentiel, confirme le projet de Charles VIII de construire un bâtiment plus haut, donc avec deux logis, et donne à penser que l'artiste qui a illustré les *Chroniques d'Amboise* a travaillé d'après un projet existant.

Le logis au niveau du jardin était-il destiné au roi (avec une inversion de la disposition des logis royaux du Donjon) ou à la reine ? L'état actuel des connaissances ne permet pas de répondre à cette question⁴⁴. Privé d'un étage par la mort de Charles VIII, le corps de logis a été couvert par Louis XII pour éviter sa dégradation, après la mort de son prédécesseur, avant d'être surélevé par François I^{er} qui a repris, au début de son règne, le projet de Charles VIII.

39 É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., n. 49.

40 Pour le détail de ces cuisines, voir Alain Salamagne, « L'architecture des cuisines du château médiéval et renaissant », dans Élisabeth Latrémoillère et Florent Quellier (dir.), *Festins de la Renaissance, cuisine et trésors de la table*, cat. exp., Blois, Château royal, 7 juillet-21 octobre 2012, Paris/Blois, Somogy éditions d'art/Château royal de Blois, 2012.

41 Comme l'indiquent les restes d'anciennes souches de cheminées dans les combles et la trace visible sur le pignon (É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII, op. cit.*, et *Ead.*, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., p. 53).

42 *Ibid.*, p. 53, et É. Thomas, « Gaillon, chronologie de la construction », dans Bernard Beck, Claire Étienne, Pierre Bouet et al. (dir.), *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, t. 1, *Regards sur les chantiers de la Renaissance*, actes du colloque de Cerisy, 30 septembre-4 octobre 1998, Condé-sur-Noireau/Caen, Corlet/Presses universitaires de Caen, 2003, p. 153-161.

43 *Chroniques d'Amboise*, Bibliothèque nationale de Russie, ms. Fr. Fv IV N 7, f. 1, reproduit dans É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII, op. cit.*, et *Ead.*, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., p. 52.

44 Pour L. Gaugain, la présence de sculptures d'hermines de Bretagne associées à des lys, dans les ébrasements intérieurs des baies au niveau du jardin, prouve que ce logis était destiné à la reine (L. Gaugain, *Le Château et la ville d'Amboise à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, 1421-1525, architecture et société, op. cit.*, p. 197). Mais ce décor ne prouve rien, l'emblématique royale se mélange dans les logis royaux : ainsi, au logis des Sept Vertus, le verre ouvré des fenêtres de la chambre du roi est orné des épées flamboyantes de Charles VIII et du A d'Anne de Bretagne.

Fig. 2. Le bâtiment nord, la tour des Minimes terminée par une coupole, et, à l'arrière-plan en retour, le logis du Jardin terminé. Détail d'une miniature des *Chroniques d'Amboise*, Saint-Petersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, ms. Fr. Fv IV N 7, f. 1

Vers l'est, le nouveau logis de Charles VIII et Anne de Bretagne aurait ouvert sur le jardin – comme au palais de la Cité et au Louvre. Au nord, Du Cerceau montre ce jardin bordé par une galerie couverte ménageant des vues sur la Loire, qui annonce la grande galerie du jardin de Gaillon sur la Seine. Le dessin des lucarnes est encore gothique, avec des gables triangulaires à crochets, du même style que les lucarnes du bâtiment nord qui sont ornées de l'épée de justice et de la palme de victoire⁴⁵. À l'extrémité de cette galerie vraisemblablement édifiée par Charles VIII, la présence d'une belle sculpture de porc-épic sur une porte indique que Louis XII a terminé les travaux.

Le nouveau logis royal aurait été situé à proximité de la grande salle voûtée à colonnes qui a vue sur la Loire. Ces dispositions rappellent Coucy, où le corps de logis et l'aile de la grande salle, dite « salle des Preux », étaient desservis par la grande vis.

Jouxtant à l'ouest une construction plus ancienne⁴⁶, celle-ci s'inscrit dans la tradition des grandes salles médiévales⁴⁷. Sa situation sur la Loire rappelle celle de Loches, sur l'Indre, et, pour mieux profiter de la vue, elle ouvre sur un étroit balcon qui court le long de la façade, protégé par un garde-corps en fer qui fut peint d'or et d'azur⁴⁸. La disposition intérieure, avec une colonnade centrale, renvoie plutôt à Blois, et – toutes proportions gardées⁴⁹ – à la monumentale salle à deux nefs, que Philippe le Bel fit élever au palais de la Cité au xiv^e siècle. Charles VIII avait sans doute été impressionné par cette construction lorsque,

45 Yvonne Labande-Mailfert, « L'épée dite "flamboyante" de Charles VIII », *Bulletin monumental*, 108, 1950, p. 91-101.

46 Les restaurations du xix^e siècle ont harmonisé et unifié le bâtiment nord, gommant l'articulation entre une partie plus ancienne, située à l'extrémité nord du fossé défensif et qui fonctionnait avec le donjon, et la partie élevée par Charles VIII. Les restaurations procèdent du même imaginaire que celui de l'enluminure du xv^e siècle, qui harmonise la façade sur la Loire et escamote le donjon (É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, op. cit., p. 157-158).

47 « *The only building work of distinction to be undertaken in a fifteenth century royal castle occurred during the 1490s at Amboise, which became the principal residence of Charles VIII (1483-1498)* » (Mary Whiteley, « Royal and Ducal Palaces in France in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », dans Jean Guillaume (dir.), *Architecture et vie sociale, l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, op. cit., p. 47-63. La grande salle a été très remaniée, elle a été divisée et entresolée à la fin du xviii^e siècle par le duc de Penthièvre, qui y installa ses appartements. Les nouvelles pièces accueillirent plus tard les appartements royaux sous Louis-Philippe, puis l'émir Abd el-Kader et sa suite (Arch. nat., AP 300/1 2006 ; É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, op. cit., p. 146). Les volumes antérieurs ont été restitués lors des restaurations.

48 Bruneau, au xviii^e siècle, voit encore les traces de ce décor, en particulier les fleurs de lys sur les boules placées aux angles (Tours, bibl. mun., ms 1320, cité dans É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, op. cit.).

49 La longueur de la grande salle d'Amboise (25 mètres) est inférieure à la largeur de la grande salle du palais de la Cité (27 mètres, pour 70 mètres de longueur).

âgé de 14 ans, il avait affirmé son droit à régner, lors d'un lit de justice tenu solennellement dans la Grand Chambre de ce palais⁵⁰.

La mort brutale du roi a interrompu la construction du logis du jardin, et celle des parties hautes de la tour des Minimes. Était-il prévu de terminer la tour avec une coupole, comme la représente, de manière idéalisée, la miniature des *Chroniques d'Amboise* ? De toute évidence, cette coupole n'a jamais été construite, mais elle était peut-être prévue, comme était prévu le logis royal représenté sur la même miniature. Après la mort de Charles VIII et l'abandon de son grand dessein amboisien, Martin François, maçon dont le nom figure dans les quatre trimestres du compte partiel de construction du château⁵¹, est chargé de la construction de la tour nord de la cathédrale Saint-Gatien à Tours. Son frère Bastien, également présent sur le chantier d'Amboise, se voit confier le chantier de la galerie orientale du cloître de l'abbaye Saint-Martin. Curieusement, dans ces deux chantiers, on retrouve un jeu architectural sur l'idée de la coupole⁵².

58

La miniature de Saint-Pétersbourg ne montre sans doute pas la réalité mais elle dit l'essentiel : une grande salle qui dresse sur la Loire sa façade merveilleuse, entre une tour carrée aux proportions élégantes et la tour des Minimes sur laquelle s'enchaînent des superstructures animées de fines toitures et d'épis dorés, jusqu'à la coupole, conclue par une toiture effilée ponctuée par une girouette. Scène étonnante qui gomme la forteresse, vision féérique conçue pour éblouir de loin, évidemment inspirée par les grands châteaux de Saumur et de Mehun qui étaient toujours à cette date tels que nous les voyons dans les *Très Riches Heures du duc de Berry*⁵³.

LES LOGIS DE FRANÇOIS I^{ER}

Nous ne disposons d'aucun témoignage sur les logis royaux à Amboise sous le règne de Louis XII⁵⁴, ce qui ne veut pas dire que l'on ne sait rien du château durant ce règne (fig. 1). Une description du xviii^e siècle signale un décor de

50 Herveline Delhumeau, *Le Palais de la Cité, du palais des rois de France au palais de justice*, Paris/Arles, Cité de l'architecture et du patrimoine/Actes Sud, 2011. Charles VIII fit réaliser divers travaux à la Sainte-Chapelle, notamment un garde-corps en pierre orné de la lettre K, et la rose occidentale. Lors de son mariage avec Anne de Bretagne, il offrit un plafond à caissons et clefs à pendentifs pour la Grand-Chambre.

51 Arch. nat., Compte manuscrit d'Alexandre Blandin (voir note 15), f. 35^v°, 101^v°, 171^v°.

52 É. Thomas, « Itinéraire de l'architecture en Touraine vers 1500 », art. cit., p. 79.

53 Jean Guillaume, « Le legs du xiv^e siècle », dans Alain Salamagne (éd.), *Le Palais et son décor au temps de Jean de Berry*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2010, p. 211-222.

54 É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., p. 53. Louis XII a délaissé Amboise pour Blois, de sorte que les épisodes relatifs à la vie de Cour qui ont pu se dérouler dans le logis du roi ou le logis de la reine font défaut durant son règne.

plafond peint à son chiffre dans le logis du jardin qui n'est pas encore un logis royal – une lettre L constituée de douze ailes d'oiseaux –, probablement réalisé lorsqu'il fit couvrir le bâtiment⁵⁵. À cette époque, c'est Louise de Savoie qui s'installe au château avec ses deux enfants, Marguerite et François, premier dans l'ordre de succession depuis la mort de Charles VIII. Selon une tradition, Louise de Savoie aurait habité le logis du jardin, qui aurait été construit sous Louis XII, mais pour elle⁵⁶. Cette mention n'est pas exacte puisque Charles VIII a commencé ce bâtiment, et que de toute façon, ce logis, encore en construction à l'arrivée de Louise à Amboise, n'était pas assez grand pour son séjour prolongé avec toute une suite⁵⁷. L'hypothèse de Pierre-Gilles Girault concernant l'éventuel aménagement de ce logis pour Louise de Savoie après 1515 est impossible, la pièce au fameux plafond orné du chiffre de Louis XII faisant alors partie du logis de François I^{er}⁵⁸.

Lors des festivités données en l'honneur du mariage de Renée de Bourbon-Montpensier avec Antoine, duc de Lorraine, en 1515, le roi et la reine occupaient encore le logis du Donjon, comme l'indique l'épisode célèbre au cours duquel le roi transperça de son épée un sanglier furieux, épisode qui ne peut s'être déroulé que dans l'espace clos du Donjon⁵⁹. Le sanglier parvint à monter une vis (celle située à l'est de la cour), et fonça vers le roi qui se trouvait dans la galerie : « Si prent son chemin droit où estoit le roy, lequel se fut bien gecté dedans la chambre de la royne s'il luy eust pleu ; mais il ne daigna [...] ». Chargé par le

55 Tours, bibl. mun., ms 1320, cité *supra* note 6 : « On trouve encore sur la marquetterie des plafonds le chiffre de Louis XII qui est un vrai calembourg. Ce sont douze ailes d'oiseau qui n'en forment qu'une. » Ce décor ne pouvait se trouver qu'au deuxième niveau du bâtiment en retour, celui du jardin, le premier étant voûté d'arêtes et le troisième ayant été ajouté par François I^{er} (É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, op. cit., p. 103-106). Nous fondant sur les travaux d'Anne-Marie Lecoq (entre autres, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987), nous avons remarqué la rareté de cette emblématique de Louis XII et souligné son ambiguïté, l'aile étant fréquente dans l'emblématique de Louise de Savoie (*Ibid.*, p. 104). Toutefois, les douze ailes ne laissent aucun doute quant à l'emblématique royale, et il faut bien y voir le chiffre de Louis XII.

56 Tours, bibl. mun., ms 1320, f. 89-90 : « Le corps de logis situé près de l'Église du Chapitre a été commencé sous le règne de Louis XII par Louise de Savoie et achevé sous celui de son fils » (É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, op. cit., p. 103).

57 Il ne faut donc pas voir dans le « L aux douze ailes » le décor d'un logis aménagé pour Louise de Savoie, comme le propose Pierre-Gilles Girault (P.-G. Girault, « Séjours et résidences de Louise de Savoie en Val de Loire (1498-1518) », dans Pascal Briost, Laure Fagnart et Cédric Michon (dir.), *Louise de Savoie (1476-1531)*, actes du colloque de Romorantin, 1^{er}-2 décembre 2011, Tours/Rennes, Presses universitaires François Rabelais/PUR, 2015, p. 50).

58 P.-G. Girault écrit à propos de ce logis au plafond orné du chiffre de Louis XII : « Si ce logis a abrité Louise, on ne sait quand il fut aménagé, avant ou après 1515. On peut néanmoins douter que Louise ait pu faire des travaux dans une demeure royale sous le règne de Louis XII. » Nous ne sommes pas d'accord avec cette interprétation : avant 1515, l'aménagement de ce logis pour Louise de Savoie est improbable (voir note précédente), après 1515, il est impossible.

59 É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, op. cit., p. 116, et *Ead.*, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., p. 53. Pour une description détaillée, voir « Combat de François I^{er} contre un sanglier », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1841, t. 2, p. 281-285.

sanglier, le roi refusa de se réfugier dans la chambre de la reine, empêcha les courtisans de s'interposer et transperça de son épée le sanglier, qui redescendit par l'autre escalier et fit encore quelques pas dans la cour avant de s'écrouler. La chambre de la reine, desservie par la galerie haute, se trouvait donc à l'étage⁶⁰, et il faut en déduire que les logis royaux du Donjon avaient été inversés par rapport à leur utilisation durant le règne de Charles VIII, où la reine Anne de Bretagne logeait au rez-de-chaussée, et le roi à l'étage⁶¹. La nouvelle disposition du logis du Donjon préfigurait ainsi celle des logis royaux du jardin sous François I^{er}, où le logis de la reine surmontait celui du roi⁶².

Dès 1516 en effet, François I^{er} entreprit de surélever le logis commencé par Charles VIII près du jardin, afin d'y installer de nouveaux logis royaux, comme l'indique une lettre de Stazio Gadio au marquis de Mantoue en 1516, qui nous avait permis de prouver la datation des travaux et la destination de l'étage ajouté⁶³. La quittance de janvier 1516, découverte par Emmanuel de Crouy-Chanel, indique que le maître maçon Pierre Trinqueau a réalisé un devis qui pourrait concerner ces travaux de surélévation⁶⁴. La reine logeant au second niveau sur jardin, le roi disposait du logis situé au-dessous, au même niveau que la grande salle donnant sur la Loire, celui où se trouvait le décor du chiffre

60 La jeune reine Marie d'Angleterre, veuve de Louis XII, avait été autorisée à conserver son titre de reine (R. de Maulde La Clavière, *Histoire de Louis XII, op. cit.*, p. 389), mais elle était repartie en Angleterre depuis le 16 avril, comme le signale Louise de Savoie dans son *Journal* : « Le lundy seizieme jour d'avril 1515, Marie d'Angleterre, veufve de Louis XII, partit de Paris avec le duc de Suffolk, son mari, pour retourner en Angleterre. » Il s'agit donc bien ici du logis de la reine Claude, qui est présente lors de l'épisode du sanglier, ainsi que Louise de Savoie, encore appelée « régente » : « Ne demandez pas en quelle frœur fut lors la royne et madame la régente, voire toute la compagnie » (É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., p. 53).

61 É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII, op. cit., passim*, et *Ead.*, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., note 5. En 1493, on mentionne « la gallerie haulte de la chambre du roy » et la « gallerie basse de la chambre de la reyne » (BnF, ms fr. 22335).

62 Le roi au rez-de-chaussée sur jardin et la reine à l'étage (respectivement deuxième et troisième niveaux sur cour). *Frederico Gonzaga alla Corte di Francesco I di Francia, nel carteggio privato con Mantova (1515-1517)*, éd. Raffaele Tamalio, Paris, H. Champion, 1994, p. 291 : « [...] Sua Maestà li monstrò tutto il castello, il pallatio et le fosse ch'el vole farli atorno et le stantie ch'el fa fare hora per la Regina » (lettre de Stazio Gadio datée du 12 août 1516, déjà citée par Marc Hamilton Smith, « François I^{er}, l'Italie et le château de Blois : nouveaux documents, nouvelles dates », *Bulletin monumental*, 147-IV, 1989, p. 321 ; É. Thomas, « Les logis royaux d'Amboise », art. cit., p. 53 et note 52).

63 Vincennes, Archives du service historique de la Défense, A.t.b. 1625, vol.2, Génie n°5. Nous remercions Emmanuel de Crouy-Chanel pour nos échanges au sujet de sa découverte, qu'il a généreusement partagée avec Jean-Pierre Babelon et Lucie Gaugain. Pierre Trinqueau est payé 100 sols tournois pour « avoir vacqué au devyement du batimens dudit eddifice ». Contrairement à ce qu'avance P.-G. Girault, ce document ne prouve pas la datation du logis de François I^{er}, preuve qui n'est d'ailleurs plus à faire car le document ne précise pas de quel bâtiment il s'agit (P.-G. Girault, « Séjours et résidences de Louise de Savoie en Val de Loire (1498-1518) », art. cit., p. 51). Toutefois il est vraisemblable que le devis concernait le logis et que Pierre Trinqueau fut le maître maçon qui en conçut le projet.

64 Voir *supra* note 55.

de Louis XII que François I^{er} a conservé⁶⁵. Est-ce dans ce logis que le roi a passé l'essentiel de ses séjours amboisiens⁶⁶ ? En 1518, on enregistre un pic de 144 journées passées à Amboise : ce chiffre élevé par rapport aux autres années pourrait indiquer un achèvement des travaux, et le désir du roi de jouir de son nouveau logis, donnant sur le jardin et bénéficiant d'une belle vue sur la Loire. Toutefois, il s'explique aussi par l'ampleur des festivités qui eurent lieu la même année à Amboise, à l'occasion du baptême du dauphin François et du mariage de Laurent II de Médicis avec Madeleine de La Tour d'Auvergne, parents de la future Catherine de Médicis.

Le projet de logis royal près du jardin, partiellement construit dès le règne de Charles VIII, éclaire d'un jour nouveau l'initiative de François I^{er}, qui en aurait repris l'idée, devenue d'autant plus séduisante que les végétaux avaient dû croître depuis leur plantation. Elle confirme aussi que Louis XII n'avait pas le désir de résider à Amboise et qu'il a arrêté les constructions en cours, terminant seulement ce qui devait l'être. Mais surtout, elle précise l'intention de Charles VIII de loger à proximité de la grande salle qu'il venait de faire élever sur la Loire, en même temps que le logis des Sept Vertus au sud. Son dessein s'inspire des grands exemples du royaume – Coucy, Saumur, Mehun, Blois, Loches, le palais de la Cité ou encore le Louvre pour la proximité du logis et des jardins –, modèles qui ont nourri l'imaginaire du jeune roi pour l'essentiel. L'Italie en revanche a suscité son enthousiasme pour des découvertes qui l'ont fasciné. On connaît son engouement pour ces fameux « planchiers » peints qui l'ont tant émerveillé et dont il a exprimé le désir de décorer Amboise. Peut-être a-t-il rêvé aussi d'une coupole dont la miniature de Saint-Pétersbourg aurait immortalisé l'éphémère projet.

65 Monique Chatenet a répertorié les principaux séjours de François I^{er} à Amboise, qui arrive au troisième rang des 39 résidences fréquentées par le roi, pour la durée totale des séjours, après Paris (487 jours) et Saint-Germain-en-Laye (416 jours) : 24 jours en 1515, 97 en 1516, 23 en 1517, 144 en 1518, 6 en 1519, 12 en 1520, 23 en 1524, 38 en 1526, 4 en 1529, 23 en 1530, 6 en 1531, 17 en 1533, 4 en 1535, 1 en 1538, 6 en 1539, 23 en 1541, 2 en 1543, 9 en 1545, soit un total de 329 jours passés à Amboise entre 1515 et 1547 (durée des principaux séjours de François I^{er} d'après l'itinéraire publié, M. Chatenet, *La Cour de France au xv^e siècle, vie sociale et architecture*, op. cit., p. 320 et 321). À titre de comparaison, Amboise arrive aussi au troisième rang des 34 résidences où Charles VIII a séjourné, avec 279 jours de présence à Amboise entre 1483 et 1498, derrière Lyon (528 jours) et Plessis-lès-Tours (402 jours).

66 Louis XII a fait terminer ce qui nécessitait de l'être, en particulier la tour Heurtault (porte supérieure et dernières clés de voûte de style Renaissance, on reconnaît les piquants d'un porc-épic bûché sur la dernière clef (É. Thomas, *Amboise, le grand dessein de Charles VIII*, op. cit., p. 94), les travaux du jardin (on lui doit la porte à l'extrémité de la galerie). Toute une série de sources d'archives fragmentaires mentionnent des travaux (pour le détail et les cotes, *ibid.*, p. 98 et sq.). Mais c'en était fini désormais du grand projet de Charles VIII.

POUR UNE LECTURE HISTORIQUE DES MAISONS ROYALES AU TEMPS D'HENRI IV

Emmanuel Lurin

Les travaux au palais du Louvre et son projet d'extension monumentale en direction des Tuileries semblent avoir été conçus sous Henri IV comme une démonstration publique de souveraineté royale – l'un de ces gestes décisifs et exemplaires par lesquels le premier roi Bourbon entendait inscrire définitivement son règne dans le temps long de la monarchie. Que l'on considère, par exemple, les déclarations du roi à ses gens des comptes lorsqu'il s'inquiète en septembre 1594 de financer les travaux¹, l'enthousiasme de ses historiographes qui célèbrent, quelques années plus tard, l'érection de la galerie du Bord de l'eau², ou encore la superbe dédicace qui fut inscrite dès 1596 en lettres d'or au front de la Petite Galerie³ : les éléments d'un discours royal qui visent à faire de ce nouveau Louvre en construction un véritable monument à la monarchie française restaurée par Henri IV ne font pas défaut. Dans l'esprit d'Henri de Navarre, les bâtiments de la Couronne semblent avoir revêtu très tôt un caractère politique ou plus exactement patrimonial⁴. Le roi s'est toujours plu à reconnaître dans les maisons de ses « très honorés seigneurs, pères et frères » une partie substantielle de cet héritage qu'il revendiquait de droit. Dès 1592, il avait donné l'exemple de la reconstruction en ordonnant d'importants travaux

- 1 Lettres patentes, datées du 26 septembre 1594, par lesquelles le roi affecte tous les restes des comptes à la poursuite des travaux du Louvre, des Tuileries et des sépultures royales de Saint-Denis (Arch. nat., P 2334, f. 946). Voir Adolphe Berty, *Topographie historique du vieux Paris*, Paris, Imprimerie impériale, 1866-1868, t. II, *Région du Louvre et des Tuileries*, p. 58-59.
- 2 La Grande Galerie n'était pas encore achevée que les historiens du roi annonçaient déjà l'avènement d'un immense palais royal, appelé à devenir l'un des plus beaux monuments de la monarchie (Pierre Victor Palma Cayet, *Chronologie septenaire de l'histoire de la paix entre les rois de France et d'Espagne*, Paris, Jean Richer, 1605, p. 448 v^o ; Pierre Matthieu, *Histoire de France et des choses mémorables advenues aux provinces étrangères durant sept années de paix, du règne de Henry IIII roy de France et de Navarre*, Paris, chez Jamet Metayer et Mathieu Guillemot, 1605, p. 264 v^o).
- 3 Voir en fin d'article le texte de la dédicace qui est reproduit par Berty (*Topographie historique du vieux Paris, op. cit.*, p. 60). L'inscription précède de trois ans environ l'achèvement du bâtiment auquel les maçons du roi travaillaient encore en 1599.
- 4 Cet aspect a déjà été souligné par Jean-Pierre Babelon (« Quels étaient les goûts de Henri IV en matière d'art ? », dans *Les Arts au temps d'Henri IV*, actes de colloque [Fontainebleau, 20-21 septembre 1990], Pau, Association Henri IV 1989, 1992, p. 8-12).

au château de Blois. Deux ans plus tard, la décision de poursuivre également les bâtiments du Louvre et des Tuileries devait sonner à Paris comme le signal d'une reconstruction plus générale qui commençait nécessairement par les chantiers du roi⁵.

64

Henri IV aura eu l'intelligence de présenter sa propre action dans les maisons royales comme une forme de devoir monarchique : c'est par piété envers ses prédécesseurs qu'il faisait agrandir magnifiquement ces résidences, de même qu'il entendait poursuivre à Saint-Denis l'œuvre des Valois ; c'est aussi par amour de ses sujets, en bon père de la Patrie comme l'avaient été avant lui saint Louis, ou bien Louis XII, qu'il avait fait achever le Pont-Neuf à Paris et lancé d'autres chantiers d'utilité publique. Il reste que le premier roi Bourbon, soucieux d'affermir sa gloire autant que de placer son règne sous les meilleurs auspices, aura toujours veillé à bien marquer la différence avec ses prédécesseurs, et ce jusque dans la manière de bâtir. Qu'il s'agisse de restaurer des édifices, de bâtir de neuf ou de reconstruire à l'identique, Henri IV trouve généralement le moyen de faire résonner son nom ; il affirme partout la supériorité de son règne en bâtissant plus que les Valois ; il fait enfin valoir l'idée que la « continuation et perfection » des chantiers de la Couronne est aussi le signe, pour le royaume, d'un bien nouveau. Car la France, sous son règne, est sur le point d'entrer dans un nouvel âge d'or, « l'ordre des siècles » étant enfin accompli⁶. Sur le champ de bataille comme dans la poursuite des chantiers royaux, Henri IV se pose vraiment en champion de la monarchie.

UN ART DE LA RECONSTRUCTION

Cette politique des bâtiments royaux avait pour fondement idéologique un principe fort de *renovatio* – concept ancien et même traditionnel de la philosophie politique, souvent employé à la Renaissance, mais qui dut revêtir

5 Sur les bâtiments d'Henri IV, voir en particulier Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, nouvelle édition, Paris, A. et J. Picard, 1963-1967, 4 vol., t. 1/3, *L'Architecture sous Henri IV et Louis XIII. La reconstruction de la France. L'architecture religieuse*, 1966, p. 86-109 ; Jean-Pierre Babelon, *Henri IV*, Paris, Fayard, 1982, p. 808-837 ; *id.*, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion/Picard, 1989, p. 686-695.

6 Voir en particulier Denis Crouzet, « Les fondements idéologiques de la royauté d'Henri IV », dans *Henri IV. Le roi et la reconstruction du royaume*, actes de colloque (Pau-Nérac, 14-17 septembre 1989), Pau, J. & D. éd./Association Henri IV 1989, 1990, p. 165-194 ; Nicolas Le Roux, « Henri IV. Le roi du miracle », dans Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et Pouvoir*, actes de colloque, Paris, INHA, château de Versailles et musée du Louvre, 18-20 nov. 2010, Tours/Rennes, Presses universitaires François-Rabelais/PUR, 2016, p. 13-25. La légende « héroïque » d'Henri IV a été remarquablement étudiée à partir des sources littéraires par Agnes Becherer (*Das Bild Heinrichs IV. [Henri Quatre] in der französischen Versepiik [1593-1613]*, Tübingen, G. Narr, 1996). Sur la politique « impériale » d'Henri IV, voir Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 910-941.

une signification précise dans le royaume de France dès les premières années de pacification. On en perçoit facilement l'écho dans les écrits des historiographes d'Henri IV, dans les descriptions de voyageurs et certaines pages de la littérature de cour⁷, mais aussi dans les portraits d'Henri IV et de la famille royale, dans des gravures de frontispices⁸ (fig. 1), des illustrations d'almanachs⁹ et, bien entendu, dans les vues gravées des bâtiments royaux qui apparurent un peu plus tard¹⁰ (fig. 2). Une lecture historique de l'architecture royale sous le règne d'Henri IV s'impose à la vue des bâtiments, des œuvres d'art et des nombreux documents qui désignent, commentent et exaltent, avec insistance, l'activité constructive du premier roi Bourbon. L'objectif d'une telle enquête, dont nous nous proposons ici de cerner les contours, ne sera pas de démontrer, par un jeu de comparaisons qui paraîtrait vite artificiel, une réelle incidence des événements politiques sur la conduite des chantiers royaux. Il s'agira plutôt de faire apparaître, dans l'analyse des bâtiments eux-mêmes, une certaine manière de bâtir et tout d'abord de reconstruire qui puisse entrer en résonance avec l'idéologie royale, avec les institutions de la Couronne comme avec les préoccupations plus particulières du règne d'Henri IV – la première, et la plus évidente, étant la question de la légitimité dynastique.

Au début des années 1590, la restauration des résidences royales représentait à elle seule un projet ambitieux et fort complexe dans la mesure où Henri IV – roi légitime, mais contesté, qui n'avait pas encore reçu l'onction du sacre – affirmait aussi sa volonté de transformer et d'agrandir une bonne partie des bâtiments qui rentraient, peu à peu, en sa possession. Deux grands chantiers témoignent à cette époque d'une très haute ambition. Le premier est celui du château de Blois où l'on engagea, dès 1592, un programme de constructions *pharaoniques*¹¹,

- 7 Dans *Le Songe de Lucidor* (Paris, Anthoine du Breuil, 1611), Antoine de Nervèze fait appel aux bâtiments et aux jardins de Fontainebleau pour évoquer la mémoire du roi défunt.
- 8 Signalons en particulier le frontispice d'une réédition en 1615 de la traduction par Blaise de Vigenère des *Images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates* (Paris, chez Abel Langelier). Voir *Henri IV et la reconstruction du royaume*, cat. exp., Pau, Musée national du château, juin-octobre 1989/Paris, Archives nationales, novembre 1989-février 1990, Paris, Réunion des musées nationaux/Archives nationales, 1989, p. 172-173, n° 208.
- 9 L'emblème architectural, associé aux portraits de la famille royale, est très présent dans l'illustration d'un almanach qui fut composé pour l'an 1610 par Balthazar de Montfort (*ibid.*, p. 231, n° 297).
- 10 Nous pensons en particulier aux deux grandes vues des maisons royales de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye gravées en 1614 par Michel Lasne d'après des dessins d'Alessandro Francini. Voir Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, cat. exp., château de Fontainebleau, 7 novembre 2010-28 février 2011, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, p. 23, n° 6 ; Emmanuel Lurin (dir.), *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, cat. exp., Musée d'archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye, 10 octobre 2010-3 janvier 2011, Saint-Germain-en-Laye, Presses franciliennes, 2010, p. 46.
- 11 Frédéric Lesueur, « Projets inconnus pour la reconstruction du château de Blois sous Henri IV », *Gazette des beaux-arts*, LIX, 1962, p. 129-142 ; *id.*, *Le Château de Blois, tel qu'il fut, tel qu'il est, tel qu'il aurait pu être*, Paris, A. et J. Picard, 1970, p. 125-130.

1. Olivier de Serres, *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*,
Paris, Jamet-Métayer, 1600, page de titre, gravure au burin de Karel Van Mallery

2. Michel Lasne d'après Alessandro Francini,
« Portrait de la maison royale de Fontaine Belleau », gravure au burin, 1614, Paris,
Bibliothèque nationale de France, Rés. QB-201 (170, 2)-FT 4, collection Hennin

vraisemblablement dirigé par Jacques II Androuet Du Cerceau dont le projet annonce, par de nombreux aspects, le Grand Dessein du Louvre (voir fig. 3). Le second est celui du phare de Cordouan, œuvre géniale de l'ingénieur Louis de Foix¹² dont la construction fut poursuivie, à partir de 1593, selon un parti encore plus riche que celui qui avait été arrêté en 1584 par Henri III (voir fig. 11). Quelques années plus tard, Henri IV devait pousser plus loin les espoirs de la monarchie en décidant de restaurer et de poursuivre, dans certains cas, la construction de plusieurs résidences fondées par les Valois : les châteaux de Madrid¹³, de Villers-Cotterêts¹⁴ et de Saint-Germain-en-Laye¹⁵, qui étaient des créations de François I^{er} et d'Henri II, mais aussi certains bâtiments de Catherine de Médicis tels que Montceaux¹⁶ et les Tuileries¹⁷, et bien entendu le nouveau logis du Louvre où il reprit, dès 1594, le chantier de l'aile méridionale¹⁸. Ce sont les spécificités formelles et iconographiques de ce vaste programme de *rénovation*¹⁹ qu'il s'agit pour nous de ressaisir, en reconnaissant d'emblée l'ampleur du projet ainsi que sa portée historique, qui est indéniable. Le « parachèvement » des résidences royales correspond,

12 Jean Guillaume, « Le phare de Cordouan, "merveille du monde" et monument monarchique », *Revue de l'art*, 8, 1970, p. 33-52.

13 Les combles du château ont été refaits en 1601 (devis et marché de charpenterie passé le 12 mars avec Claude et Léon Ydes). Henri IV établit à proximité du château une magnanerie (voir Monique Chatenet, *Le Château de Madrid au bois de Boulogne*, Paris, Picard, coll. « De architectura », 1987, p. 31-33 et p. 143-144, n° XII).

14 Sur la restauration du château de Villers-Cotterêts, voir *Les Actes de Sully passés au nom du roi de 1600 à 1610*, éd. Fernand de Mallevoüe, Paris, Imprimerie nationale, « Collection de documents inédits sur l'histoire de France », 1911, p. 205-225 ; Christiane Riboulleau, *Villers-Cotterêts. Un château royal en forêt de Retz*, Amiens, Association pour la généralisation de l'inventaire régional en Picardie, coll. « Cahiers de l'Inventaire », 1991, p. 114-115.

15 Emmanuel Lurin (dir.), *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, op. cit. Notons que l'historien Pierre Matthieu regrettait, en 1605, que le roi n'ait pas encore fait travailler à Chambord : « s'il faisoit encores à Chambost ce qu'il a fait ailleurs, cest seule maison passeroit en excellence et en grandeur toutes les autres » (*Histoire de France et des choses mémorables [...]*, op. cit., p. 265).

16 Jean-Pierre Babelon, « Château de Montceaux-en-Brie. Construction de l'un des pavillons détachés. Marché du 19 décembre 1598 », *Archives de l'art français*, XXVI, 1984, p. 39-41. Le château est cité par Pierre Matthieu et Pierre Victor Palma Cayet parmi les maisons royales restaurées par Henri IV (P. Matthieu, *Histoire de France et des choses mémorables [...]*, op. cit., p. 265 ; P. V. Palma Cayet, *Chronologie septenaire de l'histoire de la paix entre les rois de France et d'Espagne*, op. cit., p. 448).

17 Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, Arles/Paris, H. Clair/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010, p. 49-69.

18 Sur les travaux d'Henri IV au Louvre et la question du « Grand dessein », voir A. Berty, *Topographie historique du vieux Paris*, op. cit., t. II, p. 57-108 ; Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, 29, 1978, p. 55-130 ; Geneviève Bresc-Bautier, *Le Louvre, une histoire de palais*, Paris, Musée du Louvre éditions/Somogy, 2008 ; Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, op. cit., p. 49-69.

19 Nous employons le terme dans son sens ancien, dérivé du latin classique *renovatio* qui signifie, avec le rétablissement d'une chose, le retour à un principe d'origine qui détermine à la fois sa forme, son caractère et ses fonctions.

historiquement, avec l'instauration d'un nouveau pouvoir, celui du roi de France et de Navarre, le premier roi Bourbon. Les principaux chantiers de cette époque doivent pouvoir être replacés dans une perspective historique qui fut ouverte par le souverain lui-même, entre 1592 et 1595 environ, dans ces années décisives de la reconquête où la restauration de l'autorité royale allait de pair avec la reprise des grands travaux.

Notre objectif est de pouvoir décrire, dans la rénovation des résidences royales, les multiples relations d'ordre formel, iconographique ou stylistique qui semblent avoir été tissées à l'époque entre les anciens bâtiments, les parties restaurées et les nouveaux aménagements ordonnés par Henri IV. Nul doute que la reconstruction des résidences, leur extension ou leur embellissement aient d'abord répondu à des besoins concrets et structurels, mais ce sont les choix formels qui nous intéressent, les principes de composition et les spécificités de l'iconographie royale, plus que la structure des bâtiments ou leur fonction immédiate. Il s'agira notamment d'interroger, plus que ne l'a fait précédemment la critique, l'un des traits dominants de l'architecture et des arts à cette époque : ce profond respect pour le passé que l'on observe sur les chantiers de la Couronne et auquel semble répondre, dans le domaine de l'invention artistique, un souci de référence à des traditions anciennes et très diverses qui donne souvent un caractère rétrospectif aux œuvres de la « seconde » école de Fontainebleau.

Qu'il s'agisse d'architecture ou de décor, la signification historique des maisons royales ne pourra vraiment apparaître que dans le cadre d'une lecture globale et patrimoniale des lieux, autrement dit par une analyse critique des bâtiments qui demeure attentive à leur histoire et à cette forme de mémoire collective qui se construit, de règne en règne, au fil des travaux. C'est une condition nécessaire si l'on veut aussi comprendre, dans un contexte de succession dynastique, les enjeux historiques de la *rénovation*. L'analyse des bâtiments royaux, si elle ne s'inscrit pas dans cette perspective historique, ne pourra jamais tout à fait saisir la pertinence de certains partis décoratifs, le caractère et la nécessité de l'iconographie monumentale, la portée symbolique des développements architecturaux. Il n'en va pas autrement des multiples phénomènes d'imitation, de reconstruction, de variations formelles et d'archaïsmes iconographiques qui constituent, à cette époque, l'autre versant de la *restauration* : un principe très fort de continuité (qui n'empêche pas un certain renouvellement des sujets et des formes) commande tous les chantiers d'Henri IV dès lors qu'ils mettent aussi en jeu, dans l'apparence ou la fonction des édifices, les ressorts traditionnels de la monarchie ainsi que l'image personnelle du roi.

Une idée centrale, dans la pensée monarchique, permettra souvent d'orienter la réflexion sur les maisons royales tout en articulant la description des bâtiments à des considérations historiques plus générales. L'État absolutiste, comme l'avaient parfaitement reconnu Max Weber et, à sa suite, Norbert Elias²⁰, est fondé sur une conception patriarcale du pouvoir qui assigne au souverain un statut de « maître » dans tout le pays. La domination politique du roi sur ses sujets peut dès lors être conçue comme une extension directe du pouvoir domestique que ce dernier exerce, au quotidien, dans sa propre « maison », au sein de sa famille et sur son domaine personnel comme dans l'administration de ce « ménage élargi » que constituent pour lui le Domaine royal et la Cour. Il s'agit bien sûr d'une tendance historique qui trouve son point d'aboutissement dans la seconde moitié du XVII^e siècle avec la création du château de Versailles, Louis XIV fixant sa cour dans une maison unique depuis laquelle il entend administrer tout le royaume. La Cour de France, sous le règne d'Henri IV, était encore itinérante et elle n'avait pas encore atteint l'importance numérique ni le haut degré de spécialisation qui devaient permettre à cette institution de fonctionner, plus tard, comme l'organe central de la monarchie absolutiste. Les résidences royales, de la même façon, étaient loin de pouvoir loger l'ensemble de la Cour – officiers et courtisans auxquels s'ajoutait le personnel des « maisons » royales²¹. Il reste que la tendance notée par Weber et Elias est déjà parfaitement sensible, au début du XVII^e siècle, dans la manière dont les principales « maisons » de la Couronne ont été agrandies sous Henri IV. Que ce soit à Paris, à Fontainebleau ou à Saint-Germain-en-Laye, la maison du roi, en même temps qu'elle s'élargit pour abriter la Cour, conserve la structure et le caractère d'une vieille demeure seigneuriale.

Le chantier du Louvre et des Tuileries, si l'on en croit les principaux documents relatifs au « Grand Dessein »²², avait ainsi pour objectif de créer, autour des

20 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* [1922], 5^e éd. revue, Tübingen, Mohr, 1976, t. II, p. 580-624 ; Norbert Elias, *La Société de cour*, trad. Pierre Kamnitzer et Jeanne Étoré, Paris, Flammarion, 1985, en particulier p. 17-20. Ce modèle de gouvernement s'inscrit lui-même dans une tradition médiévale, celle qui voit dans la maison (« maisnie ») du suzerain le lieu de son conseil et de son service domestique (Nicolas Le Roux, *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 20-21).

21 Sur la Cour de France, sa structure et son fonctionnement dans la seconde moitié du XVI^e siècle, voir Jean-François Solnon, « Cour », dans Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, 1996, p. 353-358 ; Nicolas Le Roux, *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois*, op. cit., passim ; Monique Chatenet, *La Cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, coll. « De architectura », 2002, en particulier p. 15-35.

22 Le « Grand Dessein » d'Henri IV est connu principalement par des documents d'archives, une vue cavalière et deux grands dessins de l'ancienne collection Destailleur (BnF, Estampes, Réserve VE-53(l)-FT5). Concernant la datation des plans, dont le plus ancien remonterait à la fin de l'année 1595, voir Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », art. cit., p. 58 et 104 ; Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, op. cit., p. 50-54.

deux anciennes résidences, ce qu'il faut bien reconnaître comme un gigantesque *château urbain* (fig. 3). Avec le quadruplement des bâtiments de l'ancienne cour du Donjon et l'aménagement au nord d'un nouveau jardin, le projet prévoyait aussi la création, à l'ouest, de deux grandes cours de commons. La première, la plus éloignée du logis, aurait été dédiée aux écuries ; la seconde, bâtie sur deux niveaux, aurait accueilli le service de bouche et, sans doute, de très nombreux logements à l'étage. Détachées du logis et parfaitement indépendantes l'une de l'autre, ces deux grandes unités de service auraient permis de répondre aux principaux besoins d'un grand château royal. La seconde cour, qui se distingue par son parti régulier, aurait aussi servi d'avant-cour dans le nouveau système d'accès au château. La Cour carrée présentait néanmoins deux autres accès monumentaux : le porche oriental, ouvrant sur la ville, aurait peut-être conservé une fonction d'entrée principale, ou plus exactement royale, dans la continuité de la vieille porte du Louvre des Capétiens. Cette complémentarité des accès aux logis royaux rappelle beaucoup la manière dont devait fonctionner le château de Fontainebleau à la fin du règne d'Henri IV.

Les travaux entrepris par Henri IV à Fontainebleau témoignent d'un profond respect pour le beau palais des Valois, mais aussi d'une volonté d'entretenir, à travers lui, le souvenir de l'ancien donjon médiéval²³. L'agrandissement de la maison du roi devait prendre ici deux formes principales : achèvement des bâtiments que l'on a cherché à prolonger, mais sans bouleversement majeur et dans le respect des partis d'origine ; création autour de ce château d'unités nouvelles, généralement bâties sur les côtés d'une cour ou d'un jardin. Le château s'est ainsi développé *en nid d'abeille*, si l'on nous permet l'expression, après avoir été restauré et achevé dans ses parties anciennes (voir fig. 2). La création d'un nouvel ensemble, autour du jardin des Buis (1599-1601), s'est accompagnée d'une reconstruction partielle des bâtiments de la Cour ovale (1601-1603). L'ancienne cour du Donjon, une fois redressée, augmentée et magnifiée à l'est par la construction de la porte du Baptistère, retrouvait ainsi sa fonction primitive de cour d'honneur. Car il s'agissait aussi de créer, plus à l'est, une nouvelle basse-cour dont les bâtiments permettraient de loger une partie des officiers du roi²⁴. Moins vaste, mais tout aussi solennelle que la cour du Cheval blanc, cette cour des Offices, qui conduisait à la nouvelle porte du Baptistère, aurait désormais la préséance sur les autres cours du château. Notons tout de même que la grande basse-cour de François I^{er} continuait d'être utilisée

23 Françoise Boudon et Jean Blécon, *Le Château de Fontainebleau, de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard, coll. « De Architectura », 1998, p. 65-73.

24 Sur l'ensemble de ces travaux, voir *ibid.*, p. 74-80 ; Vincent Droguet, « Cadre architectural et jardins. "Mes bâtiments de Fontainebleau [...] que vous savez que j'aime" », dans Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, op. cit., p. 13-44, ici p. 13-18.

comme cour d'accès²⁵. Au début du XVII^e siècle, la notion d'avant-cour peinait décidément à s'installer dans les vieilles maisons du roi.

À Saint-Germain-en-Laye, la résidence du roi s'est aussi agrandie, non pas par extension du bâtiment principal, mais par une forme de dédoublement des logis royaux. Plutôt que d'agrandir le grand château de cour des Valois (ce qui ne pouvait se faire qu'au prix de modifications considérables), on a préféré construire, à proximité immédiate dans le parc, une seconde résidence qui était réservée au couple royal. En quelques années, ce qui n'était à l'origine qu'une maison de plaisance fut transformé pour Henri IV en un vaste château bâti sur trois cours et environné de jardins²⁶ (voir fig. 10). Le Château-Neuf constituait, en vis-à-vis du Château-Vieux, une résidence parfaitement autonome dans toutes ses fonctions d'habitation et de communs. Les deux maisons continuaient néanmoins de former un ensemble organique comme le prouve le projet d'édifier, vers 1600, une grande galerie de liaison²⁷. La relation entre les deux maisons royales de Saint-Germain-en-Laye doit donc être pensée dans les mêmes termes que celle qui devait unir, à la même époque, le château du Louvre et le palais des Tuileries²⁸. À défaut de galerie, on s'est contenté de fermer l'espace et d'aménager une vaste cour gazonnée entre les maisons royales et le jeu de paume.

72

Les maisons royales, une fois rappelée la structure « domestique » de la Cour de France, apparaîtront comme les propriétés d'un grand seigneur, le roi de France et de Navarre. Henri IV était bien « chez lui » quand il séjournait au Louvre, à Fontainebleau et à Saint-Germain-en-Laye, ces maisons du « Domaine » où il faisait constamment construire ou décorer de neuf et qui faisaient donc partie de ses « bâtiments ». Notons que le roi éprouvait un plaisir évident à recevoir ses hôtes qu'il conduisait personnellement sur les chantiers – à la grande surprise de l'ambassadeur de Toscane à qui il montra un jour, en bon propriétaire, toutes les parties de la demeure en insistant sur les restaurations, les collections royales ainsi que ses acquisitions récentes²⁹. Il reste qu'Henri IV, sur la plupart de ces chantiers, n'était jamais que l'héritier et le continuateur de bâtiments qui avaient

25 *Journal de Jean Héroard*, éd. Madeleine Foisil, Paris, Fayard, 1989, *passim*.

26 Monique Kitaëff, « Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye », *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 77, 1999, p. 73-136 ; E. Lurin (dir.), *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, *op. cit.*, p. 35-59.

27 Marché passé avec Mathurin Bougars le 10 avril 1601 pour la construction d'un mur de clôture entre les deux châteaux de Saint-Germain-en-Laye (Arch. nat., Min. centr., ét. XIX, 343).

28 Emmanuel Lurin, « Restauration, parachèvement, prouesses. Un portrait d'Henri IV en bâtisseur », dans Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et Pouvoir*, *op. cit.*, p. 341-359.

29 Eugène Müntz et Émile Molinier, « Le château de Fontainebleau au XVII^e siècle d'après des documents inédits », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, XII, 1885, p. 259 ; Vincent Droguet, « Fontainebleau, résidence de la Cour sous Henri IV », dans Vincent Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, *op. cit.*, p. 177-187.

été fondés par ses prédécesseurs. Le fait est bien connu, mais assez singulier pour qu'on y insiste : bien qu'il ait acquis plusieurs domaines pour ses épouses et ses maîtresses, Henri IV n'a créé pour lui-même aucune nouvelle résidence³⁰. Il est vrai qu'en matière de construction, le médiocre état des bâtiments et l'inachèvement général des chantiers de la Couronne laissaient au roi et à ses architectes une très grande marge d'action. Mais il importe aussi de voir que ce grand roi-bâtitteur apparaît généralement, dans les maisons royales, comme celui qui a poursuivi, prolongé et « parachevé » l'œuvre de ses prédécesseurs.

LES « PALAIS » DE LA COURONNE

Unités domestiques généralement liées à un domaine de chasse, les maisons de la Couronne constituaient aussi, pour les plus importantes d'entre elles, des lieux de représentation et d'exercice du pouvoir, ce que certains auteurs commençaient à appeler au début du XVII^e siècle le « palais du roi »³¹. La Cour d'Henri IV étant itinérante, on ne saurait parler à l'époque de résidence officielle et encore moins de palais gouvernemental, tant ces fonctions étaient étroitement liées aux autres activités du roi. C'est pourtant dans ses maisons que le souverain prenait ses conseils, qu'il recevait et donnait audience, qu'il accueillait les ambassadeurs et célébrait parfois de grandes cérémonies de cour. Les spécialistes de la période parlent souvent de la familiarité de la Cour d'Henri IV dont ils ne retiennent que les manquements à l'étiquette pour mieux marquer la différence avec le temps d'Henri III³². La magnificence de l'architecture et la solennité des décors conçus à cette époque obligent à nuancer fortement cette impression. Il suffit aussi de lire la relation de la réception de l'ambassadeur d'Espagne à Fontainebleau pour comprendre à quel point les maisons royales pouvaient déjà revêtir, en certaines occasions, un caractère très

30 Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 811.

31 Pratiquement absent des commentaires de Du Cerceau (1576-1579), le terme de *palais* (*palatium*) est beaucoup plus fréquent dans les écrits du début du XVII^e siècle. Antoine de Laval, dans son libelle sur la décoration des maisons royales (*Des peintures convenables aux Basiliques et palais du royaume à sa galerie du Louvre à Paris*, Paris, Abel L'Angelier, 1605), rassemble dans la même formule les termes effectivement complémentaires de « maison » et de « palais » (« les maisons et palais des rois » ou « les maisons et basiliques du roi »). Plus pragmatiques, Pierre Matthieu et Pierre Victor Palma Cayet emploient surtout le terme de *maison* et ils réservent celui de *bastiment* aux constructions du roi. Dans une prose plus lyrique, André Duchesne (*Les Antiquitez et recherches des villes, chasteaux, et places plus remarquables de toute la France [...]*, Paris, 1614, mais rédigé en 1609) présente le vieux château du Louvre comme l'un des « anciens palais des rois ». Ce palais est appelé à devenir le plus grand et le plus excellent des édifices grâce au « superbe bastiment » commencé par François I^{er}.

32 Voir les deux articles « Cour » signés par Jean-François Solnon, dans *Dictionnaire de l'Ancien Régime, op. cit.*, p. 353-358 ; François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 417-420.

officiel qui était directement exploité par le cérémonial. C'est bien dans un palais royal, le siège domestique d'une autorité suprême, que l'on a reçu en 1608 Don Pedro de Tolède. L'appartement du roi, en particulier, est ce gant de velours que l'on étire pour les besoins de la cérémonie et dans lequel vient se loger toute l'assemblée des officiers et des courtisans – chacun à sa place, ici et pas ailleurs, selon ses qualités, ses fonctions, sa place aussi dans la faveur du roi. Après avoir longé le jardin de la Reine, parcouru deux cours d'honneur, gravi le grand escalier de l'aile de la Belle Cheminée, l'ambassadeur dut traverser pas moins de six salles avant d'accéder, après la chambre ovale, à une chambre « de derrière » où le souverain l'attendait, assis sur sa chaire placée sous un dais de velours cramoisi, entouré de ses seuls ministres et des princes du sang³³.

Peut-on préciser ce qui distingue, sous Henri IV, les « palais royaux » des autres résidences fréquentées par le roi ? L'ancienneté et la grandeur des bâtiments, la magnificence des décors, la spécificité des espaces dédiés aux fonctions gouvernementales et à la vie de cour (salle du conseil, salle d'audience, salle de bal, etc.), tous ces éléments contribuent à définir le caractère et les fonctions d'un palais royal, mais ils ne rendent pas compte de ce qui lui confère déjà, à cette époque, une certaine *aura*. Il faut tenir compte pour cela de deux autres facteurs qui sont le prestige historique du lieu et l'intérêt que le roi porte lui-même à certains bâtiments. Comme le montrent bien les vues des résidences royales (voir **fig. 2**), c'est dans la conjonction de ces deux facteurs que s'est construite l'image des palais royaux sous la monarchie des Bourbons.

Fontainebleau retrouve ainsi, sous le règne d'Henri IV, le statut de palais royal que lui avait conféré François I^{er} et qui s'était affaibli sous les derniers Valois. La demeure était vénérable, le lieu chargé d'histoire et il avait toute la faveur du roi. La fréquence des séjours royaux, qui n'ont cessé de s'allonger à partir de l'année 1603³⁴, n'explique cependant pas tout. Il en va aussi de la manière dont Henri IV a mis en valeur les bâtiments pour en faire l'un des sièges permanents du pouvoir royal. De manière très significative, c'est le terme de *Regia* (et non celui de *castellum*, ni celui d'*arx*) qui fut choisi en 1609 pour commémorer, dans la dédicace de la cour des Offices, le « parachèvement » de tous les travaux de Fontainebleau³⁵. Le château, on le sait, possédait deux grandes salles de

33 *Discours sur l'ordre observé à l'arrivée de Dom Pedro de Tolède, de la maison d'Espagne, Ambassadeur extraordinaire[...]*, Lyon/Paris, par l'héritier de T. Ancelin/F. Bourriquant, 1608.

34 Voir en particulier Jean-Claude Cuignet, *L'itinéraire d'Henri IV. Les 20 597 jours de sa vie*, Bizanos, Héraclès, 1997 ; Jean-Pierre Babelon, *Henri IV, op. cit.*, p. 817-820.

35 « Henri IV roi très chrétien de France et de Navarre, guerrier très fort, vainqueur très clément, après avoir composé et remis en ordre tout ce qui soutient la Majesté et le Salut public, a restauré heureusement cette résidence royale qu'il a augmentée prodigieusement et ornée avec plus de magnificence, en l'an 1609 » (*Henricus III Franc. et Navar. rex christianiss. bellator / fortiss. victor / clementiss. rebus / ad Maiestatis et Pub. Salut. / firmamentum compositis hanc / Regiam auspiciato restauravit / immensum auxit magnificentius / exornavit AN M DCIX*).

fêtes depuis qu'Henri IV avait fait achever, dans le nouveau corps de logis bâti sous Charles IX, la grande salle du premier étage qui commandait également l'appartement du roi³⁶. À la fin du règne, Martin Fréminet travaillait dans la chapelle de la Trinité à la conception d'un décor absolument grandiose dont l'iconographie était riche de références à la monarchie. Ce vaste sanctuaire, propice aux cérémonies de cour, avait été conçu pour servir de chapelle palatine au nouveau château³⁷. Rappelons enfin que Fontainebleau accueillait périodiquement des fêtes et de grandes cérémonies religieuses telles que la réception en 1599 de Charles-Emmanuel de Savoie, le baptême du Dauphin en 1606, ou encore le mariage, en 1609, de César de Vendôme³⁸.

À Paris, la situation était plus complexe. Le chantier de rénovation du Louvre, depuis la mort de Lescot, avait pris du retard et Henri IV devait marquer très vite sa préférence pour le bâtiment des Tuileries. Dès son installation à Paris au printemps 1594, le roi ordonna la restauration du grand jardin et le « parachèvement » de ce beau logis qui jouissait d'un environnement très agréable³⁹. La résidence du roi se trouvait bien au Louvre, dans le château des Capétiens où Henri IV avait hérité, grâce aux Valois, d'un embryon de palais moderne – l'aile Lescot, le Pavillon du roi, ainsi que la Petite Galerie et l'aile méridionale de la Cour carrée, deux corps de bâtiments en construction qu'il fit aussitôt poursuivre. L'ensemble était prestigieux et suffisamment important pour pouvoir loger convenablement le roi et son entourage, recevoir la Cour, organiser des fêtes et des cérémonies publiques. Mais cette fonction palatiale semble avoir été rapidement partagée avec le palais des Tuileries où Henri IV faisait bâtir une résidence plus confortable et plus moderne que celle du Louvre. Les Tuileries d'Henri IV ne constituaient pas à proprement parler une *villa*, une simple annexe du château du Louvre, mais plutôt un second palais, plus personnel, où le roi espérait peut-être transporter un jour ses appartements⁴⁰. Le principal objectif de la rénovation semble avoir été la création, au premier étage, d'un grand appartement royal qui était précédé d'une vaste salle d'audience, sur le modèle des logis du Louvre et de Fontainebleau (fig. 3). Thomas Coryate, qui

36 Vincent Droguet, « Cadre architectural et jardins », art. cit., p. 15, et *id.*, « La Belle Cheminée. Un monument de la valeur et de la gloire d'Henry le Grand », dans *id.*, *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, op. cit., p. 113-129.

37 Dominique Cordellier, « La chapelle de la Trinité », dans *ibid.*, p. 131-151.

38 Monique Chatenet, « Le baptême de Louis XIII », dans *ibid.*, p. 165-175 ; Vincent Droguet, « Fontainebleau, résidence de la Cour sous Henri IV », art. cit., p. 178-179.

39 Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », art. cit., p. 67-86 ; Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, op. cit., p. 48-69 ; Emmanuel Lurin, « Le palais des Tuileries sous Henri IV », article en préparation.

40 Nous souscrivons entièrement au point de vue de Jean-Pierre Babelon (Jacques de Fontgalland et Laurent Guinamard, *Le Louvre et son quartier. 800 ans d'histoire architecturale*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1982, p. 4-6).

3. Anonyme, *Plan pour l'achèvement du Louvre et des Tuileries*
[« premier plan Destailleur »], plume, lavis brun et aquarelle, ca 1595, Paris,
Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie,
Rés. VE-53(0)-FT5

4. Château de Fontainebleau, galerie des Cerfs, vue d'ensemble

visita le palais en 1608, souligne dans son récit la grandeur, la solennité et le luxe de ce second logis royal qui bénéficiait en outre de très beaux points de vue sur les jardins⁴¹. L'appartement était accessible depuis le Louvre, où résidait le roi, par les nouvelles galeries qui trouvaient ici une fonction immédiate. Pour la majorité des visiteurs, l'accès se faisait pourtant du côté nord par le pavillon central des Tuileries. L'ascension de la grande vis, sous la coupole qui fut sans doute construite sous Henri IV, puis la traversée de la salle d'audience (*Chamber of Presence*⁴²), dont le haut bout comportait un tribunal⁴³, définissaient un parcours d'accès très solennel à l'appartement du roi. Ce dernier suivait le type de distribution hiérarchisée qui s'était imposé sous les Valois⁴⁴. Comme l'a montré Guillaume Fonkenell⁴⁵, une « antisalle » commandait la suite royale, composée d'une succession de pièces en enfilade : l'antichambre, la chambre et la petite galerie des Tuileries. Deux vastes cabinets, une garde-robe et une dernière pièce, qui servait peut-être d'oratoire, complétaient l'appartement du roi.

Le domaine de Saint-Germain-en-Laye, qui vient en troisième position dans l'échelle de fréquentation des maisons royales par Henri IV, constituait un cas un peu particulier depuis que le roi avait désigné le Château-Vieux, en octobre 1601, comme le lieu d'éducation du Dauphin de France. Ce statut fut confirmé en 1604 par l'installation à Saint-Germain de tous les enfants royaux⁴⁶. À partir de cette date, on peut dire que le domaine n'avait plus vraiment vocation à accueillir la Cour, même s'il faisait l'objet de visites régulières du roi, de la reine, des grands et même de princes et d'émissaires étrangers qui venaient rencontrer le Dauphin⁴⁷. Les séjours d'Henri IV étaient aussi brefs que fréquents, le roi venant rendre visite à ses enfants, mais aussi chasser et profiter du Château-Neuf qui lui servait en quelque sorte de diète (*diaeta*), c'est-à-dire de retraite personnelle à proximité de la capitale. Il est vrai que la

41 Thomas Coryate, *Coryate's Crudities [1611]*, Glasgow/New York, J. Mc Lehosé and sons/Macmillan, 1905, 2 vol., t. I, p. 175-176 ; Th. Coryate, *Voyage à Paris (1608)*, trad. Robert de Lasteyrie, Paris, s.n., 1880, p. 15-17. La traduction de Lasteyrie étant souvent approximative, il convient de se reporter au texte original.

42 Tel est le terme employé par Thomas Coryate, qui revient aussi dans sa description de la salle de la Belle Cheminée à Fontainebleau (*ibid.*, p. 175 et 192).

43 Marché passé avec Germain Gaultier le 27 mai 1603 pour la tribune du palais des Tuileries selon le dessin d'Étienne Dupérac (Arch. nat., Min. centr., ét. III, 462 bis) ; Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », art. cit., p. 74-75.

44 Sur l'apparition de l'antichambre et la multiplication des cabinets sous les règnes de Charles IX et Henri III, voir Monique Chatenet, *La Cour de France au XVI^e siècle, op. cit.*, p. 171-185.

45 Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries, op. cit.*, p. 65-67.

46 Jean-Pierre Babelon, « Saint-Germain, un lieu de retraite pour Henri IV et la nursery de ses enfants », *Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain*, 45, 2008, p. 49-55.

47 Le *Journal* d'Héroard mentionne régulièrement les visites rendues au Dauphin (éd. cit., *passim*).

présence de la Cour à Saint-Germain-en-Laye est encore très mal connue pour cette époque. C'est bien au Château-Vieux, vraisemblablement dans la salle du Conseil, que l'on donna en 1602 un festin en l'honneur des ambassadeurs des cantons suisses. Après le repas, on leur montra aussi les « merveilles » des jardins du Château-Neuf. Mais la raison principale de ce déplacement était la présence du « jeune fleuron du Lys, l'orient des prospérités de la France que le roy fait eslever à Saint-Germain »⁴⁸.

LES PREMIERS MONUMENTS DE LA MONARCHIE

78

On peut néanmoins reconnaître une dimension supplémentaire aux maisons et aux palais de la Couronne, restaurés par Henri IV. Depuis la publication, en 1576, du premier volume des *Plus Excellents Bâtimens de France* par Du Cerceau⁴⁹, les résidences royales semblent avoir beaucoup gagné en importance et en dignité dans l'ordre des représentations qui soutenaient l'institution monarchique. Avec quelques grands édifices publics, les palais du roi faisaient désormais partie des principaux « monuments » de la Couronne de France. C'est ainsi du moins qu'on les présentait aux visiteurs⁵⁰ et qu'ils étaient spontanément décrits par des étrangers⁵¹ ou par les sujets du roi⁵². Non que l'on assignât alors à ces demeures une fonction précise de commémoration personnelle ou dynastique : les maisons royales – et c'est ce qui les distinguait fondamentalement des maisons de la noblesse – ne représentaient pas seulement l'honneur, la puissance et les vertus d'un seul individu ou d'un lignage. La vocation du trône étant « universelle », leur fonction symbolique était beaucoup plus large. Il s'agissait plutôt d'entretenir dans les esprits la présence d'un certain idéal, celui de la monarchie elle-même qui trouvait une forme vivante et actuelle dans les réalisations de chaque souverain, ce que savait très bien Henri IV.

⁴⁸ Pierre Matthieu, *Histoire de France et des choses mémorables [...]*, op. cit., p. 188 v°.

⁴⁹ Jacques Androuet Du Cerceau, *Les Plus Excellents Bastimens de France (1576-1579)*, éd. David Thomson, Paris, Sand & Conti, 1988 ; Françoise Boudon et Claude Mignot, *Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des Plus Excellents Bâtimens de France*, Paris, Cité de l'architecture/A. et J. Picard/Le Passage, 2010.

⁵⁰ La description de la galerie de la Volière, dans le guide d'Abraham Gölnitz, débouche sur un véritable panégyrique de la royauté d'Henri IV. Ce passage nous semble avoir été inspiré par les commentaires qui pouvaient être délivrés aux visiteurs (A. Gölnitz, *Ulysses belgicogallicus*, Lugduni Batavorum, ex officina Elzeviriana, 1631, p. 167-168).

⁵¹ On se rapportera par exemple aux impressions parisiennes de Robert Dallington qui insiste beaucoup sur le caractère « princier » des bâtiments du Louvre et des Tuileries : « *the south and west quarters [of the Louvre] are new and Princelike* » ; « *The building of the Twilleries [...] is also a stately work* » (R. Dallington, *The View of Fraunce*, London, Symon Stafford, 1604, s.p.).

⁵² Après les planches de Du Cerceau, les premières vues gravées de résidences royales sont les deux grandes vues déjà citées des maisons de Fontainebleau et Saint-Germain-en-Laye (voir ci-dessus, n. 10).

Aux yeux des visiteurs à la Cour, comme pour tous ceux qui en prenaient désormais connaissance soit par l'écrit, soit par l'image (et ils étaient de plus en plus nombreux)⁵³, la magnificence des maisons royales était une expression tangible de la grandeur du trône, de la prospérité retrouvée du royaume et des vertus personnelles du souverain (fig. 2).

L'ensemble des valeurs que nous avons distinguées nous paraît clairement évoqué au château de Fontainebleau dans le décor de la galerie des Cerfs (fig. 4). Rappelons qu'à l'origine, ce vaste cycle cartographique, centré sur les maisons royales, était associé à une importante collection de massacres de cerfs issus des chasses royales⁵⁴. La représentation du Domaine était donc envisagée sous son angle le plus « domestique », mais aussi orientée vers ce qui constituait la principale activité à la Cour de France : la chasse, et plus précisément la chasse à courre le cerf qui faisait l'orgueil de la noblesse et donc des rois⁵⁵. À l'exception des terres de Charleval (cédées en 1577 par Henri III)⁵⁶ et du château de Verneuil (acquis par Henri IV pour sa maîtresse Henriette d'Entragues)⁵⁷, l'ensemble des résidences et des forêts représentées dans la galerie faisait partie, au début du XVII^e siècle, du Domaine royal. Aujourd'hui encore, il faut arpenter les murs de cette salle en pensant aux promenades quotidiennes d'Henri IV à travers les galeries, les jardins et les terrasses qu'il avait fait spécialement aménager dans ses résidences, espaces de déambulation domestique où il aimait traiter, tout en marchant, des affaires les plus diverses du royaume. De Fontainebleau à Saint-Germain-en-Laye en passant par Compiègne, Amboise et Chambord, le décor se présente à première vue comme un florilège des plus belles maisons et propriétés forestières de la Couronne⁵⁸. Dans l'alternance des vues peintes

- 53 Rappelons que les guides de voyage et les vues gravées de monuments connaissent un très vif essor dans le premier tiers du XVII^e siècle. Pour une première approche, voir Albert Babeau, *Les Voyageurs en France depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution*, Paris, Firmin-Didot, 1885 ; Gerrit Verhoeven, « L'influence des guides imprimés aux Pays-Bas sur la construction et l'évolution de l'espace touristique européen (XVII^e et XVIII^e siècles) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 83/2, 2005, p. 399-423.
- 54 Jean-Pierre Samoyault, « Louis Poisson, peintre d'Henri IV. Ses travaux aux châteaux de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1989, p. 21-42.
- 55 Claude d'Anthenaise et Monique Châtenet (dir.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, actes de colloque, Chambord, 1^{er}-2 octobre 2004, Arles, Actes Sud, 2007.
- 56 Françoise Boudon, « Le château de Charleval », dans Bernard Beck, Pierre Bouet, Claire Étienne (dir.), *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, t. II, *Voyages à travers la Normandie du XVI^e siècle : études*, p. 95-111.
- 57 Sur les constructions entreprises au château de Verneuil sous le règne d'Henri IV, voir Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, op. cit., t. 1/3/1, p. 107-108.
- 58 Du nord au sud de la galerie sont successivement représentés les domaines et maisons de Fontainebleau (face nord), Folembroy, Compiègne, Villers-Cotterêts, Blois, Amboise, Chambord, Saint-Léger, Charleval, Montceaux, Verneuil et Madrid (face est), Saint-Germain-en-Laye (face sud). Sur le côté ouest, de part et d'autre de la porte sur jardin se trouvent deux vues plus petites représentant le château de Vincennes et le Grand Dessein du Louvre et des

et des massacres de cerfs, associés aux emblèmes, aux symboles royaux et au chiffre personnel d'Henri IV, le cycle décoratif soulignait aussi le fait que toutes ces maisons avec leurs domaines appartenaient à ce magnifique seigneur, grand propriétaire terrien et premier veneur de France qu'était aussi le roi. On note enfin que la plupart des maisons représentées avaient été restaurées et pour certaines, agrandies considérablement par Henri IV, maître des « maisons » de Fontainebleau et de Saint-Germain, qui se font face aux deux bouts de la galerie, comme il était aussi le maître du château du Louvre et de la forteresse de Vincennes⁵⁹, dont les vues encadrent la porte sur jardin⁶⁰. Le décor de la galerie des Cerfs nous offre donc un très beau portrait *kaléidoscopique* de la partie la plus domestique du Domaine royal. On en déduit aussi que les maisons du roi, au début du XVII^e siècle, formaient déjà une entité distincte, dans le patrimoine de la monarchie, dont le caractère symbolique n'avait pas échappé à Henri IV.

DE L'UNITÉ DES CONSTRUCTIONS AU CULTE DE LA MONARCHIE

La réflexion sur les valeurs monumentales devrait permettre de distinguer au moins trois niveaux de cohérence et de signification dans la rénovation des maisons royales sous le règne d'Henri IV. Le premier niveau correspond à ce sentiment non pas d'harmonie classique (au sens où l'entend habituellement la théorie architecturale), mais plutôt de grandeur et d'unité spatiale qui se dégage à la vue des bâtiments restaurés, agrandis et achevés par Henri IV. Cet effet d'ensemble, qui est encore parfaitement sensible aujourd'hui à Fontainebleau, se fait au prix de fortes disparités stylistiques qui semblent avoir été parfaitement assumées à l'époque⁶¹. Il tient essentiellement, comme on le verra, à la restauration des parties anciennes et à leur intégration – plus ou moins réussie – dans des ensembles différents et beaucoup plus vastes. Le second niveau de cohérence, qui relève de l'iconographie royale, est porté par le décor

Tuileries (Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau [...]*, Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1642, p. 151-154).

59 Henri IV, dans sa dernière année de règne, semble avoir eu l'idée d'aménager au château de Vincennes un nouveau logis royal dont les travaux furent engagés dès 1610 par la régence (Alexandre Cojannot, « Le logis manquant. Restitution d'un "grand dessein" de la régence de Marie de Médicis pour le château de Vincennes », dans Monique Chatenet, Krista De Jonge (dir.), *Le Prince, la princesse et leurs logis. Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400-1700)*, Paris, Picard, 2014, p. 245-256.

60 Emmanuel Lurin, « Les Basiliques et palais du roi. Architecture et politique à la cour d'Henri IV », *Bulletin monumental*, 170/3, 2012, p. 235-237.

61 Ces disparités, qui n'empêchent pas un sentiment de grandeur architecturale, sont soulignées par Antoine de Nervèze dans son évocation poétique de Fontainebleau : « plusieurs grands et superbes édifices qui bien que paroissans tous en gros un peu confusément placez, neantmoins chascun considéré à part, se trouvoient tresparfaits en toutes leurs parties » (A. de Nervèze, *Le Songe de Lucidor*, *op. cit.*, p. 2).

monumental que l'on pourra néanmoins lire, assez souvent, en relation avec les formes architecturales. Que les bâtiments aient été entrepris ou simplement achevés sous Henri IV, ce n'est pas seulement la royauté d'un homme, aussi charismatique soit-il, qui est célébrée en façade, mais aussi la grandeur et la continuité de tout un lignage, celui des rois de France dont les vertus se perpétuent de siècle en siècle, nous dit l'idéologie henricienne, jusqu'à trouver une forme d'aboutissement avec la dynastie des Bourbons. Le dernier niveau de cohérence, qui concerne *a priori* les aspects les plus variés des bâtiments, est encore moins personnel. À travers le nombre, la grandeur et la magnificence des maisons royales, c'est un édifice beaucoup plus vaste qui est évoqué par l'architecture et les décors, celui de la monarchie française qui semble avoir trouvé, dans les anciennes demeures restaurées par Henri IV, une forme de « temple » ou plus exactement de « foyer » idéal.

Ce dernier aspect marque aussi, de notre point de vue, le terme de l'interprétation qui vise à démontrer le caractère proprement monarchique de l'architecture royale sous le règne d'Henri IV. Le langage des architectes, en vérité, n'avait guère évolué depuis les années 1580 et les principales innovations se situaient désormais dans le domaine du décor⁶². On vit cependant apparaître, au cours des années 1590, des formes particulières d'hybridation architecturale : une tendance à croiser méthodiquement les références, les typologies et les styles, conduisant parfois à des transferts très audacieux des formes de l'architecture sacrée dans le domaine du profane. Ces nouvelles dispositions nous semblent avoir été soutenues sur les chantiers royaux par une intention précise qui était de raffermir l'autorité du roi, en rappelant à tous le charisme de sa personne et la sacralité de ses fonctions. Une forme de culte de la monarchie (voir **fig. 1**), qui avait été préparé par les Valois, s'est rapidement mise en place dans les années 1590 sur les principaux chantiers d'Henri IV.

DE L'IMPORTANCE DU DÉCOR MONUMENTAL

Ces principes étant posés, nous pouvons à présent décrire les principaux domaines de l'architecture où de telles valeurs monumentales sont susceptibles d'être exprimées dans les maisons du roi. Avant de réfléchir à la symbolique des formes, terrain hasardeux et glissant de l'interprétation, l'enquête devra partir d'une analyse approfondie du décor monumental dont la fonction, à l'époque

62 Louis Hauteœur, *Histoire de l'architecture classique en France, op. cit.*, t. 1/2, *La Formation de l'idéal classique. La Renaissance des humanistes, 1535-1540 à 1589*, 1965, en particulier p. 783-924 ; Claude Mignot, « L'époque d'Henri IV et de Louis XIII », dans Jean-Pierre Babelon (dir.), *Le Château en France*, Paris, Berger-Levrault/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1986, p. 257-267.

qui nous intéresse, est capitale. L'ornement d'architecture, et tout ce qui s'y rapporte, est en effet le premier support de l'iconographie royale comme il apparaît clairement à la lecture des témoignages⁶³. Nous pensons en particulier aux armoiries, aux chiffres personnels, aux emblèmes et aux symboles auxquels il faudrait ajouter les allégories et les dédicaces. L'ensemble constitue un répertoire certes limité mais toujours précis de formes signifiantes (et même un peu bavardes) dont la première fonction est d'inscrire la présence du souverain dans l'espace et la matérialité de ces maisons ancestrales.

82

Qu'elles fassent partie ou non d'un ensemble figuratif, ces formes les plus élémentaires de l'iconographie royale méritent toujours d'être étudiées pour elles-mêmes avant d'être mises en relation avec l'architecture des bâtiments qu'elles viennent généralement marquer en des points particuliers. Une attention spéciale devra être accordée à la composition des façades où la symbolique royale peut investir de nombreux registres décoratifs. C'est le cas à la Grande Galerie du Louvre, mais aussi à la Belle Cheminée du roi à Fontainebleau (fig. 5), où les emblèmes et les symboles royaux contaminent, littéralement, les « ornements » traditionnels de l'architecture – cannelures, acanthes, cornes d'abondance, etc. – et jusqu'aux formes les plus menues du décor⁶⁴. Deux autres types de constructions tendent à cristalliser une grande partie des valeurs monumentales qui étaient associées à la reconstruction ou à l'embellissement des résidences. Il s'agit des grands portails, des portes⁶⁵ et des escaliers d'honneur⁶⁶, organes essentiels de la demeure aristocratique dont l'architecture est souvent marquée symboliquement. Lieux de passage, ils désignaient aussi des espaces spécifiques au sein de la maison du roi. Leur franchissement conservait un caractère rituel, généralement marqué par le cérémonial, mais aussi par les formes et par le décor architectural⁶⁷. On pourra ajouter à cela les petites constructions des cours et des jardins auxquelles se

63 Robert Dallington semble avoir été particulièrement intrigué par le décor emblématique de la Grande Galerie du Louvre : « *This Gallery is very curiously wrought with Flowers de luce, curious knots, branches, and such like device, cut in stone ; and in every place this word of the Kings [sic], Duo protegit unus, Which I suppose, implyeth, One God maintaynes the two Kingdomes of France and Navarre* » (*The View of Fraunce, op. cit.*).

64 Voir à ce sujet les nombreux documents publiés par Jean-Pierre Babelon (« Les photographies des estampages pris sur les façades de la Grande Galerie du Louvre avant sa restauration », *Revue de l'art*, 58-59, 1982-1983, p. 41-52).

65 Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France, op. cit.*, t. 1/3/2, *L'Architecture sous Henri IV et Louis XIII. L'architecture civile, le décor et le style*, p. 720-739.

66 Pour une typologie de l'escalier à cette époque, voir Claude Mignot, « L'escalier dans l'architecture française : la première moitié du xvi^e siècle », dans Jean Guillaume (dir.), *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1985, p. 49-65. Le symbolisme de l'escalier de Chambord a été analysé dans le même volume par Wolfram Prinz (« L'iconographie de l'escalier de Chambord », p. 107-109).

67 Lise Bek, « The staircase and the code of conduct », dans *ibid.*, p. 117-121 ; Monique Chatenet, *La Cour de France au xv^e siècle. Vie sociale et architecture, op. cit.*, p. 253-257.

5. Mathieu Jacquet, chapiteau corinthisant, marbre blanc, 1600-1601, château de Fontainebleau, SNS24

montraient particulièrement attentifs les visiteurs : les puits ornés, les pavillons et les volières, les balustrades ainsi que les statues et les fontaines – ces dernières encore rares à l'époque, et donc potentiellement significatives.

Une forte rupture s'accomplissait à l'époque, ne l'oublions pas, dans la perception générale des lieux pour qui était amené à franchir les portails, à passer les clôtures et parfois les systèmes de fortification qui isolent, défendent, mais aussi signalent la maison du roi. Le visiteur – quels que soient son rang et les raisons précises de sa venue – devait savoir qu'il pénétrait dans un espace distinct de l'ordinaire : l'espace domestique d'une grande « maison » royale dont Henri IV était le premier représentant vivant, comme le lui rappelait constamment le décor. Cet espace résidentiel était aussi un lieu de représentation et d'exercice du pouvoir que l'idéologie royale, autant que les institutions et la vie de cour, avaient de plus en plus tendance à *sacraliser*. C'est ainsi que dans un petit traité dédié au roi (1600)⁶⁸, Antoine de Laval, l'un des géographes d'Henri IV, présente les maisons du roi de France comme les bâtiments

68 Antoine de Laval, *Des peintures convenables aus Basiliques et palais du roy mesme à sa gallerie du Louvre à Paris*, *op. cit.* Pour une analyse du traité, voir Jacques Thuillier, « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », dans Albert Châtelet, Nicole Reynaud (dir.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, PUF, 1975, p. 175-205.

« si augustes, si vénérables, si sacrés » d'une très ancienne monarchie⁶⁹. Tout au long du traité, l'auteur n'hésite pas à dresser un parallèle entre les demeures du roi de France, les palais des rois hellénistiques et ceux des empereurs romains : les « Basiliques et palais du roi » sont pour lui des édifices sacrés autant que des symboles, dans l'espace public, de l'autorité royale. À lire Antoine de Laval, ces maisons de France, parées de toutes les vertus d'une restauration monarchique accomplie par Henri IV, faisaient désormais partie des *regalia*. Toute la difficulté pour nous est de savoir jusqu'à quel point la montée du pouvoir absolutiste et la volonté de célébrer l'action personnelle d'Henri IV se sont aussi traduites, en architecture, par la recherche de dispositions, de formes et de motifs susceptibles de marquer visuellement, dans le périmètre des maisons royales, la sacralité de la couronne et l'œuvre restauratrice du nouveau souverain.

84

La notion d'iconographie ainsi appliquée à l'architecture appelle une précision importante qui permettra d'éviter certaines méprises dans l'œuvre d'interprétation. Il ne faut pas chercher dans l'architecture des maisons royales de véritables « programmes » iconographiques au sens où les entendent habituellement les iconologues, soit des systèmes complets, fortement structurés et *a priori* cohérents de signification. De telles intentions sont perceptibles, il est vrai, dans la conception de quelques façades très prestigieuses comme celle de l'aile Lescot au Louvre dont le décor sculpté expose, avec force détails, les ambitions universelles de la royauté d'Henri II⁷⁰. Un demi-siècle plus tard et en pleine montée du pouvoir absolutiste, les grandes compositions figuratives à l'iconographie savante étaient, paradoxalement, devenues très rares. On les trouvait, bien entendu, dans les architectures éphémères des Entrées solennelles⁷¹, ou encore sur les frontispices gravés encadrant les portraits royaux, mais très peu en façade des bâtiments. Le seul exemple qui s'en approche, par l'abondance et la diversité des symboles et des allégories, est le décor de la Petite Galerie du Louvre⁷². Avec la question du coût, qui est importante, et une réelle réticence des architectes à développer l'ornementation des façades, on peut aussi y voir l'application par la Couronne d'un principe de convenance,

69 « Les Maisons et Palais des Rois, que les anciens Grecs nommoient (comme depuis les Chrétiens ont fait nos Temples et Eglises sacrées) Basiliques, sont des édifices si augustes, si venerables, si sacrés, que c'est espece de pollution et de sacrilege, que d'y voir quelque chose de profane, de vain, de mansonger et d'impudique » (A. de Laval, *Des peintures convenables aus Basiliques et palais du roy mesme à sa gallerie du Louvre à Paris*, op. cit., p. 446).

70 Voir en particulier l'analyse de Volker Hoffmann, « Le Louvre de Henri II : un palais impérial », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1982, p. 7-15.

71 Les livrets de ces Entrées ont été édités par Marie-France Wagner (*Les Entrées royales et solennelles du règne d'Henri IV*, Paris, Classiques Garnier, 2010, 2 vol., t. I : 1594-1596 et t. II : 1598-1605).

72 Guillaume Fonkenell, « La Petite Galerie avant la galerie d'Apollon », dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *La Galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre éditions, 2004, p. 27-28.

renforcé par le souvenir des crises iconoclastes, qui semble avoir réservé à la décoration intérieure des maisons royales les expressions les plus denses et les plus personnelles du culte monarchique⁷³.

CHIFFRES, EMBLÈMES, PORTRAITS ET DÉDICACES

Dans la grande majorité des cas, le champ sémantique qui s'ouvre à l'entrée des résidences royales est à la fois limité et très diffus. Le vocabulaire est simple et traditionnel, les formules répétitives, les idées peu nombreuses. Ce sont les valeurs les plus essentielles de la monarchie et les vertus exemplaires des souverains, auxquelles peuvent s'ajouter des allusions plus précises à des succès militaires ou dynastiques, qui sont célébrées en façade des bâtiments d'Henri IV⁷⁴. Les ensembles les plus signifiants, au regard de l'idéologie royale, sont ceux où le décor sculpté constitue, en harmonie avec l'architecture, un énoncé complet et plus aisément déchiffrable.

Les premiers signes de royauté nous sont généralement donnés par l'héraldique, ce glorieux langage des blasons dont le sens était à peu près accessible à chacun. Appliquées à toutes les parties des bâtiments (architecture et décor intérieur)⁷⁵, les armes de France et de Navarre célèbrent avec insistance l'œuvre réparatrice du premier Bourbon en même temps qu'elles affirment sa souveraineté sur les maisons royales. L'héraldique trouve un heureux complément dans l'ornementation des façades dont les parties sculptées sont souvent contaminées par les chiffres, emblèmes et devises du roi ou de sa famille⁷⁶. Le plus important de ces symboles est bien entendu le chiffre du roi : les architectes en ont fait un large usage sur les chantiers du Louvre et des Tuileries où il s'agissait de rivaliser avec les chiffres

73 Cette distinction entre l'iconographie des façades, qui reste générale, et l'iconographie des espaces intérieurs, qui est plus précise et personnalisée, apparaît clairement dans une observation de Palma Cayet : « Si tous ces bastiments par le dehors sont decorez de colonnes et d'enrichissements où sont representez les victoires et triomphes du Roy, le dedans l'est encores plus par le grand nombre de peintures, statuës de marbre, et surtout des portraits de sa Maiesté esleveez en colisée après le naturel » (*Chronologie septenaire de l'histoire de la paix entre les rois de France et d'Espagne*, op. cit., 1605, p. 448^v-449). L'auteur semble faire ici allusion au portrait en pied d'Henri IV sculpté en 1605 par Pierre de Franqueville (Pau, Musée national du château).

74 Sur la culture des devises et des emblèmes, qui imprègne fortement la décoration des bâtiments, voir L. Hauteœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, op. cit., t. I/3/2, p. 792-796.

75 À Fontainebleau, Henri IV a fait ajouter son chiffre et ses armes au moment de la restauration du décor de la galerie d'Ulysse : « Henry le Grand l'a merveilleusement embelly, et s'en peut dire le Restaurateur [...] il a réparé ces défauts et de plus l'a orné d'un lambry peint avec plusieurs camaïeux, ainsi qu'il se vérifie par les lettres suivantes de son nom H. IV. D. G. F. R. (P. Dan, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau* [...], op. cit., p. 109-110).

76 Jean-Pierre Babelon a analysé plusieurs exemples de ces compositions hybrides qui associent étroitement la symbolique royale au vocabulaire architectural et à l'esprit des ordres (« Architecture et emblématique dans les médailles de Henri IV », *Revue de l'art*, 58-59, 1982-1983, p. 23-25, fig. 5 a-b).

et les emblèmes des Valois. Comme l'a montré Jean-Pierre Babelon⁷⁷, le chiffre d'Henri IV a trouvé, vers 1594, sa forme idéale avec l'invention du H couronné, accompagné de l'épée, des deux sceptres et de la célèbre devise *DVO PROTEGIT VNVS*. Cette formule, qui connaît de multiples variantes, a donné lieu à de savants développements décoratifs sur la façade de la Grande Galerie où l'on observe que les chiffres tendent à souligner la continuité entre les règnes, d'Henri II à Henri IV, tout en proclamant la supériorité du roi Bourbon sur ses cousins Valois⁷⁸.

86

Les portraits sculptés sont une autre manière, pour le souverain, de marquer son emprise en des points clés des bâtiments. L'effigie du roi – portrait en buste, en pied ou portrait équestre – peut être dressée à l'entrée d'un passage, au-dessus d'une porte ou au dernier registre d'une travée centrale. Il s'agit pour la France d'une tradition médiévale, inaugurée peut-être par Charles V à l'entrée dudonjon du château de Vincennes, qui se poursuit à la Renaissance où la formule se renouvelle par imitation de la culture latine. Sous le règne d'Henri IV, elle trouve une expression singulière dans cette iconographie mi-classique, mi-féodale qui est souvent adoptée pour les portraits du roi. Au phare de Cordouan (le buste d'Henri IV répondant, à l'entrée du phare, à celui d'Henri III)⁷⁹, au château de Fontainebleau (le buste du roi au-dessus du portail de la galerie de la Volière ; le portrait équestre prévu sous le dôme de la porte du Baptistère)⁸⁰, à la Petite Galerie du Louvre (sur les frontons occidentaux : la « Majesté imperiale » d'Henri IV, entre les allégories de l'Abondance et de la Paix ; sans doute à l'entrée de la loggia : le portrait en buste du roi)⁸¹, l'effigie d'Henri IV domine à chaque fois l'espace en même temps qu'elle surplombe, aux yeux du passant, l'entrée d'un bâtiment qu'elle contribue ainsi à sacraliser.

Il faut enfin compter avec l'épigraphie monumentale et notamment avec le discours pompeux des dédicaces latines auxquelles Henri IV et son entourage semblent avoir prêté la plus grande attention. Ces textes gravés dans le marbre peuvent être souvent lus en relation avec des inscriptions plus anciennes⁸²

77 *Ibid.*, p. 30-34.

78 *Ibid.*, p. 21-40.

79 Jean Guillaume, « Le phare de Cordouan, "merveille du monde" et monument monarchique », art. cit., p. 48.

80 Vincent Droguet, « Cadre architectural et jardins », art. cit., p. 17 et 26 ; Emmanuel Lurin, « Les Basiliques et palais du roi. Architecture et politique à la cour d'Henri IV », art. cit., p. 244.

81 Marché passé avec Jean Mansart le 13 décembre 1601 pour la sculpture des trois frontons occidentaux de la Petite Galerie (Arch. nat., Min. centr., ét. XIX, 345, f. 462). Voir *Nouveaux documents sur le Louvre*, éd. Louis-Henri Collard et Édouard-Jacques Ciprut, Paris, A. et J. Picard, 1963, p. 18-20 et p. 51, n° III ; Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », art. cit., p. 90-91 ; Guillaume Fonkenell, « La Petite Galerie avant la galerie d'Apollon », art. cit., p. 27.

82 Au Louvre, les inscriptions du règne d'Henri IV nous semblent rivaliser avec la belle dédicace de l'aile Lescot qui commémore l'achèvement, sous Henri II, du chantier de rénovation entrepris par François I^{er}. Toutes ces inscriptions latines sont soigneusement reproduites

et dans la perspective du renouveau dynastique qui trouve une expression concrète, comme on l'a vu, dans l'achèvement des chantiers par le roi. Tous ces éléments de décor, qui sont aussi des marques de souveraineté, dialoguent avec les parties anciennes dont on comprend beaucoup mieux la conservation par les architectes d'Henri IV. La préservation d'un bâtiment ou le simple respect des dispositions primitives, dans un projet de construction, sont des preuves évidentes de continuité pour les sujets du roi. Associés à de nouveaux développements architecturaux ou décoratifs, ils peuvent parfois donner le sentiment d'une histoire qui s'accomplit selon cette conception cyclique du temps qui dominait encore les esprits. Le « parachèvement » par Henri IV du palais des Tuileries n'a pas d'autre signification politique⁸³.

La plupart de ces propositions passent aujourd'hui inaperçues, même lorsque les édifices ont été conservés, car nous avons perdu la culture des emblèmes qui est au fondement de ce langage des bâtiments royaux. Sans doute sommes-nous également moins sensibles que ne l'étaient les contemporains d'Henri IV aux multiples relations que l'architecture peut entretenir avec les différentes parties de son décor.

IMPORTANCE ET UTILITÉ DES MÉTAPHORES ARCHITECTURALES

D'autres considérations nous invitent à aller plus loin dans la réflexion sur le caractère métaphorique des formes architecturales. On perçoit en effet sur les chantiers d'Henri IV une forte propension de l'architecture à *signifier*. À travers le choix des formes et la disposition générale des bâtiments, l'architecture royale parvient parfois à évoquer cet idéal de *renovatio* qui est au cœur de l'édifice monarchique sous Henri IV. Dans le cas des maisons royales, il s'agira donc d'interroger la possibilité d'une relation directe entre les partis de restauration, les caractéristiques de la nouvelle architecture et les traits essentiels de l'idéal monarchique, tel qu'il pouvait alors s'exprimer : continuité et croissance de la monarchie, grandeur et unité de l'État, ordre et prospérité dans le royaume, ici identifié à la « maison » du roi.

Le premier indice, le plus important peut-être, nous vient des arts figurés où les références à l'architecture et aux bâtiments du roi sont exceptionnellement

dans les guides du début du XVII^e siècle, ce qui montre qu'elles étaient lues et étudiées par les voyageurs. Pour les inscriptions du Louvre et des Tuileries, voir en particulier Paul Hentzner, *Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae*, Breslae, apud heredes J. Eyerlingii et J. Perfertum, 1617, p. 103.

83 Une étonnante dédicace célèbre la rénovation par Henri IV du palais des Tuileries : « *Perennitati invictissimi principis / de bello et pace triumphantis* ». Cette courte inscription fonctionne exactement comme la devise latine (ou « âme ») d'un emblème dont le « corps » monumental serait le palais des Tuileries.

nombreuses à cette époque. Jean-Pierre Babelon a déjà souligné, dans un article fondamental, la richesse de ces métaphores dans l'iconographie des médailles et des jetons du règne d'Henri IV⁸⁴. Mais le phénomène est général puisqu'il touche aussi la littérature, l'épigraphie, le portrait de cour et différentes catégories d'images imprimées, à commencer par les frontispices des nombreux ouvrages dédiés au roi (voir fig. 1). La métaphore architecturale, avec celle du triomphe militaire, semble pratiquement inévitable à cette époque dès lors qu'il s'agit de célébrer la stabilité, la puissance, la grandeur et la sacralité de la monarchie autour du roi.

Dans l'art des médailles, le « corps » de l'emblème peut être donné par un bâtiment précis, un type de construction ou une simple forme architecturale. En 1606, le temple de Janus – dont les portes closes, prévient la devise, s'ouvriront à la première alerte (« *Clausi cavete recludam* ») – désigne simultanément le roi comme le gardien de la paix et le défenseur du royaume⁸⁵. En 1599, une allégorie architecturale rappelle que le roi de France fonde tout son honneur dans le culte des vertus (le temple de la Vertu qui précède et conduit au temple de l'Honneur couronné de lauriers : « *Honori praevia virtus* »)⁸⁶. Henri IV est aussi le souverain des grands travaux (fig. 6)⁸⁷ : la Grande Galerie du Louvre est décrite comme une œuvre colossale, digne d'un héros fondateur, qui prouve aussi la capacité du roi à gouverner le monde (Henri-Hercule soutenant le poids du Monde, debout devant la Grande Galerie : « *Subibo oneri* »). Un autre jeton, daté de 1609, semble avoir été conçu pour célébrer la sagesse, la constance et l'efficacité d'un souverain dont l'action serait constamment inspirée par Dieu⁸⁸. L'emblème principal représente une lampe à huile, de style antique, qui est reliée au ciel par un cordon, de sorte que sa flamme brille d'une lumière perpétuelle⁸⁹. À proximité de ce motif se dresse un gros pavillon à dôme surmonté d'un lanternon, lequel semble marquer

84 Jean-Pierre Babelon, « Architecture et emblématique dans les médailles de Henri IV », art. cit., p. 21-52, en particulier p. 34-36.

85 Jacques de Bié, *La France métallique contenant les actions celebres tant publiques que privées des rois et des reines [...]*, Paris, J. Camusat, 1636, n° LXXXVIII et p. 294-295 ; Jean-Pierre Babelon, « Architecture et emblématique dans les médailles de Henri IV », art. cit., p. 35.

86 Paris, BnF, Cabinet des médailles, SIF, 330 ; Jacques de Bié, *La France métallique contenant les actions celebres tant publiques que privées des rois et des reines [...]*, op. cit., n° XLII et p. 269 ; Jean-Pierre Babelon, « Architecture et emblématique dans les médailles de Henri IV », art. cit., p. 34.

87 Jacques de Bié, *La France métallique contenant les actions celebres tant publiques que privées des rois et des reines [...]*, op. cit., n° LXXV et p. 286 ; Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », art. cit., p. 109 ; *id.*, « Architecture et emblématique dans les médailles de Henri IV », art. cit., p. 34-35.

88 Jacques de Bié, *La France métallique contenant les actions celebres tant publiques que privées des rois et des reines [...]*, op. cit., n° CX et p. 302. L'auteur croit reconnaître dans ce motif, qu'il peine à interpréter, l'image d'une « cellule ou retraite solitaire ». On pourrait y voir, en 1609, une référence au pavillon central du palais des Tuileries, récemment achevé par Henri IV.

89 L'emblème n'est pas sans rappeler la parabole des vierges folles et des vierges sages (Matthieu, xxv, 1-13).

6. Jacques de Bié, *La France métallique [...]*, Paris, J. Camusat, 1636, n° LXXV et CX,
jetons des années 1604 et 1609

lui-même le début ou la fin d'un long édifice en forme de galerie. La devise – « *Idem mihi principium et fnis* » (« la fin et le commencement sont pour moi une seule et même chose ») – consacre la puissance miraculeuse d'un souverain qui parvient à achever tout ce qu'il entreprend (à la différence de ses prédécesseurs, dit-on à l'époque), car il est semblable à Dieu.

Toutes ces métaphores, il faut bien le noter, s'appuient directement sur la géométrie des formes, la typologie des bâtiments et les dimensions réelles des édifices construits pour évoquer symboliquement les vertus d'Henri IV, lesquelles sont rapportées aux fonctions les plus essentielles de la monarchie : protéger, construire, surveiller, gouverner vertueusement le royaume⁹⁰. Nous sommes ici en présence d'un processus d'homologation extrêmement large qui fait de l'œuvre d'architecture et de tout ce qui s'y rapporte – construction, entretien, surveillance – la « vraie image » du pouvoir royal et de son exercice par Henri IV. On trouve encore de très beaux exemples de ces analogies formelles et symboliques dans les portraits du roi dont l'iconographie conjugue bien souvent les deux types de métaphores, militaire et architecturale. Ainsi, dans un portrait gravé en 1600 d'après Antoine Caron qui représente Henri IV en armure, juché sur un cheval de parade, triomphant de ses ennemis devant une forteresse gardée par des soldats (fig. 7)⁹¹. Défenseur ou conquérant ? Héros solitaire ou chef des armées ? Vainqueur de ses sujets rebelles ou des armées de l'Espagne ? Comme le souligne la légende⁹², Henri IV est tout cela à la fois dans le portrait d'Antoine Caron qui est aussi fondé sur le montage de plusieurs iconographies. Remarquons surtout la présence, au second plan à gauche, d'une grosse tour avancée qui double le portrait équestre du roi : construction angulaire et très puissante, aux allures de fortification romane, qui souligne la bravoure personnelle d'Henri IV en même temps qu'elle confère une forme d'évidence physique et atemporelle à l'image de son triomphe.

90

90 L'analogie n'est évidemment pas nouvelle, mais elle est fortement marquée sous le règne d'Henri IV. Dans les emblèmes d'Andrea Alciati, le motif architectural est souvent employé pour désigner les vertus de prudence, justice, force et concorde. Il peut alors prendre la forme du temple (édifice, sanctuaire), de l'autel, du tombeau et de la ruine (André Alciat, *Toutes les emblèmes [...]*, Lyon, chez Guillaume Rouille, 1558, p. 36, 38, 44-45, 50, 57, 61).

91 Jean Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Paris, Flammarion, 1986, p. 154-155, fig. 120. Ce portrait d'Henri IV, comme le souligne Ehrmann, s'inscrit dans la lignée des portraits équestres que Caron avait conçus pour les Valois. Ajoutons que l'armure du roi et le harnachement doivent être rapprochés d'un portrait de François I^{er} peint par François Clouet (Florence, galerie des Offices, Inv. 1890).

92 « Voicy le preux Henry, ce monarque françois, ce guerrier porte foudre / en terrassant l'E[s]pagne a son royaulme acquis et les Rebelles sont, par son bras, / mis en pouldre ayant la paix La France et ses subjectz conquis ».

7. Gysbrecht Van Veen d'après Antoine Caron, *Portrait équestre du roi Henri IV*, gravure au burin, 1600, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, LP16.7.1

Le principal argument se trouve néanmoins sur les chantiers d'Henri IV où les portes monumentales, les gros pavillons carrés, les longues galeries et les toitures à hauts combles constituent en eux-mêmes un langage très puissant. Simplicité des volumes, clarté des dispositions, géométrie des formes et affirmation des plans qui contraignent, beaucoup plus strictement que naguère, les formes encore abondantes du décor : les constructions de cette époque présentent toujours un caractère de puissance et de nécessité, surtout quand on les compare aux anciens bâtiments (fig. 8-9). Cette sobriété formelle, cette rationalité plus affirmée du dessin, ce goût pour les grandes compositions symétriques étaient déjà présents depuis plusieurs décennies dans l'architecture française, du moins sur le papier. Mais c'était la première fois que les architectes, à la faveur de la reconstruction, pouvaient appliquer tous ces principes à grande échelle. Sous le règne d'Henri IV, ils adoptèrent un style très emphatique, plus ou moins riche dans les détails, mais toujours large et solennel. Il convient d'observer, dans la composition des façades, la manière dont étaient traités les ornements d'architecture – tables, bossages, décor sculpté – en relation étroite avec les volumes et l'ordonnance du bâtiment. Chaque élément retrouvait, en quelque sorte, sa forme, son poids, la place qui lui revenait de droit dans une conception beaucoup plus architectonique du décor⁹³. Les dispositions « maniéristes » de l'architecture n'étaient donc pas éradiquées, les licences subsistaient toujours dans le décor, mais elles étaient entièrement soumises aux lignes et aux masses du bâtiment.

L'un des grands mérites de cette architecture est son extrême flexibilité. Les architectes, qui procédaient essentiellement par juxtaposition de grands volumes et imbrication des formes⁹⁴, pouvaient assez facilement reprendre d'anciens chantiers, introduire des changements d'axe, retourner des ensembles complets de bâtiments. Flexible, cette architecture l'est aussi sur le plan ornemental, la simplicité des volumes autorisant toutes les variations possibles dans le décor de surface, du « rustique » le plus sobre au « classique » le plus orné⁹⁵. L'architecture henricienne se distingue enfin par sa propension à évoquer des constructions

⁹³ Louis Hauteœur a assez bien décrit les caractères de l'ornementation architecturale sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII (*Histoire de l'architecture classique en France*, t. 1/3/1, op. cit., p. 817-821).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 751-754.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 817-872 ; Claude Mignot, « L'architecture française au temps de Marie de Médicis », dans Paola Bassani Pacht, Thierry Crépin-Leblond, Nicolas Sainte Fare Garnot *et alii* (dir.), *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts*, cat. exp., Blois, 29 novembre 2003-28 mars 2004, Paris, Somogy, 2003, en particulier p. 31-33. Pour une typologie du décor mural, nous renvoyons à la thèse d'histoire de l'art de Catherine Titeux, *Le Mur et ses ornements : tables, encadrements, bossages et autres enrichissements dans l'architecture française à l'âge classique*, dir. Claude Mignot, Paris-Sorbonne, 2010.

8. François d'Orbay, *Élévations de l'entrée de la cour du Donjon et de l'entrée de la cour des Offices à Fontainebleau*, plume, lavis brun et aquarelle, 1676, Paris, Archives nationales, Cartes et Plans, Va LX, 11

beaucoup plus anciennes et prestigieuses qui étaient encore sources de légitimité à l'époque : le souvenir des châtelets, des tours et des courtines du monde féodal n'est jamais très loin dans les pavillons à hauts combles et les grands portails aux formes imposantes⁹⁶ (fig. 8). De même, les exèdres de fond de cour, les couvertures en dôme, les galeries monumentales qui forment péristyle autour des jardins clos évoquent irrésistiblement certaines des dispositions les plus caractéristiques de l'architecture gréco-romaine : celles des temples, des palais et des villas antiques qui faisaient déjà l'objet, depuis plusieurs décennies, de nombreux essais de reconstitution de la part des antiquaires et des architectes⁹⁷.

⁹⁶ Voir à ce sujet les remarques de Louis Hauteœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I/3/1, *op. cit.*, p. 714-715, 782-783.

⁹⁷ C'est notamment le cas, à Fontainebleau, de la grande exèdre ou « nymphée » de la cour des Offices ainsi que des trois galeries à arcades qui entouraient le jardin des Buis : le nouveau « jardin de la Reine » a été conçu sur le modèle du jardin à péristyle antique. À Saint-Germain-en-Laye, le grand jardin en terrasses et ses galeries monumentales ont été conçus dans la lignée des restitutions du sanctuaire de Préneste, de la cour du Belvédère au Vatican et de la villa Madame à Rome. L'architecture du Château-Neuf est elle-même nourrie de références littéraires à l'architecture des villas antiques, en particulier dans l'articulation des galeries et des portiques conduisant à de petits pavillons détachés (*dietae*), disposition qui rappelle fortement les descriptions de Pline le Jeune.

Appliqué à la rénovation des maisons royales, ce langage architectural se prêtait à la création d'ensembles monumentaux où les constructions nouvelles entraient souvent en résonance avec les parties anciennes, qui pouvaient aussi faire l'objet de remaniements. L'analyse des formes s'engage ici sur la voie de l'herméneutique, discipline peu goûtée des historiens qui se méfient à juste titre des risques de projection et des lectures psychologisantes. L'interprétation, pour être pertinente, ne pourra porter que sur des points très précis d'architecture, ce qui obligera à renoncer d'emblée à toute explication générale des bâtiments. On pourra s'intéresser en particulier à la manière dont les parties anciennes auront conditionné, le plus souvent, les projets d'agrandissement dont la réalisation devait néanmoins aboutir à des transformations radicales. Car les constructions, quand bien même elles imitaient délibérément le style des premiers bâtiments, étaient toujours porteuses d'un rythme, de formes nouvelles et d'une iconographie spécifique qui modifiaient sensiblement le sens des compositions initiales.

FONTAINEBLEAU : L'INTRODUCTION D'UN ORDRE MONUMENTAL AU SEIN DES BÂTIMENTS

Au château de Fontainebleau, la rénovation de la cour de la Fontaine, qui débute au printemps 1594, s'est faite dans un apparent respect des volumes, des façades, des styles existants⁹⁸. Sous la galerie François I^{er}, la galerie du rez-de-chaussée fut pourtant reconstruite sur un dessin nouveau : architecture simple d'une galerie à arcades dont l'ordre de pilastres et le décor de bossages s'harmonisaient, au premier coup d'œil, avec les autres façades (fig. 9). L'alternance de travées imposait néanmoins un rythme différent et explicitement triomphal à cette partie du bâtiment restaurée par Henri IV. Le chiffre du roi, sa devise et ses armes s'affichaient sur chacun des trumeaux où ils étaient sculptés en grand. La cour de la Fontaine a aussi été prolongée au sud par la création du jardin de l'Étang – jardin privé du roi (on y accédait par une passerelle depuis son appartement dans le pavillon des Poêles), pourtant livré à l'admiration de tous (les parterres étaient visibles depuis la cour). Ce jardin en l'île, qui suivait un plan carré⁹⁹, se signalait dès l'abord par sa construction sur une solide plateforme aux angles bastionnés. L'archétype du château médiéval, encore si influent

⁹⁸ Emmanuel Lurin, « Les Basiliques et palais du roi. Architecture et politique à la cour d'Henri IV », art. cit., p. 240-242.

⁹⁹ Sur le motif du jardin en « grand carré dans l'île », si apprécié au XVI^e siècle, voir Françoise Boudon, « Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance », dans Jean Guillaume (dir.), *Architecture, jardin et paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVI^e et XVII^e siècles*, actes de colloque (Tours, 1^{er}-4 juin 1992), Paris, Picard, coll. « De architectura », 1999, p. 137-183.

9. Château de Fontainebleau, cour de la Fontaine, vue d'ensemble

dans l'architecture nobiliaire, dictait ici l'implantation et le plan du jardin¹⁰⁰. Notons aussi la nouveauté pour l'époque des parterres de broderie, plantés dès 1595 par Claude Mollet, qui transposaient le chiffre superbe d'Henri IV dans la forme toujours verte des buis¹⁰¹. Les quatre carreaux du parterre étaient symétriquement disposés de part et d'autre d'une statue en marbre de grand prestige, l'*Hercule* de Michel-Ange acquis en 1529 par François I^{er}. La statue, qui provenait du récent démontage de la fontaine de la cour, avait donc été remontée quelques mètres plus loin sur un piédestal massif aux allures d'autel antique, si l'on croit une vue d'Israël Silvestre qui le montre aussi bardé de chiffres royaux¹⁰². La conjonction de tous ces travaux, que l'on aurait pu croire si respectueux des dispositions d'origine, aboutissait à un retournement complet de l'ancienne cour d'honneur des Valois (voir **fig. 2**). Les bâtiments s'ordonnaient désormais selon un axe nord-sud qui mettait clairement en valeur, aux deux extrémités d'une vaste cour à jardin ouvert, l'œuvre de restauration et les créations plus personnelles du premier roi Bourbon.

¹⁰⁰ Du côté sud, soit au bout du jardin, la plateforme était augmentée de trois ressauts quadrangulaires, destinés à porter des pavillons. Cette disposition rappelle quelque peu les pavillons de jardin des châteaux d'Anet et de Dampierre (Françoise Boudon et Jean Blécon, *Le Château de Fontainebleau, de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, op. cit., p. 74-75 et p. 275-277, n° 10 ; Vincent Droguet, « Cadre architectural et jardins », art. cit., p. 24-25).

¹⁰¹ Claude Mollet, *Théâtre des plans et jardinages*, Paris, Sercy, 1652, p. 202-203.

¹⁰² Israël Silvestre, *Veüe du bastiment de la cour des fontaines, et du Jardin de l'Estan*, Paris, vers 1670.

À Fontainebleau encore, la rénovation de la cour du Donjon, en relation avec l'aménagement de la cour des Offices, fut l'occasion de créer à l'est une façade monumentale dont la valeur symbolique est encore plus apparente (fig. 8). Entre deux nouveaux pavillons de style François I^{er}, que le décor héraldique indique néanmoins comme des créations du règne d'Henri IV, se dresse la porte du Baptistère, création très originale nourrie de références à l'architecture antique, moderne et même médiévale, qui devait abriter sous son dôme une statue équestre du roi. À l'entrée de la cour primitive du château, la composition très ordonnée du portail dresse le superbe tableau de la royauté des Bourbons dont elle souligne, à grands renforts de pastiches, les liens de continuité avec la royauté des Valois¹⁰³.

À SAINT-GERMAIN COMME À CORDOUAN : UNE ESTHÉTIQUE DU « PARACHÈVEMENT »

96

Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye offre l'exemple d'une construction nouvelle qui fut néanmoins conçue par extrapolation d'un premier bâtiment : la maison de plaisance que Philibert Delorme avait commencé d'édifier quarante ans plus tôt pour Henri II. Le projet de château pour Henri IV semble avoir été directement greffé sur celui de Delorme dont il reprenait les idées les plus essentielles, à savoir la symétrie presque absolue du plan, l'alternance des corps bas et des pavillons, la forme très caractéristique de la cour d'honneur qui ne fut édifiée qu'en 1600. Il s'agissait néanmoins d'une construction beaucoup plus ample qui intégrait les parties anciennes en les transformant et qui procédait moins par imitation que par réécriture du projet initial (fig. 10). Le chantier s'ouvrit en 1594 par la rénovation du corps central, seule partie effectivement construite par Delorme dont les parties hautes étaient incomplètes et sans doute très endommagées. Les modifications qui furent alors apportées au dessin des baies, ainsi qu'au décor de bossage, nous font croire que l'on envisageait déjà de poursuivre le chantier dans le sens d'une nette amplification des bâtiments¹⁰⁴. Le projet de Delorme pour la cour d'honneur est trop peu documenté pour que l'on puisse décrire avec quelque précision les modifications qui furent apportées lors de la construction. Néanmoins, le respect des formes et des dimensions des exèdres, l'emploi du pilastre à tables, motif cher à l'architecte, l'absence complète de polychromie dans l'élévation intérieure, qui contrastait fortement avec l'appareil brique et pierre des autres

103 Emmanuel Lurin, « Les Basiliques et palais du roi. Architecture et politique à la cour d'Henri IV », art. cit., p. 244-253.

104 *Id.*, « Restauration, parachèvement, prouesses. Un portrait d'Henri IV en bâtisseur », art. cit.

10. Anonyme, *Plan du Chateau neuf de St Germain en Laye*, plume et encre noire, lavis de couleur, ca 1700, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, VE-13-PET FOL, pl. 5

parties du château, tous ces éléments montrent que l'on a voulu adapter le projet du grand architecte aux dimensions et aux valeurs d'un nouveau bâtiment¹⁰⁵.

Si les visiteurs du Château-Neuf au XVII^e siècle ne mentionnaient jamais le nom de Delorme, ils rappelaient souvent que le château devait sa magnificence aux travaux entrepris par Henri IV, lequel avait su rendre cette demeure « vraiment royale »¹⁰⁶. L'idée est bien celle du « parachèvement » d'un bâtiment dont la fonction est capitale. Dans la tradition du *decorum*, cette idée suppose, avec le complet achèvement du travail artistique, une certaine perfection de la forme qui doit en même temps s'accorder au rang et à la dignité du commanditaire. Le bâtiment royal, « parachevé » par le souverain régnant, est une forme de « chef-d'œuvre » pour la monarchie, une œuvre belle et accomplie, mais surtout parfaitement digne du roi de France, une œuvre

¹⁰⁵ E. Lurin (dir.), *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, *op. cit.*, p. 37-38 ; *id.*, « Restauration, parachèvement, prouesses. Un portrait d'Henri IV en bâtisseur », *art. cit.*

¹⁰⁶ L'expression est de Pierre Matthieu (*Histoire de France et des choses mémorables [...]*, *op. cit.*, p. 265). On retrouve la même idée chez Pierre Victor Palma Cayet (*Chronologie septenaire de l'histoire de la paix entre les rois de France et d'Espagne*, *op. cit.*, 1605, p. 448) et André Duchesne (*Les Antiquitez et recherches des villes, chasteaux, et places plus remarquables de toute la France [...]*, *op. cit.*, p. 220).

« capitale »¹⁰⁷. Avec le développement monumental du château, les premiers signes de cette magnificence royale auxquels étaient si sensibles les visiteurs se confondaient, précisément, avec les modifications et les enrichissements apportés par les architectes d'Henri IV : la conception d'un nouveau portail à douze colonnes, apparemment très ouvragées¹⁰⁸, la polychromie générale des bâtiments qui s'enrichissait même de quelques marbres sur la façade orientale, l'introduction de tables ornées, de bouillons d'acanthes et surtout d'un véritable arsenal d'armoiries, de chiffres et d'emblèmes sculptés sur toutes les parties vives (portail, portes d'entrée, acrotères des deux galeries royales, piédestaux des balustrades, etc.)¹⁰⁹.

Rénovation, augmentation et « parachèvement » de la maison du roi au sein d'un édifice plus vaste dont la « richesse » et la monumentalité devaient aussi donner le sentiment d'une affirmation plus haute de la monarchie. La construction du Château-Neuf est la parfaite expression, dans le domaine de l'architecture, d'un idéal de *renovatio* qui s'était déjà illustré quelques années plus tôt sur le chantier du phare royal de Cordouan (fig. 11). L'extrapolation du parti initial fut ici le fait d'un seul homme, l'ingénieur Louis de Foix, qui servit successivement et avec constance « HDV III » (Henri III de Valois) et « HDB IV » (Henri IV de Bourbon), pour reprendre un *jeu de chiffres* qui est développé dans le décor sculpté de la chapelle. Les enjeux politiques et même spirituels de ce chantier, auxquels font allusion les emblèmes de plusieurs médaillons¹¹⁰, étaient assurément nombreux. La défense de la légitimité du roi, à travers la poursuite des travaux, importait sans doute autant que l'affirmation par Henri IV d'une politique d'unité et de défense nationale à un moment où le conflit s'était internationalisé. Néanmoins, ces deux ordres d'explication nous semblent entièrement dépassés par un besoin encore plus pressant de resacralisation de la personne royale. Le second projet de Louis de Foix se distingue en effet par ses nombreux emprunts à l'architecture sacrée des temps modernes, mais aussi antiques et médiévaux. Il s'agit d'un trait récurrent de l'architecture henricienne que l'on observe dès 1592 à Blois dans la conception

¹⁰⁷ Rappelons que le verbe *parachever*, qui est attesté dès le xv^e siècle, dérive du mot *chef* qui signifie « fin, extrémité » en ancien français (du latin *caput*). Voir Oscar Bloch et Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1932, t. 1, A-K, p. 142 ; Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, H. Champion/Didier, 1925-1973, t. V, *Leur-Pissoir*, 1951-1961, p. 613.

¹⁰⁸ La description du portail, dans le manuscrit de la famille Antoine, mentionne « douze grosses colonnes de pierre rondes cizelées et taillées en compartiments de broderie » (BnF, Manuscrits, NAF 5012, f. 92).

¹⁰⁹ Emmanuel Lurin (dir.), *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, op. cit., p. 34-45, 56-57.

¹¹⁰ En particulier les trois jetons qui ont été conçus par Sully et offerts au roi pour les années 1594, 1595 et 1596 (Jean Guillaume, « Le phare de Cordouan, "merveille du monde" et monument monarchique », art. cit., p. 52, fig. 36 ; Jean-Pierre Babelon, « Architecture et emblématique dans les médailles de Henri IV », art. cit., p. 21-23, fig. 3-4).

11. Matthäus Merian d'après Claude Chastillon, « L'excellent bastiment de la tour ou phanal de Cordouan », gravure au burin, extraite de la *Topographie françoise*, Paris, J. Boisseau, 1641, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Cartes et Plans, GE BB-246 (XI, 29-30)

des grands pavillons à dômes, coiffés d'un lanternon, qui scandent le premier projet d'extension du château¹¹¹. On le retrouve à Fontainebleau, sous des formes diverses, dans chacun des bâtiments construits pour Henri IV : le dôme de la porte du Baptistère, celui du pavillon central de la galerie de la Volière, sans doute inspiré du projet de Blois, la composition en forme de retable de la Belle Cheminée du roi, mais aussi les exèdres monumentales de la cour des Offices¹¹², etc. La référence à l'architecture sacrée est aussi présente aux Tuileries dans l'achèvement du pavillon central : le grand dôme sur tambour, dont l'originalité a été soulignée par Guillaume Fonkenell¹¹³, est probablement l'œuvre des architectes d'Henri IV. Au phare de Cordouan, ces multiples références viennent s'imbriquer dans une composition « télescopique » qui nous a été décrite par Jean Guillaume¹¹⁴ : le temple à *cella* circulaire de l'Antiquité gréco-romaine, forme idéale du temple antique selon les Modernes, puis le dôme sur tambour d'un grand sanctuaire chrétien, qui n'est pas sans rappeler Saint-Pierre de Rome, enfin, beaucoup plus haut dans le ciel, là où la lumière du fanal rejoint celle du Père, une cheminée en forme de flèche gothique, ornée de crochets.

UNE RESTAURATION HISTORIQUE : LE GRAND DESSEIN DU LOUVRE ET L'ACHÈVEMENT DE LA PETITE GALERIE

La connaissance de ces chantiers doit permettre de relire une grande partie des constructions qui furent entreprises par Henri IV au nom d'un principe de continuité monarchique. Le chantier le plus important – celui dont la résonance politique devait être la plus forte – est bien entendu le chantier du Louvre et des Tuileries. La dialectique de la *renovatio* doit être ici envisagée à l'échelle de chacun des bâtiments dont la construction avait été initiée par les Valois. On a vu qu'il s'agissait d'une dialectique subtile dans la mesure où la continuation des travaux s'articulait à la conception de nouveaux bâtiments dont les partis restaient fondés sur des idées plus anciennes. Le Grand Dessein, avant d'être un projet d'architecture (dont la cohérence et l'unité restent encore à démontrer) était d'abord l'expression de la volonté du roi. Henri IV entendait clairement faire acte de souveraineté en décidant de reprendre et d'achever tous

111 Frédéric Lesueur, « Projets inconnus pour la reconstruction du château de Blois sous Henri IV », art. cit., p. 132-135, fig. 3-6 et p. 139, fig. 9.

112 Vincent Droguet, « Cadre architectural et jardins », art. cit., p. 16-17, 26-29, et « La Belle Cheminée. Un monument de la valeur et de la gloire d'Henry le Grand », art. cit., p. 112-129 ; Emmanuel Lurin, « Les Basiliques et palais du roi. Architecture et politique à la cour d'Henri IV », art. cit., p. 244-249 ; *id.*, « Les oiseaux du roi. La galerie de la Volière au château de Fontainebleau », en préparation.

113 Guillaume Fonkenell, « La Petite Galerie avant la galerie d'Apollon », art. cit., p. 43-44.

114 Jean Guillaume, « Le phare de Cordouan, "merveille du monde" et monument monarchique », art. cit., en particulier p. 36-42.

les chantiers antérieurs. La construction de la Grande Galerie (1595-1607) n'était sans doute qu'un premier geste, quelque peu maladroit, mais il suffisait à faire comprendre l'unité et le sens du programme¹¹⁵ : donner à la Couronne de France un véritable palais royal.

On retrouve sur les chantiers du Louvre et des Tuileries les procédés d'écriture, la diversité des styles et les jeux d'échos que nous avons déjà observés à Fontainebleau et à Saint-Germain-en-Laye. Signe d'un profond respect pour l'œuvre de Lescot, ou volonté d'inscrire la royauté d'Henri IV dans une continuité directe avec celle des Valois, la décoration de la façade sur cour de l'aile méridionale du Louvre fut poursuivie, dès le mois d'octobre 1594, sans modification dans le dessin à l'exception, bien entendu, des chiffres et des emblèmes dont on donna le modèle à Barthélemy Prieur¹¹⁶. La Petite Galerie du Louvre constitue un cas très différent dans la mesure où la construction, avant 1594, était peu avancée, ce qui laissait la possibilité d'une interprétation beaucoup plus large du parti initial. Le chantier des Tuileries, que nous étudierons ailleurs, fournirait d'autres exemples, en particulier dans la conception de la petite galerie de liaison et dans l'achèvement du corps central.

La signification politique du chantier de la Petite Galerie apparaît clairement à la lecture de l'inscription qui fut apposée en 1596, soit bien avant la fin des travaux, vraisemblablement sur la façade orientale où se trouve la loggia¹¹⁷ :

*Cette galerie entreprise autrefois par Charles IX, en un temps de paix profonde,
Henri IV roi très chrétien de Gaule et de Navarre
l'a achevée de manière heureuse [feliciter],
au milieu des agitations pénibles des guerres civiles
en l'an de Grâce 1596, de son règne le septième¹¹⁸.*

Le texte salue l'achèvement de la galerie comme un événement majeur du règne héroïque d'Henri IV. Mais il défend aussi la thèse d'un changement très profond, comme une révolution qui se serait accomplie dans le royaume à la

¹¹⁵ Pour André Duchesne, la Grande Galerie est un « grand ouvrage, soit que l'on considère le bastiment par le dessein, ou le dessein par le bastiment » (*Les Antiquitez et recherches des villes, chasteaux, et places plus remarquables de toute la France [...]*, op. cit., p. 105).

¹¹⁶ Marché passé le 12 octobre 1594 avec Barthélemy Prieur pour les sculptures de la partie méridionale de la Cour carrée (Arch. nat., Min. centr., XIX, 330, f. 454). Voir Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », art. cit., p. 61.

¹¹⁷ La dédicace est reproduite par Claude-Barthélemy Morisot (*Henricus Magnus, Lugduni Batavorum*, s. n., 1624, p. 148). Lors de son séjour à Paris (novembre 1598-août 1600), Olivier de Serres aura certainement vu cette inscription qui se trouvait peut-être au-dessus de la porte de la loggia.

¹¹⁸ *Henricus IIII Galliae et Navar. rex christianissimus / porticum hanc Carolo IX alta olim pace coeptam / inter graves civilium bellorum aestus feliciter absolvit / anno Sal. MDXCVI regni VII* (voir A. Berty, *Topographie historique du vieux Paris*, op. cit., t. II, p. 60 ; Jean-Pierre Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », art. cit., p. 89).

faveur des guerres civiles. Nous touchons ici à l'un des fondements de l'idéologie henricienne qui s'inscrivait plus que jamais, en 1596, dans une conception cyclique du temps. Henri IV était un nouvel Auguste, un prince héroïque et providentiel qui devait mettre fin aux guerres civiles. Son règne marquerait le début d'un nouveau cycle de croissance et de prospérité pour le royaume¹¹⁹, siècle plus « heureux » dont l'achèvement de la galerie royale était l'un des tout premiers signes¹²⁰. Le fait qu'Olivier de Serres ait choisi précisément la porte sur jardin de la Petite Galerie pour illustrer le frontispice du *Théâtre d'agriculture*, important traité d'agronomie qu'il dédiait au roi en 1600¹²¹, n'est certainement pas anodin (voir fig. 1). La France, comme son roi, rêvait à cette époque de beaux jardins et elle pouvait entrevoir dans l'achèvement des chantiers parisiens les prémices d'une profonde renaissance.

102

Ces considérations historiques, inscrites en façade du premier bâtiment « achevé » à Paris par Henri IV, nous invitent à regarder attentivement le dessin de la façade principale, en particulier le décor de la loggia qui avait effectivement de quoi émerveiller les sujets du roi à la fin des années 1590¹²². Une telle abondance de marbres de couleur ne s'était pas vue en façade d'un bâtiment parisien depuis la construction, trente ans plus tôt, du corps central du palais des Tuileries. La façade de la Petite Galerie jouait par ailleurs, dans le dessin des ordres, d'un fort contraste stylistique entre les étages¹²³. L'ordre dorique du rez-de-chaussée, avec son jeu savant de bossages, relevait d'un classicisme précieux qui aurait pu aussi bien dater du règne de Charles IX que de celui d'Henri IV. Au premier étage, si l'on en croit la gravure de Jean Marot qui demeure, il est vrai, notre seul document¹²⁴ (fig. 12), les pilastres de l'ordre corinthien évoquaient l'architecture du début du règne de François I^{er} avec

119 Le mythe de l'âge d'or, inspiré notamment des écrits de Virgile (*Bucoliques*, II) et d'Horace (*Chant séculaire*), traverse une fois de plus l'histoire du royaume et la pensée de la monarchie.

120 L'idée est reprise et développée par l'historien Pierre Matthieu qui connaissait certainement l'inscription de la Petite Galerie : « Il acheva au plus fort des guerres, et tempestes estrangeres ce qu'eux avoient entrepris en la plus grand bonace du siecle » (*Histoire de France et des choses mémorables [...]*, op. cit., p. 265).

121 Olivier de Serres, *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, Paris, Jamet Métayer, 1600. Sur le séjour de l'auteur à Paris, ses relations avec Henri IV, Sully et Laffemas, voir Henri Gourdin, *Olivier de Serres. « Science, expérience, diligence » en agriculture au temps de Henri IV*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 214-226.

122 Sur l'histoire de la Petite Galerie et son architecture sous Henri IV, voir Guillaume Fonkenell, « La Petite Galerie avant la galerie d'Apollon », art. cit., p. 24-29.

123 Henri Sauval semble encore sensible à ces « bigarures » : « L'autre [la façade orientale de la Petite Galerie] composée d'assises de pierre et de marbre noir et jaspé est si embarrassée de bas-reliefs, de rondes-bosses, d'ornemens fort délicats, et d'incrustations de marbre blanc, noir, jaspé et de toutes sortes de couleurs, qu'on ne sauroit bien représenter la variété mal concertée de telles bigarures » (*Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, Paris, chez Charles Moette et Jacques Chardon, 1724, t. II, p. 37).

124 Jean Marot, *Eslevation de l'un des corps de logis du Louvre basti sous Charles IX et sous Henri IV et bruslé en partie en 1660, vers 1660-1670*, eau-forte, 25 x 53 cm.

leurs proportions plus trapues, leurs bases à hautes plinthes, leurs corps lisses et néanmoins cernés d'une moulure, au centre desquels se détachait une petite table sculptée au chiffre du roi. Cet archaïsme délibéré, dans le dessin de l'ordre, était néanmoins tempéré, au-dessus des fenêtres, par un décor de fines tables rectangulaires interrompant la frise – référence explicite, cette fois, au dessin plus classique des autres bâtiments du Louvre, en particulier à la façade de l'aile Lescot qui présente ce type de table à l'étage. Ajoutons à cela le décor de palmes et de caducées qui produisait, par sa régularité, un effet de semé héraldique sur les piédroits. Ce parti de façade s'accorde bien avec la fonction du bâtiment à l'étage où l'on aménagea, quelques années plus tard, un grand décor monarchique dans la continuité de l'appartement du roi. La « galerie des Rois » présentait, comme on le sait, un véritable abrégé de la généalogie des rois et reines de France, de saint Louis à Henri IV¹²⁵.

De tels effets de composition sont relativement fréquents dans les bâtiments du règne d'Henri IV où le contraste et l'hybridation jouent souvent un rôle d'articulation entre les bâtiments, mais aussi entre les règnes, par le biais de l'iconographie royale. La façade orientale de la Petite Galerie était tout à fait analogue, dans sa conception stylistique, à la face interne de la porte du Baptistère à Fontainebleau, porte triomphale, bâtie vers 1601, qui faisait partie d'une rénovation globale de la Cour ovale (voir fig. 8). Le niveau inférieur de la porte a été conçu en effet dans l'esprit des premiers bâtiments de la cour, édifiés sous les règnes de François I^{er} et d'Henri II, dont le style désuet a été discrètement « corrigé » par les architectes d'Henri IV. Quant au registre supérieur, celui du dôme dont l'iconographie était entièrement dédiée à la célébration du roi, il suit un dessin beaucoup plus complexe, riche et vigoureux, où le décor sculpté se trouve étroitement contrôlé par la modénature et les ordres¹²⁶. Sans jamais verser dans le pastiche – car il s'agissait aussi d'évoquer un nouvel « ordre » sur les chantiers du roi – les architectes d'Henri IV savaient donc composer avec l'histoire des bâtiments, manier les références et conjuguer les styles architecturaux en vue d'inscrire les constructions du règne, de manière précise et très concrète, dans le temps long de la monarchie française.

Henri IV n'aura eu de cesse de l'affirmer durant son règne. Son rôle, ou plutôt sa vocation, dans les maisons royales, était de « parachever » l'œuvre de ses prédécesseurs, ce qui impliquait de poursuivre tous leurs chantiers,

¹²⁵ Sur le décor de la galerie du Roi, voir Dominique Cordellier, « Le décor intérieur de la Petite Galerie sous Henri IV. La "plus magnifique chose que l'on ait faite depuis que la terre est créée" », dans Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *La Galerie d'Apollon au palais du Louvre*, op. cit., p. 32-38.

¹²⁶ Emmanuel Lurin, « Les Basiliques et palais du roi. Architecture et politique à la cour d'Henri IV », art. cit., p. 250-253.

12. Jean Marot, « Elevation de l'un des corps de logis du Louvre basti sous Charles IX et sous Henri IV et bruslé en partie en 1660 », eau-forte, ca 1660-1670, dans *Maisons et hôtels*, vol. 3 (planches), Paris, Centre André Chastel, Centre de recherche d'histoire de l'architecture moderne, f. 27 A

tout en affirmant sa propre ambition architecturale. C'est dans cette volonté constante d'articuler l'ancien et le moderne – de continuer tout en modifiant, d'agrandir tout en restaurant – que l'on pourra reconnaître, sur les chantiers du roi, des intentions symboliques particulières dont l'étude permettra d'éclairer certains aspects du langage décoratif et des partis architecturaux. L'historien de l'art pourra résoudre au passage quelques apories stylistiques : les multiples phénomènes d'imitation, de variation et de pastiches peuvent trouver un sens (et même une justification) dans le cadre d'une réflexion générale sur la valeur monumentale des bâtiments. Ce sont ces conditions historiques qui expliquent aussi, à notre avis, l'ampleur, l'unité et le faste de la « seconde école de Fontainebleau ». L'art de cette époque, avec ses airs de triomphe permanent, est aussi et d'abord un art de *sortie de crise* qui se doit d'affermir les esprits, de redonner force et légitimité aux hommes comme aux institutions. Rien de ceci ne pouvait s'accomplir sans un fort ancrage de la commande et de la création artistiques dans le vaste champ des traditions. Il suffit d'observer comment la noblesse, à cette époque, marque son attachement aux vieux symboles de féodalité, qu'elle s'efforce néanmoins d'associer au langage classique de la mythologie et des ordres. La multiplicité des références culturelles, l'intelligence des compositions, l'aisance dont firent souvent preuve les contemporains dans le maniement des codes nous incitent à voir autre chose, dans ces phénomènes de continuité, qu'un simple prolongement de l'histoire ou une seule volonté de retour à l'ordre. Après trente ans de guerres, civiles et étrangères, les élites du royaume dressaient plutôt le bilan d'un long siècle de mutations dont elles entendaient tirer le meilleur profit sous le règne « pacifique » d'Henri IV. L'heure était venue pour elles de bâtir, de peindre ou de publier ce qui avait été souvent retardé ou empêché par les conflits. Artistes et commanditaires firent alors preuve de beaucoup de pragmatisme, mais aussi d'une réelle maturité intellectuelle en faisant ainsi appel à l'histoire et aux traditions pour donner plus de corps à leur propos. Pour l'histoire de l'art, il s'agit bien d'une vengeance tardive de la Renaissance française qui conduira à la formation d'un nouveau classicisme en France : conclusion brillante et nécessaire, favorisée par la monarchie, qui accompagne la reconstruction du royaume en même temps qu'elle marque l'avènement d'un nouvel ordre.

DE QUAND DATE LE PROJET DE FRANÇOIS LE VAU POUR LA COLONNADE DU LOUVRE ?

Guillaume Fonkenell

Durant les premières années du règne de Louis XIV, le Louvre fut l'un des chantiers majeurs de l'administration des Bâtiments du roi¹, suivant une volonté qui était celle de Mazarin², puis, après sa mort, de Colbert³. Si les travaux avancèrent avec une rapidité sans précédent, ils s'accompagnèrent d'atermoiements nombreux qui pénalisèrent l'achèvement de l'édifice. Les questions portaient en particulier sur l'aile orientale de la Cour carrée qui formait l'entrée du Louvre du côté de la ville et qui devait donc faire l'objet d'un traitement particulier. Entreprise en 1662, elle fit l'objet de nombreuses hésitations et ne fut véritablement lancée que cinq plus tard, en 1667. En avril de cette année, un « Petit Conseil » d'artistes comprenant le premier architecte du roi Louis Le Vau, le premier peintre Charles Le Brun et l'amateur d'architecture Claude Perrault travailla à de nouvelles propositions qui devaient être départagées par le roi. Charles Perrault, le frère de Claude, a pu également jouer un rôle en tant que premier commis des Bâtiments et donc bras droit de Colbert. Les délibérations de ce conseil qui se réunissait toutes les semaines ont été consignées dans un registre aujourd'hui perdu mais dont les premières

107

FORT DOCTE AUX LETTRES ET EN L'ARCHITECTURE • SUP • 2019

- 1 Les principales études générales sur cette question, par ordre chronologique de publication, sont : Louis Hautecœur, *L'Histoire des châteaux du Louvre et des Tuileries, tels qu'ils furent nouvellement construits, amplifiés, embellis, sous le règne de Sa Majesté le roi Louis XIV [...]*, Paris/Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire G. Van Oest, 1927 ; Antoine Picon, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la Curiosité d'un classique*, Paris, Picard/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1988, p. 157-196 ; Robert William Berger, *The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993 ; Roberto Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre: Parigi cruciale nella storia dell'architettura moderna europea*, Firenze, Alinea, 1998 ; Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs: der Louvre König Ludwigs XIV und das Werk Claude Perraults*, München, Deutscher Kunstverlag, 2000.
- 2 Alexandre Cojannot, « Mazarin et le "grand dessein" du Louvre : projets et réalisations de 1652 à 1664 », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 161/1, 2003, p. 133-219.
- 3 Guillaume Fonkenell, « Le Louvre et les Tuileries de Colbert » dans Geneviève Bresc-Bautier et Guillaume Fonkenell (dir.), *Histoire du Louvre*, Paris, Fayard, 2016, I, p. 360-361.

pages ont été recopiées au XVIII^e siècle⁴. Après un processus de réflexion et de sélection collectif mené au cours du mois d'avril 1667, deux projets pour l'aile d'entrée furent présentés le mois suivant à la validation du roi qui choisit celui que l'on appelle la « colonnade », comportant une façade caractérisée par un portique de grande taille de colonnes jumelées placé au premier étage de l'édifice⁵. Le chantier du Louvre ouvrit une fois de plus et on pourrait croire que tout était réglé. En réalité, il n'en fut rien et l'apparence extérieure du palais doit beaucoup aujourd'hui, non pas au projet présenté au roi en avril 1667, mais à une élaboration progressive qui fut menée au cours des années 1668 et 1669.

Au sein de ce processus d'élaboration, il est parfois difficile de placer les projets aujourd'hui conservés. L'un d'eux a soulevé un débat particulièrement vif entre les historiens du Louvre : il est connu par un ensemble d'estampes gravées et signées par Claude Olry de Loriande (à l'exception de l'une d'entre elles, œuvre d'Isaac Durant). Un poème de Claude Olry de Loriande, daté de 1670, vient compléter cette publication⁶. Les estampes comportent divers détails d'une aile d'entrée projetée pour le Louvre :

108

- l'élévation détaillée du pavillon d'angle (**fig. 1**)
- deux élévations alternatives du pavillon central, l'une, non signée mais attribuable d'après son style à Olry de Loriande et l'autre signée par Isaac Durant (**fig. 2 et 3**)
- une coupe transversale sur l'aile attenante au pavillon central (**fig. 4**)
- un plan gravé fragmentaire montrant le pavillon central et une partie de l'aile attenante (**fig. 5**).

D'après l'élévation détaillée du pavillon d'angle, dont la planche fut découpée sur la droite pour suivre le profil de l'architecture, on peut déduire que l'intention de l'éditeur était de permettre la création d'une grande vue d'ensemble de la façade d'entrée du Louvre, à la manière de ce que Jean Marot avait fait pour les Tuileries ou pour l'intérieur de la Cour carrée une dizaine d'années auparavant. Cependant, il manque une planche pour que la série soit complète : celle qui montrerait la façade entre le pavillon central et le pavillon d'angle. Ce manque n'est pas rédhibitoire car le Musée national de Stockholm conserve dans ses

4 Première transcription dans Jean Aymar Piganiol de La Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de Saint-Cloud, de Fontainebleau et de toutes les autres belles maisons et châteaux des environs de Paris*, Paris, Théodore Legras, 1742, II, p. 627-637. Réédité par R. W. Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 145-146 et M. Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*, p. 168-169.

5 Sur l'élaboration du projet durant le printemps 1667, Guillaume Fonkenell, « Les dessins pour la Colonnade du Louvre : questions de méthode », dans Claude Mignot (dir.), *Le Dessin, instrument et témoin de l'invention architecturale*, Paris/Dijon, Société de l'histoire du dessin/L'Échelle de Jacob, 2014, p. 73-90.

6 L'ensemble du dossier a été rassemblé de manière commode par R. W. Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*

1. François Le Vau (inv.) et Claude Olry de Loriaud (grav.),
Élévation du pavillon d'angle de la Colonnade, eau-forte et burin, Paris,
Archives nationales, en dépôt au musée du Louvre, Arts graphiques, VA CCXVII, pièce 17

2. François Le Vau (inv.) et Claude Olry de Loriande (grav.),
Élévation du pavillon central de la Colonnade, eau-forte et burin, Paris,
Archives nationales, en dépôt au musée du Louvre, Arts graphiques, VA CCXVII, pièce 18

3. François Le Vau (inv.) et Isaac Durant (grav.),
Élévation du pavillon central de la Colonnade, eau-forte et burin, Paris,
Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, VA-217

4. François Le Vau (inv.) et Isaac Durant (grav.), *Coupe transversale sur l'aile de la Colonnade*, eau-forte et burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, VA-217

5. François Le Vau (inv.) et Isaac Durant (grav.), *Plan partiel sur le pavillon central et le corps de bâtiment attenant à la Colonnade*, eau-forte et burin, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, VA-217

fonds une grande élévation générale dessinée (**fig. 6**), dont les différentes estampes apparaissent comme des détails. On peut y voir un portique colossal de colonnes jumelées placé au premier étage de l'édifice, selon une formule tout à fait proche de celle retenue par le roi en mai 1667. La lettre des planches gravées précise l'auteur du projet : François Le Vau, le frère cadet du premier architecte Louis Le Vau. Depuis Louis Hautecœur⁷, la plupart des historiens du Louvre ont affirmé que le projet serait antérieur à 1664, en s'appuyant sur les indications fournies par une lettre de François Le Vau adressée à Colbert le 4 décembre 1664 et dans laquelle il affirme : « comme il y a environ deux ans que je travaillai à un dessin pour la grande façade [du Louvre] qu'il vous plut me faire faire, je vous le représenteray s'il vous plaît [...] sans toutefois avoir aucun dessingt de desplaire à mon frère pour lequel j'ay tout le respect que je luy dois ». Cette datation est très importante car elle ferait de François Le Vau l'inventeur du concept choisi par le roi en mai 1667. Cependant, Michael Petzet a le premier proposé de dater ce projet de 1668, avant de se rétracter face aux

7 Louis Hautecœur, « L'auteur de la Colonnade du Louvre », *Gazette des beaux-arts*, LXVI, 1924, p. 159.

6. François Le Vau, *Élévation générale de l'aile de la Colonnade*,
plume et lavis, Stockholm, Nationalmuseum, CC 1

7. François d'Orbay (dess.), *Plan de la Cour carrée du Louvre*, projet du printemps 1667 (détail
sur la Colonnade), Paris, Archives nationales, en dépôt au musée du Louvre,
Arts graphiques, VA CCXVII, pièce 13

8. François d'Orbay (dess.), *Élévation partielle de la Colonnade*,
projet du printemps 1667, Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF26077

9. François d'Orbay (dess.), *Élévation d'un pavillon d'angle de la Colonnade*,
projet du printemps 1667, Paris, musée Carnavalet, D6944

arguments développés par Christopher Tadgell. Depuis, seul Roberto Gargiani a maintenu la datation du projet au début de l'année 1668⁸.

Que François Le Vau ait travaillé à un projet pour la façade d'entrée du Louvre avant 1664 est indéniable, mais ce projet est-il le même que celui aujourd'hui connu par les estampes et le dessin de Stockholm ? Pour avancer sur la question, il est important de replacer le projet de François Le Vau dans le processus d'élaboration à rebondissements de la colonnade. Quels sont les problèmes explorés par la colonnade et les solutions qui ont été trouvées ? Existe-t-il des liens entre les réflexions du Petit Conseil des Bâtiments et le projet de François Le Vau ?

LA COLONNADE DE MAI-JUIN 1667 ET LE PROJET DE FRANÇOIS LE VAU

Il faut d'abord faire le point sur ce que le roi avait arrêté en mai 1667. Un plan (fig. 7), une élévation partielle (fig. 8) accompagnée par une retombe (fig. 9)⁹ et le recueil des délibérations du Petit Conseil de chantier réuni par Colbert nous renseignent sur ce point. Le roi ne s'était prononcé que sur l'apparence de la façade d'entrée et d'autres détails restaient en suspens. L'élévation partielle au graphite montre que l'ordre envisagé à cette date est un ordre composite, aisément reconnaissable à son chapiteau et aussi aux modillons bicubiques de sa corniche, suivant une formule proposée pour la première fois dans le traité d'Andrea Palladio. L'ordre visible sur les estampes et le dessin de François Le Vau est quant à lui un ordre corinthien, mode finalement retenu dans la colonnade telle qu'elle a été édifiée. Sur ce point, le projet de François Le Vau semble donc plus proche de la solution finalement mise en œuvre que de celle présentée en mai 1667.

La principale originalité de la colonnade résulte du choix de jumeler les colonnes, idée qui semble le fruit d'un cheminement complexe. Les auteurs du projet de mai 1667 ont voulu ménager à l'intérieur de l'aile d'entrée des salles où les fenêtres placées en vis-à-vis sur les murs opposés seraient alignées (fig. 10). Or, sur la Cour carrée, la présence de trois avant-corps créait un rythme irrégulier

8 L'historiographie complète de la question a été faite par R. Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre, op. cit.*, p. 129-131, n. 8.

9 Cette retombe a longtemps été reliée à l'élévation partielle comme en témoignent les trous de l'aiguille qui ont servi à cette opération et l'identité d'échelle entre les deux dessins. R. Gargiani a proposé de dater cette retombe d'une étape ultérieure du projet car elle comporte un ressaut supplémentaire qu'il a interprété comme le premier indice d'un élargissement du pavillon (*ibid.*, p. 127). Outre les arguments matériels évoqués ci-dessus, il faut ajouter que le ressaut supplémentaire qui figure sur cette retombe n'est pas ajouté sur l'angle pour élargir le pavillon mais sur la façade elle-même pour former un avant-corps supplémentaire destiné à supporter le portique de colonnes adossées qui sont appliquées au premier étage. Le pavillon n'est donc pas élargi.

10. Plan de la Colonnade au premier étage, projet du printemps 1667 (à gauche),
et état exécuté (à droite) (dessin de l'auteur)

alors que le portique de colonnes projeté sur la façade opposée requérait quant à lui des travées toutes égales entre elles. Pour résoudre le problème, les architectes décidèrent qu'une travée sur deux serait obturée côté portique et que les autres s'aligneraient sur les baies des avant-corps et sur les baies axiales des arrière-corps. Le rythme ainsi retenu était régulier, mais l'écartement des axes était prédéfini par la Cour carrée. Cet écartement se montait à 5,45 m. Par ailleurs, la hauteur totale de l'ordre était également prédéfinie par la hauteur du premier étage et de l'attique du Vieux Louvre réunis, soit 13,2 m environ. Comme les ordres d'architecture sont un système de proportions où toutes les parties constitutives sont coordonnées entre elles, cette hauteur définit également le diamètre de la colonne. La hauteur totale de l'ordre composite comme du corinthien est de 25 rayons de colonnes selon Vignole et de 22,8 rayons selon Palladio. Le rayon de la colonne du Louvre doit donc osciller entre 53 cm (selon Vignole) et 57 cm (selon Palladio). Ce raisonnement semble bien être celui suivi par les concepteurs de la colonnade puisque le diamètre de colonne choisi est de 0,974 m¹⁰ (soit un module de 0,487 m¹¹).

Jusqu'à ce point du raisonnement, la marge de liberté des concepteurs de la colonnade dans le choix des dimensions était donc nulle. La question est de savoir si les mesures induites par les hauteurs existantes du Vieux Louvre et celles induites par le rythme des baies sur la Cour carrée étaient conciliables et permettaient de dessiner un ordre de colonnes libres sous entablement. La réponse est incontestablement négative. Même si les théories des ordres laissaient une assez grande latitude dans la définition de l'espace entre les colonnes, elles déconseillaient de dépasser un rapport de un à trois entre le diamètre de la colonne et l'espace séparant les colonnes (proportion dite diastyle). Vignole et Palladio estiment même qu'il vaut mieux tourner autour d'un intervalle équivalent à deux diamètres de colonnes pour les ordres riches comme le composite ou le corinthien. Avec un entraxe de baies à 5,45 m et un diamètre de colonne à 0,974 m, une telle prescription était impossible à respecter : on devait même dépasser les quatre diamètres et demi d'entrecolonnement¹². Par ailleurs, la portée de la pierre clavée peut difficilement dépasser les 3 mètres. L'entrecolonnement était donc doublement déficient... à moins de redoubler

10 Pour cette mesure, nous avons suivi l'indication fournie par les cotes présentes sur l'élévation partielle au graphite qui précisent que le diamètre des colonnes est de 3 pieds (voir fig. 8).

11 La différence entre les deux modules de Vignole et Palladio et celui de l'élévation au graphite s'explique en majeure partie par la nécessité d'intégrer sous la colonne une plinthe qui ne figure pas dans le modèle de Vignole. Celle-ci est essentielle pour pouvoir commodément mettre en place un garde-corps, indispensable à ce niveau. Par ailleurs, il était naturel de rechercher comme diamètre de colonne une mesure facile à mettre en œuvre à Paris, plutôt qu'une fraction complexe.

12 Le détail du calcul est le suivant : l'entrecolonnement comprend l'entraxe des baies, diminué d'un rayon de colonne à chacune de ses extrémités (soit $5,45 - 0,974 = 4,476$ m environ).

les colonnes ; dans ce cas l'écartement est de trois diamètres (soit 2,92 m), ce qui reste important pour la théorie des proportions, mais tout à fait admissible d'un point de vue constructif. La colonnade, avec son portique de colonnes jumelées, n'est donc pas un pur « geste » esthétique ; elle résulte d'une analyse très précise des dimensions du Vieux Louvre. Elle ne peut se comprendre que par la volonté de maintenir des fenêtres en vis-à-vis entre la Cour carrée et la façade extérieure.

Dans le projet gravé de François Le Vau, les données sont différentes. L'alignement entre les baies côté cour et côté extérieur ne semble plus un critère déterminant puisqu'il n'est respecté que sur la baie d'axe et sur les baies d'extrémité (voir **fig. 5**). La façade et les proportions de la colonnade sont donc plus autonomes par rapport au Louvre existant. Cette autonomie est encore plus importante dans l'exécution finalement décidée. Aujourd'hui, seule une travée est en vis-à-vis entre le côté cour et le côté extérieur et cette situation semble relever d'un hasard plus que d'une volonté délibérée. Dans la colonnade exécutée, les baies situées sous la colonnade furent d'ailleurs remplacées par des niches aveugles¹³. Du point de vue du rythme des travées, le projet de François Le Vau semble là encore témoigner d'une étape de réflexion plus avancée que ce qui a été validé par le roi en mai 1667.

122

L'intégration de la colonnade définie en mai 1667 n'allait pas sans difficultés et elle restait une sorte d'objet collé sur la façade. Si l'ordre de colonnes était bien appliqué sur le pavillon central, les colonnes disparaissaient sur les pavillons d'angle et seul l'entablement se poursuivait jusqu'aux extrémités de la façade. Une délibération du Petit Conseil précise de plus que « l'architecture¹⁴, frise et corniche de la façade vers Saint-Germain tourneront autour des pavillons sans continuer plus avant ». La retombe conservée au musée Carnavalet (voir **fig. 9**) montre qu'on trouvait cette situation peu satisfaisante et qu'on souhaitait que l'ordre prenne plus d'ampleur, y compris sur les pavillons d'angle, mais que cette extension était délicate : il fallait pour cela renoncer à y placer un étage attique et rapprocher les deux baies du premier étage pour les jumeler sous un étrange grand fronton triangulaire unique. Même en choisissant les pavillons d'angle sans colonnes, la colonnade cohabitait difficilement avec l'attique qui ne pouvait plus être éclairé que côté cour. Sur presque toute la façade en effet, l'entablement de la colonnade était au même niveau que les fenêtres de l'attique¹⁵. Sur les pavillons d'angle, il fallait abaisser le sol de cet étage, comme

13 Les baies que l'on peut voir aujourd'hui sous la colonnade sont pratiquement toutes des fausses baies et elles n'ont été ouvertes que sous le Premier Empire lorsque les architectes Percier et Fontaine ont entrepris d'aménager un appartement pour un souverain derrière la colonnade.

14 Peut-être une faute de lecture pour « architrave ».

15 Des fenêtres d'attique au niveau réel du plancher sont sommairement esquissées dans l'architrave et la frise du pavillon d'angle du dessin (voir **fig. 8**).

en témoignent les fenêtres barlongues placées juste au dessus des frontons des baies du premier étage et non bien au dessus comme sur les autres façades extérieures (voir **fig. 8**). Le projet de François Le Vau ne montre plus aucune fenêtre susceptible d'éclairer l'attique côté extérieur ; là encore, c'est le parti qui a été finalement exécuté. Par ailleurs, l'ordre corinthien du premier étage se poursuit bien sur les pavillons d'angle et donne lieu à un rythme original avec une alternance de pilastres et de colonnes. On y reconnaît en particulier un dispositif *in antis*, jumelant une colonne isolée et un pilier d'angle, pour encadrer la baie centrale, qui semble bien annoncer ce que l'on peut voir aujourd'hui. Le projet de François Le Vau semble donc résoudre le problème de l'application de la colonnade sur les pavillons d'angle, quitte à prendre parti clairement pour la suppression de toute référence à l'attique sur la façade. Nous sommes loin des hésitations visibles entre l'élévation au graphite et la retombe du musée Carnavalet.

Les dessins de 1667 permettent enfin de cerner quelques préoccupations des membres du Petit Conseil. La position du fronton sur le pavillon central en était une : celui-ci fut en effet placé dans un premier temps au dessus de l'étage attique et non au sommet du pavillon ; cette solution semble avoir paru peu satisfaisante et elle fut corrigée dans l'élévation finale mise au point par Charles Le Brun¹⁶. Les projets de François Le Vau pour le pavillon central placent systématiquement le fronton au sommet du pavillon central et non pas immédiatement au dessus de l'entablement de l'ordre. La question du programme iconographique était également en cours de définition en 1667 et les dessins de l'atelier de Charles Le Brun montrent les premières tentatives pour établir une organisation raisonnée et parlante des parties sculptées¹⁷. Dans le dessin de François Le Vau, un riche programme de sculptures sur le thème d'Hercule et d'Apollon a été défini (même s'il comporte encore quelques incertitudes, notamment dans la représentation des Travaux, placés sous le portique de colonnes où il n'y a que huit emplacements pour douze groupes). Il est complété par un grand nombre d'emplacements pour des bas-reliefs et par une présentation de copies d'antiques au dessus de l'entablement de la colonnade.

La comparaison entre le projet présenté au roi en mai 1667, celui de François Le Vau connu par le dessin de Stockholm et les estampes de Durant et de Loriande et la colonnade finalement exécutée incite donc à faire des dessins et estampes une étape intermédiaire entre la proposition de mai 1667 et

¹⁶ Sur l'évolution de la position du fronton, G. Fonkenell, « Les dessins pour la Colonnade du Louvre », art. cit.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82-83.

la colonnade réalisée. Le projet dessiné et gravé de François Le Vau semble tenir compte – voire résoudre – des questions qui étaient agitées par le Petit Conseil lors de l'élaboration du printemps 1667. Un autre argument peut être apporté en faveur de cette interprétation : les rapprochements qui existent entre ce que l'on sait des questions débattues de 1667 à 1669 pour adapter le dessin choisi par le roi en mai 1667 et ce que nous montrent les estampes d'Olry de Loriande et le dessin de Stockholm.

DÉCEMBRE 1667 : LE PROJET D'ALLONGEMENT DE LA COLONNADE ET LA LONGUEUR DU PROJET DE FRANÇOIS LE VAU

En décembre 1667, François Le Vau, dans une lettre adressée à Colbert à propos de la visite qu'il venait de faire au chantier du Louvre, adressa de nouvelles objections à propos du projet de mai 1667 :

124

Monseigneur, depuis mon retour j'ay eu la curiosité de voir les bastiments du Louvre. J'ay veu la fondation de la grande face fort élevée où j'ai trouvé, selon mon sens, les fondations commencées pour les deux pavillons des encoignures et celui du milieu fort estroits pour la proportion de la largeur de ladite face et de plus, la couverture ne devant être faite qu'avec un espit ou amortissement paraîtront plutôt pour des pavillons du flanc du bastiment que de la face principale du devant¹⁸.

Cette dernière remarque s'explique car les pavillons d'angle de la Cour carrée formaient en plan un rectangle dont le petit côté était tourné vers l'est (voir fig. 7). Une façade correspondant à cette orientation avait donc moins d'importance qu'une façade tournée vers le sud ou vers le nord. Cette remarque avait déjà été formulée en 1665 par les Italiens qui avaient comparé les hauts pavillons du Louvre vus de côté à des « clochers » d'église¹⁹. Sur un dessin de l'atelier de Charles Le Brun, mis au point lors de la réflexion d'avril 1667, une esquisse au graphite corrigeait la toiture en croupe des pavillons d'angle pour tenter de résoudre à peu de frais ce problème²⁰. François Le Vau évoquait donc un problème qui n'était pas nouveau mais qui semble avoir été écarté lors de la conception des dessins présentés au roi en mai 1667. Ces remarques furent peut-être à l'origine d'une transformation profonde du projet : jusqu'alors,

18 BnF, Manuscrits, Mélanges Colbert 146, f. 377, édité partiellement par Albert Laprade, *François d'Orbay, architecte de Louis XV*, Paris, Vincent et Fréal, 1960, p. 146.

19 Lettre du nonce Roberti à Chigi, 27 mars 1665, citée dans Léon Mirot, « Le Bernin en France : les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, t. XXXI, 1904, p. 192.

20 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 27641.

aucun dessin français n'avait remis en question la longueur générale de la façade qui mesurait 157 m, et seuls les projets italiens s'y étaient risqués, même si cela impliquait une reconstruction presque totale du palais. Or, dans la colonnade telle qu'elle fut édiflée, le pavillon central et les pavillons d'angle furent rallongés de sorte que la façade mesure aujourd'hui 174,3 m de long.

Identifier la longueur totale de la façade proposée par François Le Vau est essentiel pour la datation du projet : respecte-t-elle plutôt les mesures retenues en 1667 ou celles finalement mises en œuvre à partir de 1668 ? Pour le savoir, il est nécessaire de connaître l'échelle de chacun des documents graphiques concernés. Or, l'ensemble formé par le dessin de Stockholm et les estampes est très cohérent et toutes les pièces sont à la même échelle : il suffit de mesurer la hauteur du rez-de-chaussée pour s'en convaincre, la marge d'erreur n'étant que de plus ou moins un mm²¹. La comparaison entre l'élévation du pavillon central gravée par Isaac Durant (fig. 3) et le plan gravé (fig. 5) confirme également que ce dernier est lui aussi à la même échelle que les autres documents.

Mais le fait que tous ces documents soient à la même échelle ne nous donne pas nécessairement « leur » échelle et ne nous permet pas de calculer les dimensions réelles du projet s'il était mis en œuvre. Cela est d'autant plus vrai que l'élévation générale dessinée (fig. 6), le seul document d'ensemble dont nous disposons, ne comporte pas de barre d'échelle. Le problème peut cependant être relativement aisément contourné, et ce de deux manières. Puisque tous les dessins sont dessinés à la même échelle, il suffit d'avoir recours à une barre d'échelle qui figurerait sur un dessin de détail pour l'appliquer à l'ensemble des dessins du groupe. Le plan gravé comporte heureusement une barre d'échelle de dix toises. Celle-ci doit cependant être considérée avec circonspection, car sur l'un des tirages du plan gravé conservé à la Bibliothèque nationale, elle a été corrigée par une seconde reportée au graphite²². L'autre solution pour trouver l'échelle utilisée dans les dessins de François Le Vau consiste à partir d'un élément invariant du projet dont on connaît la mesure. C'est le cas par exemple du rez-de-chaussée dont

21

	Hauteur du rez-de-chaussée (en cm)	Hauteur de colonne (en cm)
Élévation générale dessinée (Stockholm, CC 1)	10,1	12,1
Élévation gravée du pavillon d'angle	10,15	11,9
Élévation gravée du pavillon central (par Isaac Durant)	10	11,5
Élévation gravée du pavillon central	10	11,9
Coupe sur l'aile attenante au pavillon central	10,25	11,5

22 BnF, Estampes, Va 217, microfilm A 14982. La barre d'échelle gravée de 10 toises mesure 19,25 cm et la barre d'échelle dessinée de 5 toises, 9,45 cm, soit une différence de 3,5 mm pour une même mesure de 10 toises.

la hauteur est précisément de 10 m. Comme il était difficilement envisageable de faire varier la hauteur du plancher du premier étage, niveau correspondant à l'habitation du roi, la hauteur de ce rez-de-chaussée apparaît comme une donnée que les architectes ont toujours respectée. En utilisant les différentes méthodes proposées, on aboutit à la conclusion que la longueur de la façade proposée par François Le Vau doit osciller entre 183 et 188 m. Il s'agit donc bien d'une façade plus longue que les 157 m envisagés en mai 1667²³. Elle dépasse même d'une dizaine de mètres la façade qui a finalement été exécutée.

Ainsi, non seulement le projet de François Le Vau connu par les estampes et le dessin de Stockholm semble postérieur à mai 1667, mais il intègre même une réflexion postérieure à décembre 1667.

LES RÉFLEXIONS DU PETIT CONSEIL EN 1668-1669 ET LE PROJET DE FRANÇOIS LE VAU

126

Les Archives nationales conservent un document très original, désigné sous le nom d'« Advis de M. Le Vau le Jeune²⁴ » – et où on l'on trouve donc une fois encore le frère cadet de Louis Le Vau. En fait, ce titre ne concerne que le texte de la colonne de gauche de ce document²⁵, la colonne de droite étant réservée à un second texte parallèle au premier, mais anonyme. Il s'agit par le biais de ce document d'analyser *pro et contra* une nouvelle révision du projet entreprise au cours de 1668. La démarche s'inscrit clairement dans l'activité du Petit Conseil, puisque l'auteur anonyme du texte de droite demande à ce que les réponses à ses objections soient « insérées dans le registre²⁶ » pour en conserver la trace. Elle témoigne des débats très vifs qui agitaient cette instance où l'on risquait de « discourir selon l'emportement de [son] opinion²⁷ ». Il est clair que la critique anonyme s'attelle à analyser ce qu'il appelle le « nouveau dessein » et que celui-ci a fait l'objet d'une mise au point graphique par des

23 Pour le calcul de cette longueur, voir G. Fonkenell, « Les dessins pour la Colonnade du Louvre », art. cit., p. 88, n. 13. R. Gargiani, *Idea e costruzione del Louvre*, op. cit., p. 130, affirme que la façade de François Le Vau mesure environ 79 toises de long (soit 153,8 m). Il ne précise pas par quelle méthode il est arrivé à cette conclusion qui paraît en tout cas erronée.

24 Arch. nat., O¹ 1669, pièce 1. Ce texte que nous appellerons « mémoire *pro et contra* » a été édité par Albert Laprade, *François d'Orbay, architecte de Louis XIV*, op. cit., p. 340-347 et R. W. Berger, *The Palace of the Sun*, op. cit., p. 125-131. Dans les notes suivantes, le numéro donné est celui du paragraphe suivant la numérotation qui figure sur le document lui-même.

25 La paternité du texte de gauche a été remise en question par A. Laprade (*François d'Orbay, architecte de Louis XIV*, op. cit.), surtout parce que l'auteur y fait part de références qu'il dit avoir vues à Rome, mais son opinion n'a pas été suivie par les autres historiens du Louvre ; Alexandre Cojannot apporte de solides arguments en faveur d'un voyage à Rome de François Le Vau (*Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française, 1612-1654*, Paris, Picard, 2012, p. 328).

26 Mémoire *pro et contra*, § 12, critique anonyme.

27 *Ibid.*, § 4, François Le Vau.

« modèles et dessins »²⁸. Le plan et l'organisation du texte sont complexes mais trois problèmes principaux sont débattus.

Le premier concerne l'allongement de la façade de la colonnade, combattu par le critique anonyme qui explique que les pavillons d'angle du « nouveau dessein » sont élargis de 6 toises (soit 11,7 m) par rapport à leur dimension d'origine qui est de 15,60 m²⁹, ce qui les porte donc à 27,3 m. Dans sa réponse, François Le Vau affirme que dans le dessin « qu'il a fait [et qui] a eu le don de plaire et d'être approuvé », les pavillons « n'ont guère moins de largeur » que ceux du « nouveau dessein » et que s'il n'avait « été contraint alors [il les aurait] faits aussi larges que ceux que l'on propose de faire³⁰ ». Or, la largeur des pavillons d'angle des estampes et du dessin de Stockholm est de 28,2 m³¹. Si l'on prend au pied de la lettre les indications du mémoire *pro et contra*, il faut donc en conclure que le projet dont François Le Vau s'attribue la paternité dans son « Advis » ne correspond pas à celui que nous connaissons aujourd'hui par les estampes et le dessin de Stockholm et que l'extension de la largeur des pavillons que l'on peut voir sur ces documents serait plutôt une correction faite d'après le « nouveau dessein ». Il ne faut cependant peut-être pas trop tirer argument de ces dimensions car la mesure de 6 toises donnée par le critique anonyme peut tout à fait correspondre à un ordre de grandeur plus qu'à une donnée exacte. Ce qui est clair dans tous les cas, c'est que la dimension des pavillons d'angle connue d'après les estampes et le dessin de Stockholm est du même ordre de grandeur que celle débattue au cours de l'année 1668. Les pavillons qui ont été édifiés adoptèrent finalement une largeur un peu plus modeste puisqu'ils mesurent aujourd'hui 25,4 m de large.

Le deuxième problème débattu concerne l'« exhaussement » du Louvre, c'est-à-dire une surélévation générale proposée dans le « nouveau dessein » qui a un but esthétique mais aussi pratique puisqu'elle permet de fournir des logements convenables et en grand nombre au dessus des appartements royaux, nécessairement placés au premier étage. Le critique anonyme mentionne que deux solutions ont été envisagées : « mettre un grand étage ou deux petits sur celui du roi³² ». Le choix de deux petits étages est précisément celui retenu par François Le Vau, comme le montre la coupe gravée de son projet (fig. 4).

Une troisième proposition est fermement combattue par le critique anonyme : le doublement de l'aile sud de la Cour carrée pour donner plus de surface aux

28 *Ibid.*, § 7, François Le Vau.

29 Cette mesure a été prise sur le seul de ces pavillons à ne pas avoir été transformé (le pavillon de Beauvais) d'après le relevé effectué en 2012 par le cabinet Darnaud.

30 Mémoire *pro et contra*, § 7.

31 Pour la mise à l'échelle des petites dimensions, la méthode de calcul à partir de la hauteur du rez-de-chaussée a été privilégiée, comme étant la plus fiable.

32 Mémoire *pro et contra*, § 5, critique anonyme.

appartements du roi et de la reine qui doivent être situés de ce côté, le plus agréable compte tenu de son exposition. Les estampes et le dessin de Stockholm ne nous permettent pas de dire si François Le Vau avait envisagé un doublement de ce type dans son projet. Tout au plus peut-on dire qu'il est possible, en raison de l'allongement général de la façade.

Le mémoire *pro et contra* contenant l'« Advis de M. Le Vau le Jeune » fut probablement rédigé durant la première moitié de l'année 1668 car le doublement de l'aile du côté de la Seine fut présenté comme décidé par Colbert en juin de cette année³³. Un dernier point fut cependant débattu durant l'hiver 1668-1669 : la transformation de l'attique de la Cour carrée en un ordre à part entière. Le critique anonyme mentionnait déjà que l'exhaussement du Louvre risquait de faire paraître « chétifs » les ordres de la cour, mais à aucun moment il ne fait allusion à l'idée d'abattre l'étage attique existant pour le remplacer par un niveau plus haut. L'absence d'analyse sur ce sujet amène à penser que la destruction de cet attique n'était pas encore à l'étude au moment où le mémoire fut rédigé. En revanche, la commande d'un « modèle pour l'attique du Louvre » en décembre 1668 et une note de Colbert sur ce qui doit être résolu au début de l'année 1669 évoquant « l'élévation de l'attique du dedans » prouvent que cette question était au cœur des débats à ce moment-là. Elle fut de plus soumise à un comité d'experts, probablement entre juin et septembre 1669³⁴. La solution retenue par ces experts consista à transformer l'étage attique en un niveau à part entière, mais légèrement moins haut que le premier étage. Cette solution figure exactement sur la coupe gravée du projet de François Le Vau (fig. 4), le seul document qui nous donne un aperçu de ce qu'il envisageait pour le côté cour.

CONCLUSION : FRANÇOIS LE VAU PEUT-IL AVOIR RAISON AVANT TOUT LE MONDE ?

L'histoire de la mise au point de la colonnade entre 1667 et 1669 est celle de l'intégration à un bâtiment existant d'un objet architectural que l'on pourrait qualifier de « rétif ». On peut présenter cette histoire comme celle d'un processus de libération des architectes qui furent amenés à rejeter peu à peu des contraintes imposées par les parties déjà édifiées du Louvre et qu'ils avaient dans un premier temps considérées comme infrangibles. On peut aussi la décrire comme une

³³ Déclaration de Colbert mentionnée dans Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. Milovan Stanič, Paris, Macula, [2001], p. 294.

³⁴ Avis des experts dans R. W. Berger, *The Palace of the Sun*, *op. cit.*, p. 131-133, et M. Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, *op. cit.*, p. 564-567. Sur la datation, voir G. Fonkenell, « L'élaboration de la Colonnade », dans G. Bresc-Bautier et G. Fonkenell (dir.), *Histoire du Louvre*, *op. cit.*, t. I, p. 413-414, note 525.

sorte de contamination de l'idée de colonnade à l'ensemble du Louvre. Au cours de l'année 1668, l'idée du portique colossal de colonnes jumelées sur piédestal élaboré pour la seule façade d'entrée se répandit comme un virus sur l'aile sud, puis toucha les parties hautes côté cour. Cette évolution se fit aussi au détriment du « sens » de la colonnade : le parti pris des colonnes jumelées, parfaitement justifié par les contraintes rythmiques induites par la Cour carrée, devint finalement un pur geste architectural. Au final, l'ensemble de la Cour carrée fut affecté, y compris les parties qui venaient juste d'être achevées (comme l'aile sud, terminée cinq ans auparavant). Cette contamination/libération se fit par étapes et non sans difficultés.

Si une partie du processus nous échappe aujourd'hui, quelques points apparaissent clairement. François Le Vau y fut profondément impliqué, comme en témoignent la lettre qu'il écrivit à Colbert et son « Advis » du début de l'année 1668. Les estampes de Claude Olry de Loriande et le dessin de Stockholm reflètent de près les réflexions menées pour intégrer la colonnade au Louvre et ils semblent bien constituer une étape, voire un progrès, entre la première idée de 1667 et le projet finalement exécuté. Il est certes toujours hasardeux de juger de la pertinence d'un projet par rapport à un autre, puisque cette méthode suppose un jugement en partie subjectif et postule une vision positive de la démarche créatrice qui progresserait de manière linéaire vers une pertinence toujours plus grande ; cependant, le faisceau d'indices paraît trop lourd et il paraît impossible de placer le dessin de Stockholm et ses dérivés en 1664. Si tel était le cas, il faudrait supposer que le Petit Conseil de 1667 aurait été frappé d'une véritable amnésie et qu'il aurait oublié, au moment de l'élaboration de son projet de colonnade, la plupart des solutions déjà trouvées par François Le Vau et finalement retenues : le choix de l'ordre corinthien, l'allongement de la façade, la surélévation de la façade sur la cour, le fait de ne plus subordonner le rythme de la colonnade aux fenêtres sur cour.

D'autres indices pourraient encore venir corroborer cette datation : il faudrait pour cela ne plus observer les dessins de Le Vau en bloc – comme nous l'avons fait dans cet article – mais s'attacher aux variations dont ils témoignent. Pourquoi François Le Vau a-t-il proposé deux versions alternatives du pavillon central et quelles conséquences ce choix pouvait-il avoir sur l'ensemble de la façade, sachant que les deux pavillons projetés pour le centre de la façade n'ont pas la même largeur. Il reste également à se prononcer sur les différences de mesures que l'on peut constater dans le détail entre les différentes estampes, en particulier sur la hauteur de l'ordre. S'agit-il seulement d'erreurs ou de distorsions dues à la gravure ? ou bien faut-il y voir le reflet de réflexions menées par les architectes du Petit Conseil pour « régler » au mieux la colonnade avec les niveaux existants du Louvre ? Enfin, il ne faut pas oublier que la série gravée

est incomplète : il y manque même curieusement la planche clef, celle qui aurait montré le portique de colonnes jumelées lui-même. Cette omission est-elle le fait d'un aléa en cours de gravure ? ou bien s'agit-il d'un oubli stratégique destiné à faire oublier que la colonnade, telle que François Le Vau l'avait imaginée, ne pouvait peut-être pas s'intégrer pleinement au Louvre tel qu'il existait ? En bref, il reste à analyser le dossier graphique de François Le Vau comme un processus et non comme un produit fini. Même si ce travail est à faire, il existe cependant suffisamment d'indices pour conclure d'ores et déjà que ce que nous avons sous les yeux est le fruit d'un travail mené par François Le Vau en parallèle et au sein du Petit Conseil au cours de l'année 1668 et au début de l'année 1669.

LES ARCS DE TRIOMPHE DE JEAN II COTELLE POUR L'ENTRÉE DES PRINCES À AVIGNON EN 1701

Jérôme de La Gorce

Dans les très riches fonds du Nationalmuseum de Stockholm, deux dessins pour des projets d'arcs de triomphe retiennent l'attention par le soin de leur exécution¹, les diverses propositions qu'ils livrent d'un côté à l'autre de leur composition et la délicatesse des couleurs dont ils se parent. Jusqu'à présent, ils n'ont donné lieu à aucune publication, n'ayant suscité ni identification ni attribution. Un examen détaillé permet cependant de remarquer qu'ils présentent dans des cadres et des cartouches des armes papales à côté de celles de France et à leur verso, de nombreuses signatures attestant qu'ils servirent à arrêter un important marché. Grâce à ces indices et au rapprochement de ces feuilles avec des estampes chargées d'illustrer la relation imprimée de l'Entrée des ducs de Bourgogne et de Berry à Avignon en 1701, on sait que les sources graphiques aujourd'hui conservées à Stockholm se rapportent à cet événement historique et qu'elles doivent revenir à l'un des artistes sollicités pour concevoir les constructions éphémères destinées à rendre hommage à ces princes : Jean II Cotelle. Cette dernière constatation est enfin confirmée par une pièce d'archives capitale, l'inventaire de la collection de Nicodème Tessin le Jeune, dressé après sa mort en 1728, où sont mentionnés à la fin des « projets d'arcs de triomphe » que possédait l'architecte suédois : « deux autres, dessinés et colorés par Cottele [*sic*]² ».

Ces dessins retrouvés à Stockholm ne sauraient cependant être bien appréciés sans rappeler les circonstances dans lesquelles ils furent créés : celles de la succession d'Espagne³. Après avoir accepté le testament de Charles II en faveur du duc d'Anjou, Louis XIV consentit en effet que deux de ses petits-fils, les

1 Stockholm, Nationalmuseum, THC 2137 et CC 189.

2 Catalogue manuscrit des dessins de Nicodème Tessin le Jeune, dressé après sa mort vers 1730, Stockholm, Nationalmuseum, « Tiroir n° 11, Cahier 2^e, Arcs de triomphe ».

3 Voir à ce sujet : Anne Spagnolo-Stiff, *Die « Entrée solennelle »: Festarchitektur in französischen Königtum (1700-1750)*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996, p. 168-205. Plus récemment, nous avons complété ces recherches par l'article suivant : « Avignon 1701 », *Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles* [en ligne], Le promeneur de Versailles, mis en ligne le 3 avril 2018.

ducs de Bourgogne et de Berry, accompagnent leur frère, choisi pour occuper le trône vacant de l'autre côté des Pyrénées. Le 22 janvier 1701, les deux princes laissèrent cependant près de la frontière, à Saint-Jean-de-Luz, le futur Philippe V continuer sa route jusqu'à Madrid et regagnèrent Versailles par un itinéraire différent de celui de l'aller. Ils passèrent par le Languedoc et la Provence, mais avant de se diriger vers le Dauphiné et le Lyonnais, il était prévu de s'arrêter plusieurs jours à Avignon, capitale du Comtat Venaissin, terre pontificale, où ils seraient accueillis par le représentant du pape Clément XI, le vice-légat Sanvitali.

132

Cette visite des Enfants de France, qu'on voulait honorer avec magnificence par une entrée solennelle dans la ville d'Avignon, offrait de multiples avantages. Elle confirmerait d'abord, aux yeux de tous, la reconnaissance du souverain pontife pour le trône d'Espagne d'un héritier de France au lieu d'un prince d'Empire. Elle rappellerait ensuite l'attachement et la fidélité de la famille royale à la religion catholique romaine, attitude non superflue après la révocation de l'édit de Nantes, dans une région où les contestations pourraient naître, comme allait le prouver, l'année suivante, la révolte des camisards. Enfin, ce serait pour le pape l'occasion de renforcer son autorité dans une cité où subsistaient des tensions entre le vice-légat et une partie de la population qui s'était révoltée après le passage de Louis XIV en 1660 pour se donner à ce souverain⁴.

Le financement de la réception des princes à Avignon devait du reste incomber pour l'essentiel au Saint-Siège et au consulat de la ville représentant le pouvoir municipal. Pour concilier les opinions des deux instances et coordonner leurs initiatives, un jésuite, le révérend père Bontous, fut désigné par le recteur du collège de la Compagnie de Jésus d'Avignon. Cet ecclésiastique joua un rôle essentiel dans l'organisation de l'entrée. Il en donna le sujet et en prit la direction. À l'instar du père Ménestrier, du même ordre religieux, il excellait dans l'art des emblèmes et des devises au service des décorations éphémères et mit tous ses talents dans le programme qu'il allait publier sous le titre *L'Auguste Piété de la royale Maison de Bourbon*⁵. Dans le « dessein général » placé en tête de son ouvrage, il prit soin de rappeler à la fois « les effets » d'un « zèle héréditaire que les rois chrétiens ont toujours fait paraître pour les intérêts du Saint-Siège » et « cette affection paternelle » qu'ont accordée les papes à ces « Fils aînés de l'Église ». Le père Bontous fut également soucieux de conférer aux « différentes décorations » envisagées une « unité de dessein », qui « eût

4 D'après Michel Feuillas, « Avignon », dans François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 146-147.

5 Jacques-Joseph Bontous, *L'Auguste Piété de la royale maison de Bourbon, sujet de l'appareil fait pour la réception de Monseigneur le duc de Bourgogne et de Monseigneur le duc de Berry durant le Consulat de M. le marquis de Sade, de M. J.B. Barbier, de M. P. Gollier et de M.C. Bayol assesseur*, Avignon, chez François-Sébastien Offray, 1701.

du rapport et de la liaison avec les arcs de triomphe » chargés de ponctuer l'itinéraire qu'emprunteraient les ducs de Bourgogne et de Berry⁶.

Dès le 17 janvier 1701, un « prixfaict » fut arrêté par devant notaire pour « la charpente, toile et peinture » de plusieurs constructions éphémères⁷. Ce marché était passé entre « Maîtres Jacques Chabert, sculpteur, et Pierre Pons, menuisier, habitants de cette ville d'Avignon » et d'autre part, les consuls, François Gaspard de Sade, gentilhomme de la Chambre du roi, Jean Baptiste Barbier et Pierre Gollier, assistés de Crespin Bayol, « assesseur de ladite ville » et de « Messieurs les députés du clergé et université, et autres » de la cité. Chabert et Pons promettaient « de faire et parfaire entre ici et le quinzième février prochain les arcs triomphaux, tribune aux harangues et autres machines nécessaires », destinés à « servir pour l'Entrée des Princes », « en la forme mentionnée aux desseins dressés sur ce sujet et plan dressé par Mr Jean Peru architecte », à l'exception des « colonnes qui ne seront qu'en pilastres et les figures qui sont hors d'œuvre ». Ils s'engageaient aussi à fournir à leurs frais « tout le bois, ferrement, cloux, cordes, croches et autres choses nécessaires pour la construction et perfection dudit travail ci-dessus désignées, pour lequel leur sera donnée de la part de ladite ville » la « somme de cinq cents escus de trois livres pièce et monnoye courant, à eux payables, scavoir un tiers au commencement de l'ouvrage, l'autre tiers au mitan et le tiers restant à la fin d'iceluy ». Selon l'usage courant à cette époque, il leur serait également accordé après la fête « la dépouille » de « ladite salle, arcs triomphaux et théâtre », qui leur « appartiendront entièrement ». Seuls « les armes et ce qui se trouvera mouvant » demeureront « à la ville, attendu qu'elles seront fournies par icelle ». Cette dernière clause concernait les objets susceptibles d'être conservés afin d'être réutilisés en d'autres occasions.

Dans le contrat, il était enfin demandé à « iceux prixfacteurs » de respecter l'ordre des ouvrages indiqué par les consuls et députés et le « sieur Peru qui aura le soin et conduite » de leur travail. Cet architecte et sculpteur, attaché au service de la Cité des papes, assura donc des responsabilités importantes dans la réalisation artistique des monuments éphémères de l'entrée des princes et c'est à lui que revint de concevoir l'arc de triomphe qu'on allait élever à la gloire de Louis XIII. Ce dernier édifice ne figure pas en effet dans le marché du 17 janvier 1701. Il fut certainement ajouté au projet initial et le retard de l'arrivée des ducs de Bourgogne et de Berry favorisa probablement sa création. Malgré le rôle qu'exerça Péru, les organisateurs s'adressèrent en priorité à Cotellet. Dans son « dessein général de l'appareil fait pour la réception de Messeigneurs les

6 *Ibid.*, « Avertissement », non paginé.

7 Arch. dép. Vaucluse, E dépôt Avignon ii 176, f. 573 v^o-577 v^o. Nous remercions vivement Mme Jacqueline Gaillard de l'aide qu'elle a bien voulu nous apporter lors de nos recherches à Avignon.

Princes », le père Bontous ne manqua pas de vanter les mérites des deux artistes en déclarant qu'on ne pouvait « guère souhaiter de personnes plus propres aux ouvrages » entrepris, mais tout en reconnaissant qu'ils étaient « connus l'un et l'autre pour le bon goût qui règne dans tout ce qui sort de leurs mains », il prit soin de citer d'abord « le sieur Cotelle de l'Académie royale », appelé à donner « les desseins des peintures⁸ ».

Même s'il ne présentait pas les qualités d'un architecte, le peintre Jean II Cotelle⁹ était beaucoup plus connu que Péru. Après être entré en 1672 à l'Académie royale de peinture et de sculpture, ce Parisien avait entrepris ses *Vues des fontaines et ornemens des jardins du château de Versailles*, œuvres célèbres, commandées en 1688 pour le Grand Trianon¹⁰, et auxquelles le *Mercurie galant* ne se privera pas de faire allusion quand il exercera ses talents en 1701 à Avignon¹¹. Sa carrière dans le sud de la France débuta cependant dès la fin du XVII^e siècle, puisqu'en 1697 et 1698, il se trouvait à Marseille, occupé à y décorer la grande salle de l'hôtel de ville. On sait également qu'il travailla au plafond de l'église des Dames de la Miséricorde dans la cité pontificale¹².

134

Pour l'entrée des princes, les comptes du consulat mentionnent trois paiements destinés à Cotelle. Le premier, du 9 avril 1701, s'élevait à 175 écus 20 sols, somme qu'il devait partager avec Jean Péru « pour faire exécuter le dessein et plan qu'ils avaient dressés de la salle des harangues, arcs de triomphe, salle verte et autres machines », attestait d'une collaboration entre les deux artistes. Le deuxième, effectué le même jour, accordait à « Monsieur Coutelle [*sic*] » 87 écus 40 sols « pour avoir peint divers tableaux de la salle des harangues, arcs de triomphe et autres machines, dressés pour l'Entrée des Princes »¹³. Il s'agissait probablement d'une partie des projets originaux de l'artiste, aujourd'hui conservés à Stockholm. Le dernier versement était beaucoup plus tardif. Daté du 6 juin 1701, il concernait la diffusion de ses œuvres par l'estampe. Cotelle recevait en effet 21 écus 30 sols « pour avoir peint en raccourci la salle des harangues et deux arcs de triomphe », qu'il avait « remis au sieur David graveur »¹⁴.

8 J.-J. Bontous, *L'Auguste Piété de la royale maison de Bourbon*, op. cit., p. 5.

9 À propos de Jean II Cotelle, voir la notice de Jacqueline de Lacroix-Vaubois dans Günther Meissner, *Allgemeines Künstler Lexikon*, München, K. G. Saur, 1992-, vol. 21, 1999, p. 503-504.

10 Voir Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre (1688-1704)*, Paris/La Haye, Mouton, 1967 et Béatrice Sarrazin (dir.), *Jean Cotelle (1646-1708). Des jardins et des dieux*, cat. exp., Versailles, musée national du Château, 12 juin-16 sept. 2018, Paris, Liénart, 2018.

11 *Mercurie galant*, avril 1701, II, p. 112-113.

12 D'après les recherches de Jacqueline de Lacroix-Vaubois, notice cit., *Allgemeines Künstler Lexikon*, p. 503.

13 Arch. dép. Vaucluse, E dépôt Avignon CC 296, p. 64, n° 177 et p. 65, n° 178.

14 *Ibid.*, p. 73, n° 220.

Les dessins de la collection Tessin se distinguant des planches de Louis David par leurs solutions alternatives pour la décoration répondent aussi à l'une des clauses du prixfait, le 17 janvier 1701 : ils devaient être approuvés et « signés par les dits seigneurs consuls et comme est spécifié au dos d'iceux ». Au verso des deux feuilles de Stockholm, on peut en effet lire, à côté de la signature de Péru, celles des consuls Sade-Mazan, Barbier et Gollier, celle de l'assesseur Crispin Bayol et celles des députés Castellet, Cabanes Labruyère, Hanonge, Laffemas, Champignan, Coulombet. Dans l'un des cas où le bord du papier n'a pas été autant diminué, apparaissent également celles de Chabert, de Pons, du marchand de bois François Mestre, appelé lors du contrat à se constituer « caution principale » envers la Ville d'Avignon, et celle de Jean Cotelle.

L'un des projets (fig. 1) fut conçu pour le premier édifice éphémère destiné à accueillir les princes à Avignon. La situation de ce monument, à la porte Saint-Lazare, était devenue traditionnelle dans ces manifestations solennelles. Elle venait rappeler « l'endroit où François I^{er} avait campé, lorsqu'Avignon se déclarant en sa faveur contre Charles Quint, lui ouvrit ses portes et que ce monarque en déclara les habitants régnicoles¹⁵ », faveur dont la population continuait de bénéficier, lui permettant de jouir à ce titre de privilèges et d'importantes exemptions. Dans ce lieu chargé d'histoire et de signification, se dressait, selon Bontous, « un magnifique Temple ou Palais consacré à la Piété de la royale Maison de Bourbon¹⁶ ». Au cours d'un hommage officiel, rendu par le vice-légat et les consuls, au début duquel furent présentées les clefs de la ville, les deux petits-fils de Louis XIV devaient prendre place à l'intérieur du bâtiment pour écouter plusieurs discours, assis dans des fauteuils servant de trône.

La « salle des harangues » où ils avaient pénétré en gravissant neuf marches comportait trois « faces », une principale devant le public, d'environ « huit toises et un pied » de large « sur autant de hauteur », et deux autres latérales¹⁷, chargées d'assurer à cette construction de charpente et de toile de la profondeur et d'y installer, pour le confort des visiteurs, un plancher. La décoration qu'elles offraient était, d'après le marché, peinte tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'édifice, mais le modèle de Cotelle ne procurait que celle de la façade. Des deux propositions fournies par l'artiste, on renonça à celle de droite, aux médaillons suspendus entre des colonnes davantage garnies de festons de laurier, pour retenir celle de gauche, plus solennelle, permettant de placer des statues sur des piédestaux.

¹⁵ J.-J. Bontous, *L'Auguste Piété de la royale maison de Bourbon*, op. cit., p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*

1. Jean II Cotelle, projet pour la façade du *Temple de la Piété*, plume et encre noire, pierre noire et aquarelle, 413 x 422 mm, Stockholm, Nationalmuseum, THC 2137

D'après la description de Bontous, « quatre grandes figures d'or d'une taille héroïque » représentant « Henry le Grand, Louis le Juste, Louis le Grand et Monseigneur le Dauphin », étaient en effet réparties de chaque côté de l'entrée centrale. Tout en rappelant au public la généalogie des Bourbons, elles « semblaient attendre Messieurs les Princes pour les introduire dans ce Palais de Gloire ». Vêtues à la romaine, elles tenaient chacune à la main un sceptre ou un « bâton de commandement semé de fleurs de lys¹⁸ ». Au-dessus d'elles, on remarque, cette fois entre le projet et l'estampe de David (**fig. 2**), d'autres divergences, qu'une lecture du marché du 17 janvier 1701 justifie en laissant supposer pour l'emplacement des devises, des emblèmes et des blasons, qu'il était susceptible d'être modifié « par Messieurs les consuls et députés », « comme il leur plaira ». En concertation avec le père Bontous, les médaillons surplombant

18 *Ibid.*, p. 22.

2. Louis David d'après Jean II Cotelle, façade du *Temple de la Piété*,
estampe, Paris, coll. part.

les statues sur la corniche furent ainsi tous occupés par les profils des papes ayant entretenu d'étroites relations avec les rois de France, ce qui repoussa au niveau de la frise, où se trouvaient désormais des écussons fleurdelisés, les groupes d'anges chargés d'en arborer d'autres en l'honneur du roi et du Dauphin. Dans ce décor, une place était également réservée à Clément XI. Le portrait du souverain pontife remplaçant ses armes dessinées par Cotellet paraissait en effet « sur le portail de ce temple », au dessus de l'arc central, dans un cartouche porté par les génies de la Foi, de l'Espérance, de la Charité et de la Religion, environnés de nuées¹⁹.

Tout en intégrant cet effet théâtral, dicté par l'événement qu'on désirait fêter, l'élévation de cet édifice, jusqu'à l'attique sur lequel étaient assises les Vertus royales, s'inscrivait dans la tradition des arcs de triomphe éphémères, élaborés

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

3. Jean II Cotelle, projet pour les arcs de triomphe en l'honneur d'Henri le Grand et de Louis le Grand, plume et encre noire, aquarelle, avec des traces de pierre noire, 534 x 330 mm, Stockholm, Nationalmuseum, CC 189

à la gloire de Louis XIV à partir du modèle laissé par Claude Perrault pour la place du Trône à Paris. Le couronnement du pavillon de Cotelle s'écartait cependant de cette source officielle par le dessin de « l'impériale », sur laquelle « de grandes consoles couchées », renversées, « joignaient » le haut de l'attique à de grands vases d'or entourant « un dôme magnifique et proportionné à la grandeur du Temple²⁰ ». L'animation singulière qui résultait de cette initiative était-elle personnelle à l'artiste ou puisait-elle son inspiration de l'autre côté des Alpes ? Elle n'est pas en effet sans rappeler celle créée par les nervures incurvées qui cheminent sur le toit de l'église de Borromini, Saint-Yves-de-la-Sapience à Rome.

Cette éventuelle référence, susceptible de rendre hommage à la ville où résidait le pape, n'empêchait pas Cotelle d'asseoir au sommet de l'édifice la figure de « la Piété de la Maison de France », à laquelle fut apporté un changement significatif. Dans le projet de Cotelle, l'allégorie tient d'une main une grande croix et pourrait ainsi incarner la Religion catholique, alors qu'elle abandonne ce symbole dans l'estampe de David pour présenter « le portrait de Saint Louis qu'elle élevait au Ciel »²¹, sujet se prêtant davantage à l'exaltation de la Maison de France.

Le second dessin de Stockholm (**fig. 3**) présente sur une même feuille des propositions pour deux autres arcs de triomphe moins ambitieux, étant percés d'une seule ouverture, à travers laquelle le cortège des invités pouvait poursuivre son itinéraire dans Avignon. La partie droite du projet de Cotelle servit à la réalisation du monument haut de sept toises et demie, « consacré à la Piété triomphante d'Henry le Grand », qui fut placé près de l'église des Augustins, « au milieu de la Carreterie, l'une des plus grandes rues de la ville²² ».

Pour accueillir à son fronton, couronné d'anges portant les armes du pape, un grand tableau où serait traitée la reconnaissance de la France à l'action d'Henri IV, l'artiste adopta le modèle architectural, bien connu depuis la Renaissance, d'un édifice surmonté de deux pyramides. Le dessin de ces ajouts, symboles de pouvoir, n'était cependant pas sans rappeler celui qu'avait déjà choisi Le Brun lors des grandes fêtes versaillaises de 1674 et s'accompagnait ici de génies encadrant des écussons conçus à la gloire du duc de Bourgogne et au rattachement de la Navarre à la France. Quand on compare le dessin de Cotelle à l'estampe de David (**fig. 4**), on remarque encore, pour les fûts des colonnes corinthiennes chargées de mettre en valeur des deux côtés de l'arc les figures de la Valeur et de la Clémence, qu'ils allaient révéler la solution la plus

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ *Ibid.*

²² J.-J. Bontous, *L'Auguste Piété de la royale maison de Bourbon*, op. cit., p. 59.

4. Louis David d'après Jean II Cotelle, *L'Arc de triomphe d'Henry le Grand*,
estampe, Paris, coll. part.

sobre, celle préconisant le marbre sans autres ornements superflus. D'après la description de Bontous, les couleurs proposées par le peintre furent également respectées : les chapiteaux et les statues des deux allégories vantant les qualités d'Henri IV seront dorés et les emblèmes répartis à l'attique entre des pilastres dont les grands socles formant les bases de l'édifice s'enrichiront de « camaïeu de lapis²³ ».

La partie gauche du dessin de Cotelle était destinée à la création de « l'arc de triomphe de Louis le Grand », introduit à la fin du trajet emprunté par les princes, « à la vue du palais des Papes », où étaient logés les deux petits-fils du roi de France. Comme le précise Bontous, cet édifice offrait « selon le dessein du Sieur Cottelle [*sic*] les mêmes proportions » que celui d'Henri IV²⁴. Consacré sur une « seconde face » au Dauphin, l'artiste ne jugea pas utile de tracer un autre projet pour honorer l'héritier du trône, le tableau placé au fronton pouvant, avec quelques modifications apportées aux sujets traités dans les figures et bas-reliefs, assurer le changement iconographique désiré. Au lieu de montrer Louis XIV ordonnant la révocation de l'édit de Nantes, la toile livrera aux spectateurs, de l'autre côté de l'édifice, la « fameuse campagne de Philisbourg » où s'était illustré le Dauphin²⁵.

Le décor architectural n'en demeurerait pas moins somptueux. D'après le marché du 17 janvier 1701, les éléments en relief seraient augmentés, puisque les armes de France entourées de deux génies ailés devaient être réalisées « avec du bois chantourné ». On prévoyait aussi des ouvrages de peinture imitant « de la bronze » et du « marbre de toute couleur ». Le dessin de Cotelle suggère en effet la première de ces matières, qui sera utilisée pour les figures assises sur la corniche entre deux vases : celles de l'empereur Constantin et du « grand Théodose », « illustres par leur piété »²⁶. En revanche, si l'usage de l'or est bien indiqué pour les ornements, notamment pour le « gros masque » d'où étaient suspendus des médaillons chargés d'accueillir des devises, le « marbre vert et rouge » mentionné par Bontous²⁷ pour les colonnes n'a pas encore été précisé par l'artiste.

On ne manque pas enfin de constater que l'ordre corinthien proposé par Cotelle pour les chapiteaux sera remplacé dans l'estampe de David (fig. 5) par un autre « français », davantage chargé de signification. D'après Bontous, les « feuillages » dont celui-ci se parait « étaient tellement disposez dans l'entre-deux

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, p. 91.

²⁵ Ce tableau a été représenté dans une vignette gravée par David servant à illustrer l'ouvrage du père Bontous, *L'Auguste Piété de la royale maison de Bourbon*, *op. cit.*, p. 91.

²⁶ *Ibid.*, p. 94.

²⁷ *Ibid.*, p. 92.

5. Louis David d'après Jean II Cotelle, *L'Arc de triomphe de Louis le Grand*,
estampe, Paris, coll. part.

et au dessous des volutes qu'ils faisaient paroître les coqs engagez dans des lauriers »²⁸. Avec la fleur de lys gravée par David, son dessin s'inscrivait dans la tradition de ceux qu'avaient créés à partir de 1671 Pierre Cottart et Charles Le Brun pour les résidences royales²⁹. Ce choix inspiré d'un art officiel instigué par Colbert ne saurait cependant, dans l'entrée des princes à Avignon, être attribué à Cotellet et reviendrait plutôt à l'intervention des consuls et députés de la ville, soucieux de privilégier l'iconographie relative à la monarchie française.

Servie par les talents des peintres Pierre Duchesne et « Paroussel », probablement Jacques-Ignace Parrocel, et de leurs « associés³⁰ », la réalisation des projets de Cotellet n'en fut pas moins appréciée et valut à leur auteur les plus vifs éloges. Le père Bontous rapporte à propos de l'arc de triomphe d'Henri IV qu'il « frappait si agréablement la vue que la Cour avoua qu'on n'avoit rien vu en cette matière de si magnifique dans tout le voyage de Messeigneurs les Princes »³¹. Le *Mercurie galant* vanta l'imagination « fort féconde » de Cotellet³² et la relation publiée dès 1701 à Rome devait commenter son temple de la Piété en mentionnant qu'il sut tant répondre à l'attente du public qu'il ne pouvait procurer à cette occasion « une œuvre plus accomplie³³ ».

Les créations éphémères qu'il conçut pour l'entrée des ducs de Bourgogne et de Berry à Avignon attirèrent enfin l'attention du correspondant de Tessin en France, Daniel Cronström. Elles intéressaient ce résident suédois qui recherchait depuis le mois d'avril 1701 cent à cent cinquante « pièces », capables d'enrichir la collection de l'architecte scandinave en « illuminations, fêtes sacrées » et « arcs triomphants³⁴ », en attendant de lui faire parvenir l'ouvrage du père Ménestrier sur les feux d'artifice³⁵. Les relations qu'entretenait à cette époque Cronström

28 *Ibid.*, p. 91.

29 Voir Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Le sixième Ordre d'Architecture, ou la Pratique des Ordres suivant les Nations », *Journal of the Society of Architecture*, 36/4, décembre 1977, p. 226-232.

30 Arch. dép. Vaucluse, E dépôt Avignon CC 296, p. 64, n° 175 (6 avril 1701).

31 J.-J. Bontous, *L'Auguste Piété de la royale maison de Bourbon*, op. cit., p. 59.

32 *Mercurie galant*, avril 1701, II, p. 112.

33 *Veridico Ragguaglio dell'arrivo de'Prencipi della Casa Reale di Francia in Avignone, colle notizie più distinte dell'Entrata e passaggio delle Reali Alteze loro per i stati del Contado Venaissino*, Avignon, Offray, 1701, p. 2.

34 Lettre de Daniel Cronström du 16/26 mai 1701. Voir *Les Relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718. Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström. Correspondance*, éd. Roger-Armand Weigert et Carl Hernmarck, Stockholm, Egnellska Boktryckeriet, 1964, p. 294.

35 Il s'agit probablement du traité intitulé *Advis nécessaires pour la Conduite des Feux d'Artifice*, 32 pages imprimées. Voir *Chroniques de l'éphémère : le livre de fête dans la collection Jacques Doucet*, cat. exp., Paris, Institut national d'histoire de l'art, 15 septembre-15 décembre 2010, Paris, INHA, 2010, p. 72, n° 24.

avec ce jésuite occupé à organiser l'entrée des princes à Grenoble³⁶, aussitôt après celle d'Avignon, auraient en outre favorisé une recommandation auprès de Bontous et l'acquisition des dessins de Cotelle.

De tels projets, susceptibles d'aider Tessin dans son activité de décorateur de fêtes à la cour de Suède, ne reflètent pas seulement le goût qui prévalait en France en ce domaine à la fin du règne de Louis XIV. Ils renseignent aussi sur la manière de réaliser ces constructions provisoires en distinguant le cadre architectural des tableaux peints qu'il convenait de compléter par tout un langage descriptif, composé d'emblèmes, de devises et d'autres ornements chargés de signification, choisis par un spécialiste jésuite et les commanditaires. Les comparaisons effectuées avec les estampes ont notamment permis de constater pour deux d'entre eux qu'ils subirent des modifications non négligeables. Dans un cas, ce fut pour mettre en évidence au sommet du *Temple de la Piété* le portrait de saint Louis au lieu d'y placer une croix, tandis que pour *L'Arc de triomphe de Louis le Grand*, il s'agissait de remplacer un ordre antique par un autre « français ». Ces changements intervenus pour accroître l'hommage rendu à la monarchie étaient-ils imposés à l'artiste sans son consentement ? Dans ces manifestations aux importants enjeux politiques qu'étaient les entrées princières, cela paraît vraisemblable, mais ne venait pas nuire au beau style déployé par Cotelle dans des décorations éphémères empreintes d'équilibre et d'élégance, où une certaine fantaisie peut être décelée dans la forme du couronnement de la « salle des harangues », conçue pour accueillir les ducs de Bourgogne et de Berry.

36 Voir Gérard Sabatier, « *Solis avis specimen*. Entrées et séjours des ducs de Bourgogne et de Berry en Dauphiné, avril 1701 », dans René Favier (dir.), *Terres et hommes du Sud-Est sous l'Ancien Régime. Mélanges offerts à Bernard Bonnin*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996, p. 109-172.

« LA MAISON DU ROY EN ORIENT » :
PIERRE VIGNÉ DE VIGNY ET LA RECONSTRUCTION DE
L'AMBASSADE DE FRANCE À CONSTANTINOPLE (1720-1723)

Ronan Bouttier

Dès que nos Roys ont commencé à tenir des ambassadeurs de résidence auprès des Grands Seigneurs, c'est-à-dire il y a plus de deux cens ans, ils ont jugé avec raison qu'il convenoit à leur dignité et à la seureté de leurs ministres dans un pays comme celuy-cy d'avoir un endroit séparé qui leur appartient, où ils fissent leur résidence¹.

Telle est la substance du message qu'en septembre 1720, l'ambassadeur de France à Constantinople, le marquis Jean-Louis d'Usson de Bonnac, charge son interprète Philibert Lenoir de porter à la connaissance du Conseil de Marine. La France se prépare alors à recevoir le représentant du sultan Ahmed III, Mehmet Effendi. Cet événement exceptionnel qui ne s'était pas produit depuis 1669 replace sur le devant de la scène diplomatique la représentation française à la Porte². À la faveur de l'actualité politique, l'ambassadeur entreprend par l'intermédiaire de son envoyé d'adresser ses doléances à ses ministres de tutelle, le cardinal Dubois, secrétaire d'État aux Affaires étrangères et le comte de Toulouse, chef du Conseil de Marine. Il y est longuement question de l'état calamiteux du palais de France, domaine diplomatique accroché sur les pentes du faubourg de Pera dont la résidence avait été rebâtie entre 1631 et 1633³. Les

- 1 Archives du ministère des Affaires étrangères (AMAE), Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 121, f. 146.
- 2 Évoqué par la cour ottomane à l'automne 1719, l'envoi d'un ambassadeur extraordinaire auprès du jeune Louis XV est annoncé à la Cour de France en février 1720. L'ambassadeur n'y arrivera cependant qu'en mars 1721, pour une durée de plus de quatre mois. Sur l'ambassade extraordinaire de Mehmet Effendi, dépêchée par Ahmed III, nous renvoyons à l'édition critique de la relation de l'ambassadeur établie par Gilles Veinstein : *Mehmed Effendi. Le paradis des infidèles. Un ambassadeur ottoman en France sous la Régence*, d'après la traduction de Julien-Claude Galland, éd. dirigée par Gilles Veinstein, Paris, La Découverte, 2004.
- 3 Ronan Bouttier, « France in the Ottoman Empire. Living at the French Embassy in the 18th century », *Actes du colloque international « European Courts in a Globalized World, 1400-1700 »*, Lisbonne, *Palatium*, 7- 8 novembre 2013, à paraître ; *id.*, « Représenter le roi à l'étranger: le carrousel de l'ambassade de France à Constantinople (1676) », dans Françoise Gury (dir.), *Actualité et décor : de l'événement éphémère à l'image pérenne*, Bordeaux, Ausonius éditions, sous presse.

nombreux mémoires et dessins subsistant de la mission de Pierre Vigné de Vigny, architecte des Bâtiments du roi mandaté en 1720 pour expertiser l'ambassade et proposer un projet de reconstruction, conduisent à s'interroger sur le processus d'intervention de la direction des Bâtiments en dehors du territoire national, et plus largement sur sa place dans la chaîne de commandement⁴. La question des acteurs de la construction, toujours centrale dans l'étude d'un édifice, est, dans le cas d'une représentation diplomatique, au cœur de la définition du caractère architectural de ce type singulier d'édifice. Quels furent les moyens donnés à Vigny pour élever la représentation diplomatique de la France dans une capitale étrangère distante de plus de 2 500 kilomètres de Paris ? Dans ce lointain territoire méditerranéen, entre Europe et Proche-Orient, comment l'architecte appréhenda-t-il les usages en vigueur dans les chantiers ottomans ? Fut-il ouvert à la manière de bâtir des Turcs ? Mais en définitive, transporté dans un espace culturel et politique très éloigné du monde occidental, lui laissa-t-on l'entière liberté d'établir son projet suivant ses propres vues ? L'étude de ce court moment d'histoire de l'architecture, à peine quatre années s'étirant de 1720 à 1723, riche de sources manuscrites et d'un fonds de dessins exceptionnel pour une ambassade à l'époque moderne, invite plus largement à s'interroger sur l'existence d'une forme d'architecture diplomatique.

MÉCANIQUE DIPLOMATIQUE

Les délibérations du Conseil de la Nation française, assemblé au palais de France le 22 mai 1719, témoignent de discussions animées entre les députés des marchands français et leur ambassadeur autour du coût d'entretien de l'ambassade. Il est d'usage ancien que la chambre de commerce de Marseille, en charge des échanges commerciaux en Méditerranée, verse annuellement 500 écus pour les réparations ordinaires du logement de l'ambassadeur, « la seule Maison que le Roy eut dans l'Orient [mais aussi] la Maison commune de tous les François qui négocient dans les Estats du grand Seigneur⁵ ». Mais

4 Outre un passage de l'étude biographique consacrée à Pierre Vigné de Vigny par Michel Gallet (« L'architecte Pierre de Vigny, 1690-1772. Ses constructions, son esthétique », *Gazette des beaux-arts*, novembre 1973, p. 263-286), Pierre Pinon a donné une première analyse du projet de reconstruction de l'ambassade : « Résidences de France dans l'Empire ottoman : notes sur l'architecture domestique », dans Daniel Panzac (dir.), *Les Villes dans l'Empire ottoman : activités et sociétés*, Paris, Éditions du CNRS, t. 2, 1994, p. 47-84. L'entreprise est rapidement évoquée dans l'ouvrage généraliste de Jean-Michel Casa, *Le Palais de France à Istanbul*, Istanbul, Yapi Kredi Yayınları, 1995. Voir également Paolo Girardelli, « Ottoman roots, European developments: comparing the French and Venetian palaces in Beyoğlu », dans Frédéric Hitzel (dir.), *14th International Congress of Turkish Art*, Paris, Collège de France, 2013, p. 313-319.

5 AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, F 10, f. 78.

depuis plusieurs années, les bâtiments, édifiés pour l'essentiel vers 1631-1633 en terre et en charpenterie, accusent un délabrement extrême ayant conduit le marquis de Bonnac à entreprendre des travaux urgents aux frais de la communauté des marchands de l'échelle de Constantinople⁶. N'acceptant pas que le poids croissant de ces dépenses soit réparti sur tous les autres comptoirs français de la Méditerranée orientale, les députés de la Nation demandent à l'ambassadeur de solliciter auprès du Conseil de Marine une répartition plus égalitaire des participations financières. Le Conseil de Marine, créé en 1715 par Philippe d'Orléans, a en effet la charge des consulats dont le champ d'intervention embrasse l'ensemble des échanges commerciaux. En outre, le conseil a voix d'autorité sur tous les bâtiments de représentation de la France à travers le monde. En cela, il lui revient d'ordonner la reconstruction de l'ambassade.

Ce projet ne s'est cependant pas imposé tout de suite à l'ambassadeur. Au début du mois d'octobre 1720, son interprète quitte Constantinople pour Paris dans le train de l'ambassadeur ottoman, porteur d'un mémoire sur l'état de la représentation diplomatique. Il n'y est nullement question de faire venir un architecte pour en constater la décrépitude et proposer un remède à sa caducité⁷. Bonnac ne fait que suggérer une intervention drastique car « si on vouloit disputer d'avance ce qu'il en coutera dans vingt ans d'icy pour le maintenir, car c'est tout ce qui peut durer, on trouvera que ce seroit une grande épargne de faire dès à présent la dépense de le bâtir de neuf. Mais [je] laiss[e] ce soin à ceux qui me succéderont »⁸. Force est de constater que les doléances d'Usson de Bonnac se précisèrent entre le départ de son envoyé à l'automne 1720 et sa présentation au Conseil de Marine en juin 1721, devant lequel il déclare :

M. le marquis de Bonnac m'a expressément chargé de demander à vôtre altesse serenissime, qu'elle aïe la bonté d'envoyer un architecte sur les lieux pour faire le raport de l'état où est le Palais, qui tombe en ruine, et qui peut tout au plus encore durer vingt années et ce ne sera qu'à force de reparations ; on ne doit pas parler à present de rebâtir ce palais, la chambre du Commerce est dans l'indigence, causée par le mal contagieux [la peste], mais comme les ressources d'un si grand commerce sont promtes, l'envoy d'un architecte à Constantinople

6 Les Échelles du Levant correspondaient aux villes de Constantinople, Smyrne, Le Caire, Alep, Seyde (Sidon), Salonique, La Canée, Chypre, Tripoli.

7 AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 121, f. 147. Ces *Instructions au sr. Lenoir sur les affaires qui me regardent en qualité d'ambassadeur du Roy à la Porte* sont datées de septembre 1720. Lenoir embarque pour la France le 8 octobre suivant.

8 *Ibid.*

seroit necessaire, à fin que vôtre altesse serenissime peut ensuite ordonner ce qui conviendra de faire⁹.

Le Conseil de Marine prend les choses en main dès le 9 juillet suivant. Non seulement il accède à la requête du marquis de Bonnac et décide l'envoi d'un architecte « pour faire une visite et reconnaissance de l'estat de tous les bastimens, en dessiner les plans et le devis des reparations qu'il croira devoir y estre faites chaque année et du montant de leur dépense », mais le Conseil, qui paraît avoir pris la mesure du caractère hautement représentatif du lieu, envisage également qu'« en cas que ce temps [de subsistance du bâtiment] ne luy paroisse pas autant considérable, il fera un autre plan du palais qui seroit à construire de neuf en pierre ou en bois suivant que vous l'estimerez plus convenable et un devis de la depense »¹⁰. En outre, le Régent en personne « nommera incessamment l'architecte qui sera chargé de cette commission¹¹ ». Le caractère royal de l'édifice explique très certainement que l'on ait fait appel non pas à un ingénieur militaire, dont le corps était alors souvent sollicité pour tous les types de constructions en dehors du royaume, mais à un architecte des Bâtiments du roi. Ce même 9 juillet, le comte de Toulouse écrit au duc d'Antin, directeur des Bâtiments du roi, pour qu'il désigne « un architecte capable de faire ces opérations ». L'éloignement du chantier rendant difficile le suivi des opérations et laissant craindre des dépenses incontrôlées, d'Antin est prié de choisir « un homme sage dans son travail et ses projets et qui ne soit pas sujet à se laisser prendre aux idées qu'on pourroit luy inspirer sur les lieux, tant sur les reparations que sur la construction d'un bastiment neuf mais qui ne s'arreste qu'à ce qui paroistra solide, descent et proportionné à ce qui est actuellement¹² ».

Le Régent et le comte de Toulouse désirant que l'architecte embarque sur les vaisseaux qui ramèneront l'ambassadeur ottoman à Constantinople, à la fin de l'été, la nomination est arrêtée dans la semaine, au plus tard le 14 juillet 1721¹³. L'heureux élu est Pierre Vigné de Vigny, architecte de 31 ans, employé comme dessinateur dans l'agence de Robert de Cotte depuis 1720. Michel Gallet, à qui l'on doit une étude récente sur Vigny, le dit en outre natif

9 Mémoire de Philibert Lenoir au comte de Toulouse, chef du Conseil de Marine (Arch. nat., AE/B¹, 394. 1721, juin).

10 Arch. nat., Marine/B⁷, 112, f. 137 v^o.

11 *Ibid.*, f. 138.

12 *Ibid.*, f. 139.

13 Brouillon des instructions données à Pierre Vigné de Vigny (Arch. nat., AE/B¹ 394. 1721, 14 juillet).

de Saumur¹⁴. Mais pourquoi avoir confié cette importante et délicate mission à un architecte sans beaucoup d'expérience ? Le marquis de Bonnac a joué un rôle dans ce choix, si l'on en croit une mention que nous avons remarquée au bas du registre des délibérations du Conseil de la Nation française. Il y est stipulé que l'ambassadeur connaissait le jeune homme pour l'avoir fait travailler chez lui¹⁵. Cela reviendrait à supposer que Vigny travaillait déjà pour les Bâtiments du roi en 1710-1711 quand le marquis les sollicita pour dresser les plans de l'hôtel qu'il souhaitait se faire bâtir au faubourg Saint-Germain, commande sans lendemain dont on conserve cependant plans et devis¹⁶. Quoi qu'il en soit de l'entremise de Bonnac dans le choix du jeune homme¹⁷ et de sa formation, Pierre Vigné de Vigny partait à la Porte avec des consignes précises rédigées par le Conseil de Marine.

La lettre de mission, en date du 16 juillet, lui ordonnait de

reconnoistr[e] cette maison dans toutes ses parties. Il en dressera le plan, estimera le temps pendant lequel elle peut estre encore occupée et maintenue avec seureté, les réparations qu'il y faudra faire, pour cet effet fera un estat et une estimation de la dépense pendant tout ce temps. Il fera ensuite un plan d'un nouveau Palais à construire de neuf en pierre ou en bois soit sur le model de celui qui subsiste, ou d'un ordre différent. Il en dressera pareillement un nouveau plan et un devis estimatif afin qu'en comparant la dépense avec le montant de celle des réparations à faire autant que le bastiment vieux pourra subsister¹⁸.

Confiant dans la sage pondération de l'architecte, le Conseil le met néanmoins de nouveau en garde contre « les idées qu'on pourroit luy inspirer sur les lieux ». La Marine se défie très clairement du marquis de Bonnac qui, pour l'heure, n'est pas informé de l'idée envisagée de reconstruire l'ambassade. En outre, la direction des Bâtiments est tenue à l'écart du déroulement de la mission. En effet, sitôt rentré en France, Vigny devra remettre « au Conseil le cahier de

14 Michel Gallet, « L'architecte Pierre de Vigny, 1690-1772 », art. cit., p. 263-286. Voir en outre Michel Gallet, *Les Architectes parisiens du XVIII^e siècle : dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 473-478. Citons également les travaux anciens de Charles de Beaumont, *Pierre Vigné de Vigny, architecte du roi, 1690-1772*, Paris, Plon, 1894 ; *Documents nouveaux sur Pierre Vigné de Vigny, architecte*, Paris, Plon, 1898.

15 AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, F 10.

16 François Magny, « L'hôtel de Bonnac », dans *Le Faubourg Saint-Germain. La rue de Grenelle*, cat. exp., Paris, galerie de la SEITA, novembre-décembre 1980, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1980, p. 30-31.

17 La correspondance de la direction des Bâtiments du roi n'a livré aucun élément pouvant étayer cette hypothèse.

18 Arch. nat., Marine B⁷, 112, f. 146.

ses ouvrages » pour qu'il « puisse déterminer le party qu'il sera plus à propos de prendre »¹⁹.

Le 7 septembre 1721, Pierre Vigné de Vigny prend la mer à Sète à bord des deux galères du roi qui reconduisent l'ambassadeur ottoman à Constantinople où elles abordent le 8 octobre.

LOIN DE L'HEXAGONE

150

Bien peu d'architectes français avaient précédé Vigny à son arrivée à Constantinople. François Blondel y avait été missionné en 1657 mais en qualité de diplomate afin d'aplanir les tensions avec la Porte. Quant à Augustin-Charles d'Aviler, il l'avait côtoyé du lointain de sa captivité en Afrique du Nord, de 1674 à 1676²⁰. Pour autant, la perméabilité entre le monde ottoman et l'Occident était ancienne et continue. Au tournant du XVIII^e siècle, la curiosité pour l'Orient connaissait en France un net regain, prémices d'une mode avant tout diffusée par la littérature. De longue date en effet, les récits de voyage avaient porté jusqu'aux cabinets des voyageurs sédentaires des images de l'architecture ottomane, qui cependant tenaient le plus souvent de l'impression pittoresque que de l'étude savante. Il est donc bien délicat de définir les connaissances que possédait alors Pierre Vigné de Vigny de l'architecture orientale, à laquelle il savait néanmoins qu'il serait confronté dans sa rénovation du vieux palais de France. Était-il orientaliste de tempérament ? Curieux par nature de l'art de bâtir d'une culture extra-européenne ? Le long mémoire de vingt-neuf pages, fruit de son expertise des bâtiments de l'ambassade et de son observation des techniques des artisans locaux, pourrait le laisser croire. Mais il faut peut-être simplement voir dans son application le souhait méticuleux de répondre à l'objectif essentiel de sa mission : rendre compte avec exactitude de l'état du bâtiment et proposer une étude de faisabilité des restaurations, sinon d'une reconstruction intégrale.

Le rapport de la visite de l'ambassade signale à plusieurs reprises la difficulté de l'intervention de l'architecte. Le domaine de l'ambassade, étendu sur environ 5 hectares clos de murs, est établi sur le flanc de la colline de Pera, marqué par un fort dénivelé de près de 20 m (fig. 1). Moins d'une dizaine de bâtiments se dressent sur cinq terrasses dont la résidence de l'ambassadeur, positionnée plus ou moins au centre du domaine. Objet premier de sa mission, Vigné de Vigny en dresse un constat sans appel : « J'ay toujours cherché si l'on pouvoit le racommoder [...]. Ayant bien considéré ces raisons et l'estat pitoyable en

¹⁹ *Ibid.*, f. 148 v^o.

²⁰ Placide Mauclair, *Nicolas-François de Blondel, ingénieur et architecte du roi (1618-1686)*, Laon, Imprimerie de l'Aisne, 1938 ; Thierry Verdier, *Augustin-Charles d'Aviler, architecte du roi en Languedoc, 1653-1701*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2003, p. 56.

1. Anonyme, *Vue perspective du domaine du palais de France*, 1721-1722, Nantes, AMAE, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 252, « Mémoire du Palais de France »

général du palais, j'ay pensé qu'il estoit nécessaire de le rebastir entièrement à neuf. J'ay tasché de luy donner un air qui réponde à la grandeur de notre nation ». Quelques lignes plus bas, l'architecte reconnaît cependant un obstacle à son ambition : « J'avois eu dessein de batir le palais en pierre entièrement et le restant à la méthode de Paris mais les prix immenses qu'il en auroit cousté m'a fait changer de sentiment, outre qu'il auroit fallu avoir un grand nombre d'ouvriers françois dont l'embaras joint à la dépense auroit effrayé »²¹.

Pragmatique, Vigny fonde son projet sur l'observation attentive de la manière de bâtir des Turcs. Quatre pages de son mémoire fournissent une « description generale de la manière de travailler des ouvriers », principalement pour démontrer qu'elle « ne consiste qu'en de très mauvaises façons²² ». L'architecte incrimine tout d'abord la mauvaise qualité des matériaux employés, pour l'essentiel « des bois blancs et tendres comme le tillols coupé dans toutes sortes de saisons, [mis] en ouvrage le plus souvent vert ». Le hourdi des pans de bois, utilisés dans la majorité des édifices, est constitué de briques crues recouvertes de « crespny de chaux avec de la fillasse hachées et petites racines » qui résiste

²¹ AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 252, Mémoire du palais de France [...], f. 8.

²² *Ibid.*, f. 5.

très mal aux pluies. Vigny s'étend également sur les malfaçons, nombreuses dans la mise en œuvre. Les Turcs ne possèdent pas l'art de parqueter une pièce. Leurs menuiseries sont trop légères,

leurs tuilles ne sont pas assez cuites, ils font trop de noues et d'arretiers aux bâtiments, ils ignorent la simplicité, ils font conserver une partie de leur magnificence à la multitude des façons, ils n'emploient jamais de plomb dans les faitages, [...] la proportion des combles est trop basse. [...] Ils emploient trop de terre dans leurs ouvrages²³.

La liste des défaillances des techniques constructives des Turcs est bien longue et l'approbation de Vigny ne va qu'aux décors turcs « qui ne sont pas si ridicules qu'on pourroit s'imaginer en France. Ils ont dans leurs manières des parties expeditives si belles et si nouvelles que nos François ne s'en dégouteront pas. Mais il y en a peu »²⁴.

152

Quoi qu'il pense des manières ottomanes, Pierre Vigné de Vigny échafaude une collaboration d'ouvriers franco-turque, moins coûteuse que la transplantation d'une équipe française et plus réaliste que l'importation de tous les matériaux de France par bateau. Il a passé en amont une bonne partie de son temps à rencontrer les artisans ottomans et a tiré de cet « apprentissage nouveau²⁵ » une longue table de conversion des mesures ottomanes en pieds français, une traduction exhaustive des noms des matériaux locaux ainsi que les cahiers des prix qui forment ensemble presque la moitié du mémoire. Ce document est un guide des us et coutumes des métiers du bâtiment ottomans, à l'adresse de « l'homme qui sera envoyé pour conduire l'ouvrage²⁶ » et aux huit ouvriers français – deux maçons, deux charpentiers, un tailleur de pierre, un menuisier, un couvreur, un serrurier – qui œuvreront au chantier avec leurs collègues de Constantinople²⁷. Au préalable, Vigny s'est assuré de leur collaboration : « Ces gens-là m'ont paru un peu dociles et plusieurs m'ont tesmoigné qu'ils ne seroient pas fâché de travailler à la françoise pourvu qu'ils eussent quelqu'un qui les guidast ». Habile à assimiler le métier de collègues étrangers, pragmatique

23 *Ibid.*, f. 6 v^o.

24 *Ibid.*, f. 8 v^o.

25 *Ibid.*, f. 16 v^o. Ne parlant pas le turc, Vigny dut être accompagné d'un interprète de l'ambassade pour traiter avec les artisans ottomans. Ainsi, il écrit : « Il est certain que ce que j'avance icy [dans le mémoire] est fondé sur ma propre expérience. Il a fallu que j'ay fait un apprentissage nouveau. Je n'ay non seulement consulté mes yeux mais aussi quelques architectes que je cognois qui malgré leur ignorance ne laissent pas d'avoir certaines cognoissances aussy dont j'ay fait mon profit. Ce n'a pas été sans peine. La difficulté de leurs langages qui m'étoit plus inconnu que leur manière de bâtir (car ils ont un jargon dans leur art comme nous en avons dans le nostre) a esté un grand obstacle ».

26 *Ibid.*, f. 17.

27 Sur les artisans et les corporations du bâtiment à Constantinople, voir Frédéric Hitzel, *Artisans et commerçants du Grand Turc*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

dans l'exécution de sa mission, Pierre Vigné de Vigny projette un transfert de savoir-faire français « tant pour l'exécution, la solidité et la beauté », conscient de l'originale hybridation du résultat mais « certain qu'en entremeslant quelques façons françaises parmi leurs ouvrages, cela ne fera pas un mauvais effet »²⁸.

HYBRIDATION ARCHITECTURALE

L'établissement des conditions de réalisation du chantier était un préalable nécessaire à l'écriture du projet architectural. Mais celui-ci devait également prendre en compte les spécificités topographiques et climatiques et par-dessus tout répondre aux nécessités de la diplomatie.

Nous l'avons déjà indiqué, le terrain était particulièrement pentu. Le dénivelé accusait 20 mètres entre le grand portail du domaine et le rez-de-chaussée de la résidence, soit une distance d'environ 75 mètres fractionnée en quatre terrasses de hauteurs très inégales. En outre, ainsi que le présente la vue cavalière des anciens bâtiments dessinée par l'architecte (voir **fig. 1**), l'orientation de l'allée de l'entrée et de la résidence était marquée par un fort désaxement rendant la circulation sinueuse et peu adaptée au cérémonial. Enfin, le nouveau bâtiment devrait composer avec la servitude d'un ancien chemin vicinal traversant le domaine de haut en bas depuis la porte de l'ambassade.

Pour la nouvelle résidence de l'ambassadeur, Vigny conserva un plan rectangulaire aux dimensions légèrement réduites – 15 m par 26 m – orienté ouest-est (**fig. 2**). Le bâtiment devait s'élever sur quatre niveaux couverts d'un haut comble droit habillé de tuiles, soit une hauteur maximale de 23 m à la tête du bâtiment²⁹. Il serait bâti en pierres et moellons jusqu'au premier étage et le reste en pan de bois, le tout enduit d'un crépi de chaux (**fig. 3**). Pour réduire le désaxement avec le portail, Vigny proposait de désolidariser le bâtiment de l'église Saint-Louis des Capucins qui faisait office de chapelle au palais, et de le déplacer de 15 m vers le nord. Pour cette raison, une aile en retour d'équerre rattachait la résidence à la chapelle tandis qu'une seconde partait dans la direction opposée pour établir une communication avec les nouvelles cuisines et une descente à couvert. Cette allée reliait la première salle du palais au grand portail en longeant le bâtiment des cuisines sur toute sa longueur, soit 37 m. Vigny sembla tirer un certain contentement de cette « galerie » – « l'idée en est nouvelle » écrit-il – ouverte au nord sur la terrasse par treize arcades cintrées en bois enduites de plâtre, et dont « le plafond suit cette pente ». L'architecte

²⁸ *Ibid.*, f. 8 v^o.

²⁹ L'ancienne résidence était bâtie sur un plan rectangulaire de 33 m sur 21 m, pour une hauteur de 13 m.

2. Pierre Vigné de Vigny, Projet pour la distribution du premier étage de la résidence de l'ambassadeur, 1721-1722, Nantes, AMAE, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 252, « Mémoire du Palais de France »

chercha l'effet architectural dans le traitement du perron placé à mi-pente, à la manière d'un arc de triomphe coiffé d'un attique. Le parti d'ensemble apparaît certes bien modeste au regard des grands chantiers royaux de métropole, mais il se distingue dans un projet à l'architecture presque entièrement dépouillée d'ornements, si l'on excepte le grand portail qui, avec la descente, formait une séquence d'entrée prestigieuse. Vigny le projette entièrement en pierre de taille, large de 5,8 m pour une hauteur de 8,7 m, précédé d'une demi-lune (fig. 3). La porte à doubles vantaux s'inscrivait dans une niche en cul-de-four coiffée d'un fronton. Un comble brisé couvrait l'édicule. L'architecte, qui avait souligné « qu'il n'y a aucune porte ou entrée qui puisse marquer un palais d'un ambassadeur³⁰ », y célébrait le caractère national. Le comble rabattu était une forme alors reconnue en Europe comme une manière « à la française » et le toit du portail, le seul de toute l'ambassade à être revêtu d'ardoises, matériau caractéristique de l'architecture francilienne et ignoré des Turcs, à la différence de la tuile. Mais surtout, Vigny déployait sur « la grande porte du Palais » les symboles de la nation : l'« écusson de la France » en bois accroché au cul-de-four, une fleur de lys en plomb doré en couronnement du comble.

Le dessin de la grande porte d'entrée de l'ambassade de France recouvrait des enjeux évidents de représentation auxquels concourait plus largement l'ensemble de son architecture. C'est en ce sens que le marquis de Bonnac rappelait au secrétaire d'État aux Affaires étrangères qu'« il est [...] nécessaire de maintenir le palais qui a toujours servy et qui doit servir encore de demeure à ses ambassadeurs. Il est respecté par les Turcs comme un azile. S'ils le voyent dépérir ce respect diminuera et il ne sera peut-être pas facile ensuite d'obtenir la permission d'en rebatir un nouveau »³¹. À la lecture du mémoire de Pierre Vigné de Vigny, on perçoit que certains points de son projet touchant aux emblèmes nationaux ont fait l'objet d'une attention particulière. Ainsi, l'architecte préconise qu'« on songera à mettre des fleurs de lis en le plus d'endroits que l'on pourra », afin d'introduire notamment de la variété dans le décor, ajoutant non sans humour que « cela fait un bel effet surtout dans un pays où l'on ne met que des croissants »³². Vigny se préoccupe tout autant de la réaction des Turcs face à l'affichage de ce symbole d'une nation étrangère, arguant que les fleurs de lys « ont déjà passé pour ornements chez les Turcs, même j'en ai vu sur plusieurs de leurs vaisseaux³³ ». L'impact du caractère architectural de l'ambassade dans

30 AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 252, Mémoire du palais de France [...], f. 7.

31 Lettre du marquis de Bonnac au cardinal Dubois (AMAE, La Courneuve, Turquie, Correspondance politique, 65. 1722, 24 mars).

32 AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 252, Mémoire du palais de France [...], f. 9.

33 *Ibid.*, f. 13.

3. Pierre Vigné de Vigny, Projet pour l'élévation est-ouest de l'ambassade,
1721-1722, Nantes, AMAE, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest,
vol. 252, « Mémoire du Palais de France »

4. Cabinet Robert de Cotte, Pierre Vigné de Vigny, plan masse du projet pour le domaine du Palais de France, 1721-1722, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. HA-18 (A, 11)-FT 4, recto

le paysage de Constantinople est cependant à nuancer en raison de l'isolement du domaine. La grande porte n'ouvrait pas directement sur la rue principale du faubourg de Pera mais se situait en contre-bas, au bout d'une allée étroite de 62 m de long et de 3,2 m de large, fermée sur la rue par une grille de fer (fig. 4). L'effet visuel devait en être considérablement diminué, d'autant que les visiteurs se rendant au palais de France arrivaient le plus souvent en carrosse, sans rien voir de l'édicule. Quant aux Turcs, Vigny avait pris soin de ménager leur susceptibilité proverbiale à l'encontre de la magnificence excessive des édifices étrangers³⁴ en adoptant dans le dessin de la voûte en cul-de-four du portail le parti de cette « espèce de dais de bois extrêmement façonné par-dessous et doré [que les Turcs mettent] sur les portes d'entrée de leurs palais ou sérails. Le cintre que je pratique aura la même utilité³⁵ ». La charge symbolique inhérente à l'entrée d'une ambassade obligea Vigny à rechercher un effet monumental. Mais pour le reste du bâtiment, notre architecte retrouva sa pondération habituelle : « Il ne faut pas songer à donner au palais une décoration extérieure. Elle est inutile. On ne le voit point en arrivant, il n'est vu que du parterre nord et du port ». Et d'ajouter, « cela m'a déterminé à ne conserver la magnificence que pour les dedans et la commodité »³⁶.

Déjà dans l'ancienne ambassade, l'essentiel du caractère national de la représentation résidait dans la disposition et la décoration des dedans³⁷. Calqué sur le cérémonial de cour, l'ordre des réceptions diplomatiques imposait de disposer d'une longue séquence distributive pour régler la marche des processions. Peu disert dans son mémoire sur la définition du programme distributif, Vigny dut immanquablement l'arrêter en collaboration avec le marquis de Bonnac. On conserve en effet plusieurs brouillons de la main du diplomate préparatoires à un recueil sur le cérémonial à observer à la Porte. Le plan du bel étage (voir fig. 2) montre qu'arrivé au bas de l'allée couverte, le visiteur pénétrait d'abord dans une première salle puis passait par l'antichambre de l'appartement d'été ou par le palier du grand escalier desservant les deux étages inférieurs³⁸. Il gagnait ensuite une seconde salle dans le corps principal que Vigny appelle « grande galerie » en raison de ses dimensions, 6,8 m sur 19,5 m de long. Elle conduisait à la salle d'audience placée en retour, à la tête du bâtiment. Cette grande pièce de 5,8 m sur 13,8 m de côté jouissait d'une position en belvédère particulièrement avantageuse, largement éclairée sur trois

34 Ronan Bouttier, « France in the Ottoman Empire », art. cit.

35 AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 252, Mémoire du palais de France [...], f. 10.

36 *Ibid.*

37 Ronan Bouttier, « France in the Ottoman Empire », art. cit.

38 Vigny prévoyait quatre appartements d'invités et une salle de billard au premier niveau inférieur et des pièces pour les domestiques au second niveau.

faces par neuf croisées ouvertes sur le Bosphore, ceci suivant « la manière des Turcs qui veulent avoir des croisées de tous costez afin de donner une issue libre à l'air en temps chaud³⁹ ». Vigny proposait de souligner le caractère monarchique de la pièce par une suite de portraits des rois de France depuis François I^{er} tandis que dans la galerie, « qui sera comme un rendez-vous à toute la nation », on disposerait les portraits des ambassadeurs. Le programme décoratif des pièces de réception comprenait également des décors à la turque, notamment des « beaux plafonds » dans la salle d'audience. La coupe de cette pièce nous montre en effet le projet d'une coupole à côtes au centre de la pièce. Cette hybridation décorative n'a rien de nouveau et l'ambassade bâtie au xvii^e siècle à la manière d'un *konak* – une grande demeure ottomane⁴⁰ – en donnait certainement une vision bien plus marquée⁴¹.

160

Motivée par des raisons complexes touchant à la modernisation de l'État turc⁴², la visite de l'ambassadeur visait notamment à satisfaire la curiosité du sultan Ahmed III et de sa cour pour les productions artistiques françaises, curiosité particulièrement tournée vers l'architecture⁴³. La reconstruction de l'ambassade s'inscrivait dans une francophilie naissante, une « mode franque » dont Vigné de Vigny dut avoir des échos de l'ambassadeur pour avoir fait le voyage de retour sur le même bateau. L'architecte avait à l'esprit, certainement en accord avec le marquis de Bonnac, de faire de la nouvelle ambassade une représentation du savoir-faire français dans le domaine architectural. Commentant la liste des matériaux du second œuvre qu'il faudrait entièrement importer de France⁴⁴, Vigny écrit : « Comme ils ne cognoissent point quantité de choses qu'on enverra de France, je suis sûr que quand ils auront vu ce que nous faisons la-dessus, ils en souhaiteront avoir ce qui tomberoit dans le commerce⁴⁵. » Diplomatie culturelle et économique se mêlaient à l'arrière-plan de cet ambitieux chantier qui devait marquer la détente des relations franco-ottomanes et rappeler aux yeux des nations européennes présentes à Constantinople le primat ancien de

39 AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 252, Mémoire du palais de France [...], f. 11.

40 Voir, en particulier, Alain Borie, Pierre Pinon, *La Maison turque*, supplément au *Bulletin d'informations architecturales*, n° 94, 1985. Également Pierre Pinon, « Résidences de France dans l'Empire ottoman », art. cit.

41 *Ibid.* ; Ronan Bouttier, « France in the Ottoman Empire », art. cit.

42 Mehmed Effendi. *Le paradis des infidèles...*, éd. cit., p. 12-13.

43 *Ibid.*, p. 50.

44 « Je croy qu'on fera mieux d'apporter de France tous les ouvrages de serrurerie sans aucune exception, toutes les croisées, les cheminées, c'est-à-dire les chambranles, foyers, attiques et quelques glaces de marbre et leurs pieds. L'usage en est entièrement inconnu au pays » (AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 252, Mémoire du palais de France [...], f. 8 v°).

45 *Ibid.*, f. 9.

la France dans les relations des Ottomans avec l'Occident⁴⁶. En marge de sa mission, Vigny sut certainement tirer un avantage personnel de la curiosité de la cour du sultan pour les réalisations françaises. En effet, on sait depuis longtemps qu'Ahmed III commanda un canal à la manière de celui de Fontainebleau pour le jardin d'une demeure de plaisance qu'il possédait au village de Ketana, dans les environs de Constantinople. Une lettre inédite du marquis de Bonnac au comte de Toulouse, envoyée en septembre 1722, laisse supposer l'implication de Vigny dans l'élaboration du projet :

S'il avoit prolongé son séjour il auroit eu de l'occupation, le grand vizir qui avoit entendu parler de luy par Mehemet Efendi, avec lequel il étoit venu, me l'ayant fait demander avec empressement pour conduire un canal et d'autres ouvrages qu'il fait faire dans le goût de nos jardins pour le grand Seigneur et qui auroient beaucoup mieux réüssis s'ils avoient été conduits par un homme aussy entendu que le Sr de Vigny⁴⁷.

L'architecte a peut-être dressé des plans mis en œuvre ensuite par les Ottomans, si l'on en croit le message que le marquis de Bonnac fit passer plus tard à Vigny par l'intermédiaire de l'interprète Lenoir, délégué à Paris en janvier 1723 : « Dittes-luy [...] ce qu'on a fait à Ketana et [que ce] que Karadges a dirigé en partie est bien et seroit beau si M. de Vigny y avoit mis la main. Il y a encore de la besoigne pour lontems car pour avoir voulu faire les choses sans methode, il a fallu retoucher dix fois à la mesme chose⁴⁸. »

L'ARCHITECTURE DE L'EXPANSION FRANÇAISE

Pierre Vigné de Vigny quitte Constantinople au bout de cinq mois, le 24 mars 1722, s'attarde en Italie et est à Paris en janvier 1723 pour rendre compte de sa mission. Le 27 du mois, le Conseil de Marine communique sa décision au marquis de Bonnac, suite au rapport de l'architecte. Le Régent, « après avoir examiné le tout, et reconnu que la dépense continuelle des reparations de ce palais, tant pour son entretien que pour le soutenir, seroient toujours considérables [...], a décidé qu'il seroit basti à neuf⁴⁹ ». Le Conseil commande en outre qu'« il sera fait au plustost des memoires pour connoistre en combien

⁴⁶ Sur la mise en scène des relations diplomatiques entre l'Occident et le monde ottoman, voir Ronan Bouttier, « Représenter Louis XIV à l'étranger : le carrousel de l'ambassade de France à Constantinople (1676) », art. cit.

⁴⁷ Lettre du marquis de Bonnac au comte de Toulouse, chef du conseil de Marine (AN, AE/B¹ 394. 1722, 3 septembre).

⁴⁸ Lettre du marquis de Bonnac à Philibert Lenoir (AMAE, Nantes, archives du poste de Constantinople, fonds Saint-Priest, vol. 121. 1723, 22 janvier).

⁴⁹ Arch. nat., K 1344.

d'années cet ouvrage se fera et l'ordre qu'il conviendra d'y donner, et ensuite on prendra les arrangemens nécessaires pour les fonds ». Le dossier passe alors à la direction des Bâtiments du roi si l'on en croit les documents – un *Mémoire en forme de devis pour la construction du Palais de l'ambassadeur* et huit dessins, tous non datés – conservés dans le fonds de l'agence de Robert de Cotte⁵⁰. Tous témoignent d'une réécriture partielle du projet qui, loin des prévisions économes de Vigny, tablant sur 1 52 000 livres, atteint désormais 2 56 100 livres. Si le plan et la silhouette du bâtiment ne changent pas⁵¹, la résidence prend un caractère strictement occidental. Les galeries de bois protégeant du soleil les appartements du bel étage sont écartées au profit de l'harmonie de toutes les faces du bâtiment. L'écriture architecturale en est simple : chaînes d'angle à bossages, cordons marquant les niveaux, chambranles plats autour des baies, allèges à tablette portant des garde-corps en fer forgé (fig. 5). Le dessin de la façade d'about, visible du port, présente une ordonnance plus élaborée marquée par un léger ressaut des trois baies centrales, surmonté d'un grand fronton aux armes de France que couronne une fleur de lys postée sur le faitage. Ces ornements, bien plus nombreux que dans le projet de Vigny, devaient être réalisés en plâtre ou en bois sculpté, la pierre n'étant employée que pour asseoir l'édifice jusqu'au rez-de-chaussée⁵². Le surcoût tenait en fait à l'importation de nombreux matériaux pour le second œuvre, dont les carreaux de verre de France à utiliser pour toutes les croisées du palais et les menuiseries (portes à cadres, lambris d'appui), ainsi qu'au défraiement d'un architecte d'exécution détaché sur le chantier pour trois ans, d'un inspecteur des travaux et de son traducteur. En dépit du surcoût du devis, le Régent autorisa en janvier 1723 la reconstruction de l'ambassade, à la réserve de trouver les crédits nécessaires⁵³. Le projet de Vigny demeura dans les cartons.

Au final, en héritant de la maîtrise d'œuvre de l'ambassade, les Bâtiments du roi suivaient un processus de travail similaire à celui appliqué à l'exécution des commandes des cours princières d'Europe passées à l'agence de Robert de Cotte. Le premier architecte envoyait souvent un jeune collaborateur reconnaître les lieux et dresser les premiers plans du palais à bâtir ou à

50 BnF, Estampes, Hd 135, *Mémoire en forme de devis pour la construction du palais de l'ambassadeur de France au fauxbourg de Pera à Constantinople*.

51 Dans les deux projets, les façades s'élèvent sur 5 toises 10 pieds de hauteur (13 m), hormis la façade de tête avec un étage supplémentaire en soubassement, haute de 8 toises (15,5 m). Les toits sont de hauteur égale : 3 toises (6 m).

52 « Lesdits murs au dessus de pierre de taille élevés jusqu'au dessus du premier plancher avec encoignures de pierre de taille. [...] Au dessus de la maçonnerie des murs de faces seront élevés des pans de bois de charpente pour achever l'élévation jusque sous le comble » (BnF, Estampes, Hd 135, *Mémoire en forme de devis [...]*, f. 5 v^o). On ne sait en revanche rien des matériaux utilisés pour construire la galerie raccordant la résidence à la grande porte.

53 Arch. nat., K 1344, 27 janvier 1723.

transformer, les reprenait au besoin et faisait suivre le chantier par un architecte d'exécution. Ainsi avait-il procédé en envoyant René Carlier en 1712 reconnaître le palais madrilène du Buen Retiro et concevoir un premier projet, ou bien en mandatant Benoît de Fortier et Guillaume Hauberat à Bonn pour superviser les travaux de la Résidence du prince-électeur de Cologne, en 1715-1716⁵⁴.

Cependant, on est, au palais de France, bien loin du programme pour la résidence d'un prince étranger, tant par le réseau de commande qui maintint longtemps le premier architecte écarté des décisions que par les fonds bien plus limités qui lui étaient consacrés. La nature même de la commande oppose l'ambassade aux palais des princes européens. Il était demandé à l'agence de Robert de Cotte de penser un bâtiment destiné à la représentation nationale, objet qui n'avait jusqu'à présent pas été considéré par cette administration. Une telle situation conduit à se demander si, en ce début du XVIII^e siècle, il existe déjà une forme d'architecture diplomatique. La chose paraît peu probable, tant au regard du petit nombre de représentations permanentes de la France dans les capitales européennes – six au total⁵⁵ – que des conditions de résidence de ses représentants. Pour aucun de ces postes, la monarchie ne se préoccupa de bâtir une ambassade ; les diplomates louaient simplement de belles demeures. Il explique également qu'on ne se soit pas préoccupé de définir plus avant le caractère de la résidence d'un ambassadeur permanent. Face à l'absence de normes établies, Pierre Vigné de Vigny imagina naturellement un édifice convenant au représentant du roi de France, empruntant certains de ses traits caractéristiques à l'architecture palatiale française, ce qu'appuient d'ailleurs les corrections de l'agence de Robert de Cotte, habituée à exporter les éléments du langage classique de l'architecture française.

Si l'administration des Bâtiments semble avoir été dépassée par cette commande inhabituelle, on n'en reste pas moins surpris par la méthode de travail méticuleuse de Vigny. Son approche du problème – bâtir un édifice de représentation du pouvoir souverain en dehors des frontières du royaume – trouve de nombreuses similitudes avec l'intervention contemporaine des ingénieurs du roi dans les colonies. La diversité climatique, le contrôle moins ordonné des ressources humaines et matérielles, les contextes politiques locaux parfois complexes sont autant de contraintes à la construction d'édifices suivant des critères techniques et esthétiques strictement européens. La rationalisation préalable du chantier, la capacité d'hybridation des modèles importés

54 Robert Neuman, *Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-century France*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 45, 63.

55 Rome (1512), Venise (1528), Londres (1533), La Haye (1607), Lisbonne (1644), Madrid (1700).

5. Cabinet Robert de Cotte, Nouveau projet de façade pour la résidence de l'ambassadeur,
1722, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes
et de la Photographie, Rés. HA-18 (6o)-FOL

de métropole⁵⁶ sont des traits communs à l'œuvre d'un Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry en Nouvelle-France⁵⁷, ou du quatuor Le Blond de La Tour, Pauger, Franquet de Chaville et Boispinel en Louisiane⁵⁸. Derrière l'activité de notre architecte et des ingénieurs du roi, on retrouve l'administration de la Marine supervisant les constructions civiles et religieuses de la présence française dans les territoires d'outre-mer. Mais quel rôle joua exactement ce département dans ces multiples entreprises architecturales ? On ne sait. Avait-il établi un schéma directeur pour les constructions projetées dans l'espace colonial français, sur lequel Vigné de Vigny aurait pu se reposer ? A-t-on mis en ordre au cours des XVII^e et XVIII^e siècles une grammaire architecturale propre à ces édifices ? Une part de la réponse réside certainement dans l'étude précise, au travers de cas bien documentés, des rapports que la Marine entretenait avec les architectes et les ingénieurs militaires qu'elle missionnait en dehors de l'Hexagone, dans des contextes relevant de la diplomatie ou des affaires coloniales. Tout autant, il conviendrait d'éclaircir les relations complémentaires de la Marine avec les administrations des Affaires étrangères et des Bâtiments du roi pour définir les conditions de la transplantation de modèles issus de la métropole. Qu'elle soit diplomatique ou coloniale, il reste incontestablement à écrire une histoire de l'architecture de l'expansion française.

56 Émilie d'Orgeix, « De l'éducation des ingénieurs militaires (1650-1750) », dans Laurent Vidal, Émilie d'Orgeix (dir.), *Les Villes françaises du Nouveau Monde. Des premiers fondateurs aux ingénieurs du roi (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Somogy, 1999, p. 49-55.

57 André Charbonneau, Marc Lafrance, « Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry (1682-1756) », *ibid.*, p. 142-146. Voir également Marc Grignon, *Loing du Soleil. Architectural Practice in Quebec City during the French Regime*, New York, Peter Lang, 1997 ; *id.*, « Transformation et adaptation des formes architecturales européennes en Nouvelle-France aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Perspective*, 2008/3, p. 551-564.

58 Gilles-Antoine Langlois, « Les mousquetaires du Mississippi », dans Laurent Vidal, Émilie d'Orgeix (dir.), *Les Villes françaises du Nouveau Monde, op. cit.*, p. 147-151.

DEUXIÈME PARTIE

Architecture civile

MODÈLES ET INTERPRÉTATION
DANS LES COMMANDES RÉSIDENTIELLES
DE GEORGES D'ARMAGNAC

Flaminia Bardati

Le beau portrait de Georges d'Armagnac (ca 1500-1585) accompagné par son secrétaire Guillaume Philandrier (1505-1565), peint par Titien vers 1538 (fig. 1)¹, illustre la relation étroite qui existait entre ces deux figures majeures de la Renaissance rouergate, l'un mécène bibliophile aimant tous les arts et défini notamment comme « *intendente d'architettura*² », l'autre humaniste, philologue, savant exégète de Vitruve³.

Je tiens à remercier Jean Guillaume, Pierre Lançon, Julie Lourgant et Bruno Tollon pour les fructueuses discussions sur les sujets abordés dans mon étude et pour leur aide amicale, indispensable pour la rédaction de cet article.

- 1 Voir Michael Jaffé, « The picture of the Secretary of Titian », *The Burlington Magazine*, 108-1, 1966, p. 114-126 ; Charles Samaran, « Georges d'Armagnac et Guillaume Philandrier peints par Titien. Deux portraits identifiés », *Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot*, LV, 1967, p. 115-129 ; Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, London, Phaidon, 3 vol., 1969-1975, t. II, *The Portraits*, 1971, p. 78.
- 2 La définition est de Serlio (*Il terzo libro di Sebastiano Serlio... : nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, in Venetia, per Francesco Marcolino da Forli, 1540, *A li lettori*, p. CLV). Sur Georges d'Armagnac, évêque de Rodez de 1530 à 1562, cardinal en décembre 1544, voir Charles Samaran, « La jeunesse et les études toulousaines de Georges, cardinal d'Armagnac », *Revue du Rouergue*, 10, 1956, p. 253-265 ; Jacques Bousquet, « Le cardinal d'Armagnac et les artistes », *Revue du Rouergue*, 41, 1995, p. 3-28 ; *Correspondance du cardinal Georges d'Armagnac*, éd. Charles Samaran et Nicole Lemaitre, Paris, Éditions du CTHS, coll. « Collection de documents inédits sur l'histoire de France », t. I, 1530-1560, 2007, en particulier l'introduction de Nicole Lemaitre (p. XXXIX-LVIII) ; Flaminia Bardati, *Hommes du roi et princes de l'Église romaine. Les cardinaux français et l'art italien*, Rome, École française de Rome. 2015, p. 195-200.
- 3 *Gulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. In decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes, ad Franciscum Valesium Regem Christianissimum. Cum Indicibus Graeco & Latino locupletissimis*, Impressum Romae, apud Io. Andrea Dossena Thaurinen. Anno Domini MDXLIII ; *Gulielmi Philandri, In decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura annotationes*, Parisiis, apud Jacobum Kerver, 1545 ; *M. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem... omnibus omnium editionibus longe emendatiores, collatis veteribus exemplis. Accesserunt Gulielmi Philandri Castilionii [...]*, Lugduni, apud J. Tornaesium, 1552. Sur Philandrier, son service auprès d'Armagnac, ses voyages en Italie et son travail sur Vitruve, voir Frédérique Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve : livres I à IV*, Paris, Picard, coll. « De architectura », 2000 ; *Ead.*, « Guillaume Philandrier et la bibliothèque du Cardinal Georges d'Armagnac », *Études aveyronnaises*,

1. Titien, *Le Cardinal Georges d'Armagnac, ambassadeur à Venise, et son secrétaire Philandrier*, huile sur toile, ca 1538, Alnwick Castle, Northumberland collection

Les conversations érudites, les voyages diplomatiques et les milieux culturels fréquentés par les deux hommes en Italie, notamment en Vénétie et à Rome, ont tout naturellement porté l'historiographie à voir dans Philandrier l'architecte d'Armagnac et à lui attribuer les plus importants chantiers du Rouergue⁴. Pourtant, le corpus pour vérifier ces hypothèses a été longtemps limité à peu d'ouvrages – le « frontispice » (fig. 2) et la tribune dite « de Philandrier » de la cathédrale de Rodez (fig. 3) – pour lesquels aucune source textuelle ne précise le rôle de Georges d'Armagnac et de son secrétaire. En outre, les deux bâtiments témoignent de deux approches de l'architecture classique très distantes :

2003, p. 219-244 ; *Ead.*, « Le cardinal Georges d'Armagnac et Guillaume Philandrier : le frontispice de la cathédrale Notre-Dame de Rodez », dans Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, Gennaro Toscano (dir.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve-d'Ascq, IRHIS/CEGES, 2009, p. 121-134 ; Frédérique Lemerle, *Les Annotations [de Guillaume Philandrier] sur L'Architecture de Vitruve, livres V à VII*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

4 Jacques Bousquet, « Guillaume Philandrier et l'architecture de la Renaissance en Rouergue », *Études aveyronnaises*, 1996, p. 225-301.

2. Cathédrale de Rodez, frontispice de la façade occidentale

si le frontispice résume un siècle de recherches architecturales italiennes sur les façades d'églises et signale la présence d'un concepteur savant, dont le projet est empreint de la connaissance directe des antiquités romaines, du texte vitruvien et des livres de Serlio, en confirmant donc le rôle de Philandrier architecte⁵, la tribune traditionnellement attribuée à l'humaniste reflète la maîtrise flamboyante des architectes de la cathédrale et leur capacité à s'approprier quelques détails ornementaux Renaissance, mais son dessin architectonique n'est nullement attribuable à l'exégète de Vitruve.

5 Henri Zerner, « Le frontispice de Rodez. Essai d'interprétation », dans « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Roma/Paris, Edizioni dell'Elefante/Flammarion, 1987, p. 301-310 ; Frédérique Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier...*, éd. cit., p. 43-45 ; *Ead.*, « Le cardinal Georges d'Armagnac et Guillaume Philandrier... », art. cit.

3. Cathédrale de Rodez, balustrade de la tribune dite de Philandrier

Enfin, la précoce disparition du château de Gages (Aveyron), ancienne demeure de la famille d'Armagnac, où, entre 1545 et 1562, le cardinal fit effectivement faire des travaux, a d'une part rendu impossible toute étude archéologique, de l'autre alimenté le mythe de la Renaissance classiciste importée par les deux hommes dans la région de Rodez⁶.

Dans ce cadre, une première reconstruction du corpus de travaux commandés par Armagnac en dehors du frontispice a permis de remettre le sujet en perspective tout en prêtant une certaine attention à l'architecture résidentielle : en effet, malgré ses nombreux séjours en Italie⁷, son état de santé peu rassurant dès

6 Cabrol, « Le château de Gages », *Revue de Gascogne*, XXXVI, 1895, p. 156-161 ; Jacques Bousquet, *En Rouergue à travers le temps, guide commenté du musée des archives départementales*, Rodez, Archives départementales, 1961, p. 77-81 ; Raymond Noël, *Dictionnaire des châteaux de l'Aveyron*, Rodez, Subervie, 1971, I, p. 421-422 ; Jean-Pierre Babelon, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion/Picard, 1989, p. 780.

7 Selon Jacques Bousquet, Georges d'Armagnac séjourne au moins quatre fois à Rome : la première en 1540-1545, la deuxième en 1547-1550, la troisième en 1554-1557 et la dernière en 1559-1560 (« Le cardinal d'Armagnac et les artistes », art. cit., p. 10). Ces dates peuvent être légèrement précisées à l'aide de la *Correspondance du cardinal Georges d'Armagnac*, éd. cit., et des délibérations municipales de la ville de Rodez. Pour la deuxième mission romaine, on peut ajouter, d'après les sources vaticanes, qu'Armagnac arriva à Rome le 2 novembre 1547 et en partit le 13 mai 1549 (Conrad Eubel, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, Monasterii, Regensberg, t. III, 1923, p. 29). L'ensemble des sources à disposition, toutefois, ne rend pas entièrement compte des parcours et des rythmes des voyages, ni du temps que le cardinal passait auprès de la Cour.

4. Restitution du plan de la cathédrale et de l'ancien palais épiscopal de Rodez vers 1530 (d'après L. Causse, « Nouvelles découvertes à la cathédrale de Rodez », *Études aveyronnaises*, 2, 1996)

les années 1540 et sa lieutenance sous Henri II qui l'obligeait à de nombreux déplacements⁸, l'évêque de Rodez se montre très attentif à la *commoditas* et à la *venustas* de ses demeures, dont le nombre augmente au fur et à mesure que sa carrière évolue, de sa nomination au siège de Rodez au cardinalat⁹.

La première vague de travaux coïncide avec le début de son épiscopat et concerne l'organisation et la gestion des espaces de l'évêque, du chapitre et de la Ville autour de la cathédrale, la création d'un parcours privé et surélevé pour se rendre du palais épiscopal à l'église (dont fait partie la tribune dite de Philandrier) et l'aménagement d'un petit logis « satellite » dans la tour Corbière

8 Si les fièvres qui frappent souvent le cardinal l'empêchent de se consacrer à ses nombreuses activités de diplomate et d'administrateur, ses charges pour les rois de France et de Navarre durant le règne d'Henri II l'amènent à se déplacer beaucoup dans le Midi lorsqu'il n'est pas en Italie (Nicole Lemaitre, « Le cardinal et les conseils avisés, ou du bon usage du français », dans Urbain Hémar, *Recherche de la vraie anatomie des dents, nature et propriété d'icelles*, Rodez, Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, coll. « Archives historiques du Rouergue », 2009, p. LXXV-LXXXII).

9 Flaminia Bardati, « Un bâtisseur en Rouergue : le cardinal Georges d'Armagnac en ses demeures (1530-1560) », *Études aveyronnaises*, 2012, p. 249-263.

a

b

174

c

d

5. Cathédrale de Rodez, voûtes de la chapelle Saint-Soulier
(première [a] et deuxième [b] travées), comparées aux gravures des Livres III (c)
et IV (d) des *Regole generali di architettura* de Sebastiano Serlio

(fig. 4)¹⁰. Agrémenté par la vue des jardins qui s'étendaient jusqu'à la forteresse de Caldegouse, privatisés en même temps par l'évêque, doté d'une large pièce au plafond orné de rinceaux et des armes d'Armagnac, d'un cabinet et d'un lieu d'aisance, cet espace évoquait des solutions comparables adoptées par la famille d'Amboise à Gaillon, pour les palais épiscopaux de Rouen et d'Albi ainsi que pour l'hôtel de Cluny à Paris, ce qui est tout à fait naturel pour quelqu'un qui a été élevé à l'ombre des maisons de Navarre et d'Amboise¹¹. Le décor Renaissance des chambranles des fenêtres est sans doute confié à un maître local, très probablement Antoine Salvanh.

Le même architecte est vraisemblablement responsable des autres sections du projet qui mettait en relation le palais épiscopal et l'église : la tribune, la chapelle Saint-Soulier qui la soutient et l'escalier qui permet de descendre dans

¹⁰ *Ibid.*, p. 250-256 ; Flaminia Bardati, *Hommes du roi, op. cit.*, p. 319-321.

¹¹ Le logis de la tour Corbière devait être considéré à plein titre comme un espace représentatif si, lors de la cérémonie pour le couronnement des rois de Navarre en tant que comtes de Rodez (16 juillet 1535), Georges d'Armagnac offre aux comtes, avec les clés du palais épiscopal, celles de la tour Corbière (Jean-Louis-Étienne Bousquet, *L'Ancien Hôpital d'Aubrac*, 2^e éd., Rodez, J. Bru, 1845 (reprod. en fac-similé, Nîmes, Lacour-Ollé, 2013), p. 86).

la nef¹². Le motif imitant des caissons des deux voûtes clavées de la chapelle¹³ pourrait évoquer les modèles des Livres III et IV de Serlio, mais les moulures utilisées et leur développement très fuyant révèlent un artiste formé dans le goût flamboyant, capable de s'approprier un dessin et de le proposer à sa manière (fig. 5). La même approche caractérise l'escalier rampe-sur-rampe qui mène à la nef, dont le sommet du mur-noyau est orné d'un motif de consoles posées à plat et enchaînées l'une à l'autre (fig. 6).

Bien que l'ensemble de ces travaux, commandés dès 1530, s'étalent sur une vingtaine d'années¹⁴, ils sont conçus et poursuivis dans un style Première Renaissance qui reflète le savoir-faire des maîtres maçons locaux qui, d'abord, ne connaissent pas directement l'art italien, puis en ont une connaissance peut-être filtrée par des images : un profil qui ne correspond pas à celui de Philandrier.

La mission diplomatique vénitienne (1536-1538) et la première mission romaine (1540-1545), au cours de laquelle Georges d'Armagnac est élevé à la dignité cardinalice (19 décembre 1544), marquent un tournant essentiel dans ses goûts et ses objectifs en matière d'architecture, ainsi que dans la culture de Philandrier. Si la fréquentation des cercles humanistes des deux villes, les liens d'amitié avec les protagonistes des études vitruviennes et antiquaires¹⁵, la connaissance directe de l'Antiquité et de la Renaissance italienne, des collections et des collectionneurs jouent un rôle déterminant dans cette évolution, le château de Gages que Marguerite de Navarre lui offre (1545) et la nomination à la dômerie d'Aubrac (fin 1546) donnent au cardinal la possibilité d'entreprendre une deuxième vague de travaux, marqués par l'expérience italienne et dont le frontispice et la tour voisine, inachevée, représentent l'apogée¹⁶.

12 Sur Antoine Salvanh, voir Étienne Hamon, « Itinéraire d'un architecte rouergat entre gothique flamboyant et Renaissance : l'œuvre d'Antoine Salvanh », dans Yves Esquieu (dir.), *Du gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France, 1470-1550*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2003, p. 51-70 ; *id.*, « Architecture flamboyante et sources écrites en Rouergue : la carrière de l'architecte Antoine Salvanh (vers 1479-vers 1554) », *Études aveyronnaises*, 2003, p. 189-218. Non seulement le fils d'Antoine, Jean, travaillera pour le cardinal à Gages mais le fils de Marie, sœur de Jean, Urbain Hémard, sera son médecin, le suivra en Avignon et lui dédiera sa *Recherche de la vraye anathomie des dents, nature et propriété d'icelles*, publiée à Lyon en 1582 (voir *supra*, n. 8). Sur la chapelle, voir Flaminia Bardati, *Hommes du roi*, *op. cit.*, p. 321-323.

13 Louis Causse, « Nouvelles découvertes à la cathédrale de Rodez », *Études aveyronnaises*, 2, 1996, p. 54-59.

14 Ils sont probablement terminés à Noël 1550, quand on déplace l'autel paroissial devant la chaire épiscopale de la tribune (Arch. dép. Aveyron, 2 E 212, Cité BB 6). Les travaux exécutés par Jean Salvanh en mai 1559, concernant la porte Saint-Martial et le mur d'enceinte à proximité, pourraient être soit la dernière partie du projet, soit des réparations (Louis Bion de Marlavagne, *Histoire de la cathédrale de Rodez*, Rodez/Paris, Didron, 1875 (reprod. en fac-similé, Marseille, Laffitte Reprints, 1977), p. 101).

15 Frédéric Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier...*, éd. cit., p. 14-20.

16 En 1562, des travaux sont payés à Jean Salvanh aussi pour le château de Muret, relevant de l'évêché et où l'évêque François d'Estaing passait beaucoup de temps, mais où l'on ignore les

a

b

c

6. Cathédrale de Rodez, décor du mur-noyau de l'escalier liant la tribune à la nef

Nommé dom d'Aubrac après la mort du père André le 8 septembre 1546¹⁷, Armagnac n'eut pas beaucoup de temps pour s'occuper des nombreuses fermes et demeures qui dépendaient de l'hôpital car au début de 1547, il se rend d'abord à Paris et à Tours¹⁸ pour rejoindre Rome le 2 novembre¹⁹, quand débute sa deuxième mission romaine. Il en choisit deux, situées à l'ouest de Rodez, comme le château de Gages : Malet, petite ferme sur l'un des chemins vers Compostelle où ses prédécesseurs avaient déjà établi une maison de plaisance²⁰ et Les Bourines (Bertholène, Aveyron), ferme fortifiée qui assurait la plupart des approvisionnements de l'hôpital d'Aubrac²¹, récemment réaménagée par les d'Estaing. Les deux lieux sont distants de 18 kilomètres l'un de l'autre, et respectivement de 37 et 27 kilomètres de Rodez : le cardinal pouvait s'y rendre aisément de son palais pour jouir des jardins et de la paix de la campagne rouergate sans entreprendre des travaux trop onéreux alors qu'il était en train de transformer de manière plus importante le château de Gages.

À Malet (Saint-Côme-d'Olt, Aveyron), il fit réaliser un nouveau logis, au premier étage, encore orné de ses armes. Comme à Rodez, l'esprit qui guide les travaux reste dans la tradition locale, en évoquant de loin quelques formes vues à Rome : la fenêtre croisée, aux proportions presque carrées²², simule un chambranle mouluré²³, sans crossettes, mais en retour (fig. 7). L'ébrasement, très fuyant, présente une séquence talon-doucine-talon qui s'éloigne des prototypes français (il manque la bande, normalement très décorée) mais qui pourrait être de nouveau le rendu tridimensionnel de l'esquisse d'un modèle romain de la

présences d'Armagnac (Louis Bion de Marlavagne, *Histoire de la cathédrale de Rodez*, op. cit., p. 102). La somme de 30 livres, 6 sous et 6 deniers tournois, toutefois, même comparée aux autres travaux payés au même moment au maître de l'œuvre de la cathédrale pour d'autres travaux au palais épiscopal et aux églises Saint-Austremoine et Saint-Amans de Rodez, ne semble pas indiquer des aménagements importants. Le château se situait à environ 20 km au nord de la ville. Probablement reconstruit au xv^e siècle, il comprenait un donjon triangulaire logeant des salles superposées (Émile Méjane, « Le château de Muret », *Revue du Rouergue*, 19, 1965, 75, p. 184-194 ; Raymond Noël, *Dictionnaire des châteaux de l'Aveyron*, op. cit., t. II, p. 295-297).

- 17 Jean-Louis-Étienne Bousquet, *L'Ancien Hôpital d'Aubrac*, op. cit., p. 87.
- 18 *Correspondance du cardinal d'Armagnac*, éd. cit., p. 255-260. Le 13 avril 1547, il est à Tusson pour apporter personnellement la nouvelle de la mort du roi à Marguerite de Navarre (*ibid.*, p. 260-261).
- 19 Conrad Eubel, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, éd. cit., t. III, 1923, p. 29.
- 20 Marcel Carnus et Émile Cabanettes, *Saint-Côme-d'Olt, son histoire, le bourg, les villages, les anciennes familles, quelques faits d'un passé proche ou lointain*, Rodez, Subervie, 1966, p. 283-285.
- 21 Jean-Louis Étienne Bousquet, *L'Ancien Hôpital d'Aubrac*, op. cit., p. 138-139. En 1699, Les Bourines produisent 7 700 livres contre les 800 de Malet. Sur l'édifice, voir Louis Causse, « L'architecture des Bourines », dans Robert Aussibal (dir.), *Château des Bourines*, Rodez, Sauvegarde du Rouergue, 2011, p. 36-75.
- 22 Probablement importée d'Avignon, elle caractérise les palais romains du xv^e siècle où, par rapport aux prototypes français, elle assume des proportions carrées ou presque.
- 23 La première moulure est en légère saillie sur le nu du mur, ce qui crée un effet de chambranle.

7. Logis de Malet (Saint-Côme-d'Olt), fenêtre faisant partie
de la campagne commandée par Georges d'Armagnac

fin du Quattrocento, interprété selon une sensibilité flamboyante, ouverte à la première Renaissance française.

Aux Bourines, Armagnac se contenta d'ajouter un portail monumental (fig. 8) où, pour ce qui est de la forme, les échos serliens sont multiples et vont des portails réalisés à Fontainebleau, et surtout à Chaalis, à ceux proposés dans les Livres VI et VII, aux portes urbaines illustrées dans le Livre IV. Mais, en même temps, plusieurs éléments sont aussi inspirés de solutions romaines : la hauteur alternée des pierres des piédroits, la clé traitée en console²⁴, le traitement en crossettes et la connexion avec les claveaux, le listel qui suit le périmètre du portail²⁵. L'étude métrologique et proportionnelle met en évidence que l'auteur a cherché des proportions²⁶, peut-être dérivées de Serlio, tout en utilisant la *cane* et le *palm* rouergats, ce qui fait penser à la production d'un maître maçon local possédant une édition de Serlio. Il pourrait s'agir de la traduction française du Livre IV, éditée par le peintre Pieter Coecke van Aelst à Anvers en 1545²⁷, où a été introduit l'*Alphabet romain* : ce serait à partir de ces planches que l'inscription GEORGIUS ARMANIAGCUS CAR aurait été gravée sur le linteau du fronton des Bourines, expressément conçu comme une bande lisse²⁸.

Dans les deux édifices, les références classiques ou les échos des ouvrages que le cardinal a pu voir à Rome sont très évidents mais ni la conception d'ensemble ni les détails ne semblent dénoter un projet savant attribuable à Philandrier. On se demande donc si le programme, très détaillé, n'a pas été conçu par un amateur, très ferré en architecture et désireux de montrer sa connaissance des palais

24 Normalement destinée à supporter un écusson mais qui, ici, semble plutôt recouvrir une valeur symbolique, car à cet endroit un écusson aurait couvert l'inscription. En général, les palais romains qui adoptent ce type de console n'ont pas de fronton.

25 Flaminia Bardati, « Un bâtisseur en Rouergue », art. cit., p. 256-257.

26 La recherche de proportions est évidente : la largeur totale du portail correspond à la hauteur de l'intrados de l'arcade, la hauteur du fronton à celle de la flèche de l'arcade, largeur et hauteur totales du portail sont en rapport de 5 à 8. La largeur des piédroits équivaut à 1/3 de celle de la baie, comme Serlio le recommande pour les portes urbaines dans le Livre IV (*Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, in Venetia, per Francesco Marcolini, 1537, p. VIII v^o.) mais les rapports de la baie dépassent légèrement 1 : 1,5.

27 L'*Alphabet romain* a été déjà introduit dans la traduction néerlandaise de 1539 mais il semble plus probable que la source, dans ce cas, soit celle de 1545 en langue française (voir Krista De Jonge, « Anvers. Les premières traductions du traité d'architecture de Serlio », dans Sylvie Deswarte-Rosa (dir.), *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie*, t. I : *Le Traité d'architecture de Sebastiano Serlio, une grande entreprise éditoriale au XVI^e siècle*, Lyon, Mémoire active, 2004, p. 261-279, en particulier p. 275-277 pour les traductions françaises.

28 Comme à Chaalis, où toutefois le même traitement lisse est réservé aux rampants, tandis qu'aux Bourines, ils sont constitués par un larmier et une cimaise. Je n'ai pas pu analyser les épigraphes que C. De Barrau attribue à Philandrier (avant juin 1536) mais dont la chronologie de réalisation reste incertaine (Caroline De Barrau-Agudo, « Glorifier dans la pierre : nouvelles observations sur la production épigraphique de Guillaume Philandrier (1505-1565) à Rodez », *Les Cahiers de Framespa*, 5, 2010, mis en ligne le 15 juin 2010).

8. Les Bourines (Bertholène), portail

romains, et le projet matériel confié à un habile architecte local, en possession de la récente traduction française du Livre IV de Serlio.

LE RETOUR DANS LES ANCIENS DOMAINES FAMILIAUX : LE CHÂTEAU DE GAGES

Avec l'usufruit de Gages, Marguerite de Navarre offrait au cardinal la possibilité de se réapproprier le château des comtes d'Armagnac, saisi par Antoine de Chabannes en décembre 1469 et passé ensuite à la maison de Navarre. Les bâtiments ne devaient pas être trop détériorés si en 1533, lors de l'entrée de François I^{er} à Rodez, de passage vers Marseille, Henri d'Albret y logea²⁹. Les travaux, documentés pour les années 1551-1552 et 1561-1563, se bornèrent à la réalisation de toits en ardoise et de quelques cheminées, à l'embellissement de la demeure par des éléments sculptés – portes, fenêtres – et à la création d'une cour carrée grâce à la construction d'une aile nouvelle, caractérisée par un portique sur colonnes ioniques³⁰. Tout laisse à penser que le cardinal voulait moderniser le château en se référant à la fois aux expériences récentes françaises et à ses souvenirs romains, pour ce qui est du décor, ouvertement antiquisant. Les éléments sculptés, sans aucun doute de grande qualité, avaient déjà tous disparu en 1620 : en effet, abandonné peu après le départ d'Armagnac pour Toulouse en 1562, Gages tombe rapidement en ruine. Les pièces sculptées qui nous sont parvenues, toutefois, témoignent de la qualité du décor mais également de sa particularité.

Deux morceaux, appartenant probablement à un entablement (fig. 9), se distinguent par la trace de riches rinceaux, plus proches de la tradition romaine que de la sensibilité française, et par une série de glyphes rudentés, alternés avec des feuilles lancéolées dont les tigettes, très subtiles, séparent les glyphes. Les terminaisons arrondies de ces derniers sont traitées comme des cannelures de colonne à hauteur de l'apophyge et les arêtes sont constituées de listels remplaçant les baguettes. La composition ne s'inspire pas de modèles précis mais semble combiner plusieurs suggestions : les larmiers ou les sous-corniches ornées de glyphes, l'alternance glyphes/dardes dans les frises anciennes³¹, dont le sculpteur de Gages aurait pu avoir connaissance grâce à des dessins exécutés à Rome, et, pour les feuilles lancéolées, des modèles antiques tels le Panthéon, dont le détail de l'apophyge orné est gravé par Serlio dans le Livre III, et la colonne corinthienne de l'église Sainte-Agnès sur la via Nomentana,

29 Arch. dép. Aveyron, 2E 212, Cité BB 4.

30 Arch. dép. Aveyron, G 1012, G 1014, G 1016. Pour la restitution des dispositions d'ensemble, pour quelques hypothèses de distribution ainsi que pour le type de travaux exécutés, voir Flaminia Bardati, « Un bâtisseur en Rouergue », art. cit., p. 257-266, avec, aux p. 264-266, le rapport d'expertise du château de Gages en février 1620.

31 Comme au baptistère du Latran, dans les mêmes années, évoqué par Pierre Lescot au Louvre, ou au forum d'Auguste.

a

b

9. Pièces d'entablement provenant du château de Gages, coll. part.

c

commentée par Philandrier³² (**fig. 10**). L'auteur de ce décor ne semble pas avoir connu directement ces exemples mais plutôt en avoir pris connaissance par le biais d'images où quelques détails sont simplifiés, comme on le voit par la confrontation des colonnes du Panthéon avec l'illustration de Serlio, ou pas suffisamment définis, comme par exemple dans le rendu de la rotondité des baguettes, qui peuvent être confondues avec des listels.

32 Signalée et illustrée par ses cannelures (*sed non ex praecepto*) aux p. 147-148 du fac-similé publié par Frédérique Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier*, éd. cit.

a

b

c

10. Apophyges des colonnes du Panthéon (a) et de l'église Sainte-Agnès sur la via Nomentana (b) ; détail du Panthéon (c) d'après le Livre III des *Regole generali di architettura* de Sebastiano Serlio

Les restes de chapiteau ionique, faisant probablement partie d'un pilastre en bossage, présentent un traitement très intéressant (fig. 11). Ni le tailloir ni l'échine ne sont sculptés ; la volute est complètement aplatie, comme si elle était fidèlement reprise d'un dessin mais son œil, trop petit et presque « embroché » sur la pointe de la moulure, diffère complètement de ceux des tracés géométriques illustrés dans les traités à partir de celui de Vitruve et notamment expliqués par Philandrier³³. Ce traitement sobre de la face s'oppose à la plasticité du décor du balustre, au col et à la panse très accentués, où la ceinture enserme des glyphes en torsade, creusés très en profondeur et rudentés, avec des effets de clair-obscur très marqués. Les arêtes des glyphes sont arrondies mais il ne s'agit pas de baguettes, car elles fusionnent avec la convexité. On retrouve aussi le thème des tiges séparant les glyphes et les feuilles lancéolées, un détail ornemental qui à l'évidence a frappé la créativité du maître de Gages et qui ne suit pas un modèle antique lorsqu'on l'utilise dans le balustre d'un chapiteau ionique.

³³ *Ibid.*, p. 101-102.

a

b

11. Chapiteau ionique provenant du château de Gages (a : face ; b : balustre),
Rodez, Archives départementales de l'Aveyron

Malgré l'intérêt de ces pièces, les particularités et les incohérences qu'elles présentent ne laissent pas envisager un rôle de Philandrier dans leur conception et même l'hypothèse qu'il ait fourni des dessins qui n'ont pas été fidèlement exécutés ne semble pas crédible, car tous ces éléments semblent dériver de sources graphiques que le maître maçon a su bien utiliser. Il ne semble pas envisageable non plus que Philandrier ait donné des dessins d'ensemble pour les quelques variations aménagées sur les dispositions d'ensemble du château tout en laissant à d'autres la charge de définir l'emploi des ordres d'architecture, sur lesquels il est tout naturellement le maître à Rodez. Un tel rôle pourrait éventuellement revenir au commanditaire, secondé par un architecte de confiance, bien formé à la sculpture, capable de s'en tirer avec le langage classique à l'aide de sources graphiques.

ÉPILOGUE

Qu'il s'agisse de petites interventions, comme au portail des Bourines, ou de travaux plus importants – la tribune de la cathédrale, le logis de Malet et finalement Gages – le caractère spécifique qui se dégage de ce corpus est une sorte de bipolarité entre la présence d'échos romains, voire de références classiques et, en même temps, une grande liberté d'interprétation à la fois dans le choix des moulures et dans l'utilisation des éléments, qui s'éloignent de l'orthodoxie vitruvienne³⁴. Faut-il imaginer que Philandrier, comme il le recommande dans les *Annotationes* au Livre VI concernant les proportions, ait oublié « de temps en temps les préceptes de l'art » et laissé les sculpteurs libres de s'exprimer à loisir ? Bien qu'il dise que « dans l'art de bâtir le premier de tous mérites est de savoir juger ce qui convient »³⁵, il ne semble pas possible de lui attribuer les dessins des éléments analysés. Antoine Salvanh puis son fils Jean, ou leurs collaborateurs, en revanche, pourraient bien s'être servis des gravures des Livres III et IV de

34 Et cela sans que l'on puisse parler d'exécution grossière car la sculpture du chapiteau de Gages ou des voûtes de la chapelle Saint-Soulier révèle une maîtrise issue du flamboyant mais parfaitement accoutumée à la Renaissance, ce qui pourrait correspondre au profil de Jean Salvanh et de son atelier.

35 Commentaire au Livre VI, chap. 2 : « Il faut à l'architecte de la souplesse d'esprit, une grande science, beaucoup d'expérience et surtout un jugement sans faille pour oublier de temps en temps les préceptes de l'art ou à l'égard à la commodité ou à la convenance du lieu. Car l'ensemble des relations modulaires ne convient pas à tous les lieux. On doit alors observer les rapports qui donneront à l'ouvrage les proportions adaptées à la nature et à la taille du lieu. Il faudra en la circonstance du talent et de la finesse pour pratiquer les corrections en plus ou en moins à la "symétrie", du talent pour inventer, de l'expérience pour maîtriser les connaissances, du discernement pour choisir, de l'habileté pour compenser, du savoir-faire pour réaliser ce que l'on a arrêté. Dans l'art de bâtir le premier de tous mérites et de savoir juger ce qui convient » (trad. Frédérique Lemerle, *Les Annotaciones sur L'Architecture de Vitruve*, éd. cit., p. 138).

Serlio ou des dessins et esquisses de l'antique que le cardinal, bibliophile et collectionneur passionné, ou Philandrier lui-même dans ses notes, pourraient avoir ramenés de Rome.

L'exécution des détails sur la base d'un dessin, précis dans les éléments, mais sans ombres ni autres moyens de rendre les reliefs et certaines formes, expliquerait les listels qui remplacent les baguettes des cannelures ou la simplification des feuilles lancéolées de Gages par rapport aux modèles – simplification que Serlio propose déjà pour l'apophyge de la colonne du Panthéon. De même, la connaissance des ornements antiques par le biais de dessins, souvent décontextualisés par rapport aux édifices et donc à leur place et à leur fonction, pourrait avoir stimulé leur utilisation inappropriée, comme pour les consoles ornant le mur noyau de l'escalier de la tribune dans la cathédrale, ou leur association avec d'autres types d'ornements, comme pour les feuilles lancéolées des pièces provenant de Gages. Quant aux projets, le portail des Bourines et les fenêtres de Malet ne semblent pas

186

indiquer la main d'un savant vitruvien mais plutôt des indications – sommaires et précises à la fois – évoquant des souvenirs romains, ce qui pourrait expliquer le rôle d'un commanditaire « *intendente d'architettura* » et la main d'un exécuteur qui sait se servir des dessins et peut-être possède une traduction de Serlio.

La disparition de Gages, l'œuvre majeure commandée par Georges d'Armagnac, empêche d'évaluer les éléments où les connaissances vitruviennes de Philandrier auraient pu marquer la différence, comme il advient pour le frontispice de Rodez et la tour voisine³⁶ : la morphologie des ordres, les symétries, les proportions, la *concininitas* albertienne.

Malgré les connaissances nouvelles, le rôle de chacun dans la conception des programmes et des projets ainsi que dans la définition des détails reste donc encore incertain, effacé par l'oubli où autant les hommes que les œuvres sont tombés dès le début du XVII^e siècle : il semble emblématique que si en 1620 les émissaires royaux certifiaient l'état de ruine du château de Gages et le condamnaient à la disparition, quatre ans plus tard, en 1624, le portrait de Titien, qui rangeait Georges d'Armagnac et Guillaume Philandrier parmi les Grands et les humanistes qu'il a peints³⁷, ait été transporté à la demande du duc de Buckingham au-delà de la Manche, où le souvenir de ses protagonistes s'effaça aussitôt³⁸.

36 Frédérique Lemerle, « Le cardinal Georges d'Armagnac et Guillaume Philandrier », art. cit., p. 124-127.

37 D'après Wethey (*The Paintings of Titian, op. cit.*, t. II), les portraits de Frédéric II de Gonzague, Alphonse d'Este, Charles Quint, Hippolyte de Médicis, Francesco Maria della Rovere, Isabelle d'Este, François I^{er}, Ranuccio Farnèse et Paul III d'une part, et de l'autre, de Jacopo Sannazaro, l'Arioste, Baldassarre Castiglione, Jules Romain, Benedetto Varchi, Pietro Bembo, Daniele Barbaro, l'Arétin datent d'entre 1511 et 1545. Dans cette liste, on reconnaît à la fois les personnalités politiques et le milieu intellectuel qui entouraient Armagnac lors de ses deux premières missions diplomatiques.

38 *Ibid.*, p. 78.

CASERNES PRIVÉES DES GUERRES DE RELIGION ET DE LA FRONDE

Jean-Marie Pérouse de Montclos

La connaissance que nous avons des dépendances et des communs constitutifs des châteaux des Temps modernes est lacunaire. Ces parties aux fonctions trop souvent incertaines se prêtent mal à l'interprétation et encore moins à la restitution dans le cas de destruction. Pourtant, on ne peut comprendre un château si on les ignore.

Le château normand du Champ-de-Bataille (Eure) en fournit la preuve. Il est constitué aujourd'hui de deux grands corps de beaux bâtiments, presque identiques, se faisant pendant de part et d'autre d'un axe longitudinal, limité à ses deux extrémités par un portail monumental. Ces bâtiments étaient identifiés traditionnellement comme deux logis d'un château double en attente d'une interprétation, mais les dispositions des châteaux doubles (Vincennes, Versailles) sont toujours justifiées par une destination particulière, que l'on ne trouvait pas au Champ-de-Bataille. Les sources ont finalement révélé qu'un logis central avait été projeté au bout de l'axe, et qu'il n'avait pas été réalisé. Les deux bâtiments n'étaient en fait que des dépendances. Nous avons cru pouvoir reconnaître une caserne dans celui de droite. Le rez-de-chaussée en était occupé dans toute sa longueur par deux grandes écuries jumelles, couvertes d'une voûte en berceau ; l'étage, distribué par un escalier central, placé entre les deux écuries, devait primitivement, croyons-nous, servir de logement pour des soldats. En effet, la construction du château avait été entreprise en 1653 par le comte Alexandre de Créqui qui, pour participer activement à la Fronde des princes, avait levé à ses frais, en 1651, un régiment de cavalerie¹.

Cette interprétation nous a conduit à mettre en chantier une étude sur les casernes créées dans les châteaux du temps des guerres de Religion et de la Fronde. Bien des singularités des châteaux remaniés dans cette période s'expliqueraient probablement par la création de casernes. Mais la présence de celles-ci n'est souvent manifestée que par un surdimensionnement et une marginalisation de

¹ Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Le Patrimoine en Normandie*, Paris, Place des Victoires, 2008, p. 142.

dépendances. Les historiens des casernes françaises n'ayant pas abordé ce sujet, antérieur à la naissance des casernes publiques², celui-ci ne peut être traité que dans le cadre d'un travail collectif auquel nous convions, en présentant quelques cas à bien des égards extraordinaires et peut-être exemplaires.

La caserne du château bourguignon de Chaumont (à Saint-Bonnet-de-Joux, Saône-et-Loire), signalée par Pascal Liévaux³, est probablement sans équivalent par le fait que sa destination est documentée et que son traitement est monumental (fig. 1 et 2). Elle a été construite sur ordre d'Henriette de La Guiche pour son mari Louis de Valois, duc d'Angoulême, colonel général de la cavalerie légère, qui, à ce titre, entretenait un régiment de cavalerie. Cette caserne est un long bâtiment, isolé du château, comprenant un étage carré et un étage de comble. Le rez-de-chaussée renferme trois écuries, une grande centrale, deux petites latérales et, entre celles-ci, une petite pièce réservée aux palefreniers d'un côté et une sellerie de l'autre. Ces écuries ont trois vaisseaux longitudinaux aux voûtes d'arêtes portées par deux files de colonnes toscanes. Le vaisseau central distribuait les collatéraux qui contenaient chacun un rang de stalles et pouvaient abriter au total quelque 70 chevaux. Les divisions du rez-de-chaussée sont reproduites à l'étage avec une grande salle centrale, deux sallettes latérales à cheminée et, entre celles-ci, deux vestibules, desservis par deux grands degrés monumentaux extérieurs. Ce premier étage devait servir pour loger les cavaliers. Le comble contenait les fourrages que l'on pouvait faire descendre dans les écuries par des gaines.

188

Le marché de construction de cette caserne a été signé en 1648 par Henriette de La Guiche avec un maître maçon local, François Martel ; les travaux étaient terminés en 1652 : 1648-1652, ce sont les dates de la Fronde. La réalisation est assez rustique, mais le parti est fort savant : il doit être attribué à un architecte que nous identifierons avec François Blondel, le futur directeur de l'Académie royale d'architecture. Les historiens du château ont ignoré cette prestigieuse attribution, comme d'ailleurs, ce qui est plus étonnant, les biographes du célèbre architecte⁴.

Dans une des notes que Blondel a écrites pour la réédition de *L'Architecture française des bâtiments particuliers* de Louis Savot⁵, on peut lire : « J'ay [...] autrefois fait construire une [écurie] à Chaumont-la-Guiche en Charolais, qui a passé pour belle bien qu'elle fût à deux rangs » (pour Savot les plus belles

2 François Dallemagne, *Les Casernes françaises*, Paris, Picard, 1990.

3 Pascal Liévaux, *Les Écuries des châteaux français*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2005.

4 Placide Mauclair et Charles Vigoureux, *Nicolas-François de Blondel, ingénieur et architecte du roi (1618-1686)*, Laon, impr. de l'Aisne, [18..].

5 Louis Savot, *L'Architecture française des bastimens particuliers... augmentée dans cette 2^e édition de plusieurs figures et des notes de M. Blondel*, Paris, La Veuve de F. Clouzier, C. Clouzier, 1685.

1 et 2. Caserne-écurie du château de Chaumont (Saint-Bonnet-de-Joux)

écuries sont à un seul rang). Cette caserne est la première réalisation identifiée de Blondel qui a d'abord eu une carrière d'ingénieur, de diplomate et de soldat. Celle-ci s'achève justement en 1652 avec une nomination comme maréchal de camp. Blondel, qui a participé dans l'empire à la guerre de Trente Ans, a vu les écuries que Wallenstein, le chef des armées impériales et catholiques, a fait construire dans son palais de Prague en 1623-1630, « la plus singulière des salles que j'aye vues », commente Blondel. Pour autant qu'on peut encore en juger, ces écuries occupaient dans le palais un rez-de-chaussée sous un étage logeant des soldats⁶. Blondel s'est-il inspiré de la caserne pragoise qui n'est formée que d'un large vaisseau voûté, orné de stucs ? En tous cas, il n'y aura pas trouvé ce qui distingue particulièrement la caserne de Chaumont : l'accès à l'étage par quelques grands degrés monumentaux.

On retrouve un tel accès au château auvergnat de Cropières (Raulhac, Cantal), dont la grande aile pourrait être une caserne, contemporaine de celle de Chaumont et réalisée dans des conditions similaires, par l'épouse pour le mari, c'est-à-dire par Aimée Léonor de Plas pour Jean Rigal de Scorailles, épousé le 27 janvier 1640 (fig. 3). L'accès porte en effet des blasons que l'on peut identifier, malgré leur extrême usure, avec ceux du couple ; mais les écus sont ovales et le tout est encadré par la cordelière des veuves, aussi n'ont-ils été mis en place qu'après la mort du mari et sans doute sensiblement après la réalisation de la caserne-écurie. On ne connaît pas la date du décès, mais elle est postérieure à 1661, puisque à cette date le couple donnait naissance à Marie-Angélique de Scorailles, dont Louis XIV fit sa maîtresse et une duchesse de Fontanges.

De Jean Rigal de Scorailles, marquis de Roussilhe, on ne sait presque rien, si ce n'est qu'il a été lieutenant du roi et qu'il a hérité le titre de marquis de Fontanges de sa mère Guillemine de Fontanges. Celle-ci avait apporté Cropières à Louis II de Scorailles, épousé le 3 août 1616. À son mariage, ce dernier était dit « capitaine de la compagnie de Charlus ». Charlus est un nom qui appartenait à la famille de Chabannes. François de Chabannes avait mobilisé à ses frais une compagnie de 50 hommes qu'il avait engagée pour le roi contre la Ligue à la bataille d'Issoire en 1590. Il a été par la suite nommé lieutenant général du roi en Auvergne, il est mort en 1604. Apparemment, Louis II de Scorailles lui a succédé à la tête de la compagnie ; il se serait illustré avec elle au siège de La Rochelle au côté de l'armée royale. Jean Rigal a-t-il lui-même hérité de son père cette compagnie ?

6 Ces écuries servent aujourd'hui aux séances du Sénat. Nous devons cette information à Frantisek Zvardon, à qui nous adressons nos remerciements.

3. Caserne-écurie en aile du château de Cropières (Raulhac)

La présence d'écuries au rez-de-chaussée de l'aile de Cropières est attestée par deux têtes de chevaux qui en marquent le centre : l'accès, limité à deux portes, annonce deux écuries qui auraient permis d'abriter les 50 chevaux de la compagnie. Dans un inventaire du château de 1746, le premier étage est qualifié de « grande salle de compagnie » : son mobilier est alors misérable ; sa destination et sa relation avec le logis du château, incertaines. L'élévation postérieure de l'aile, presque aveugle, paraît incompatible avec un usage d'agrément du premier étage qui est, comme le rez-de-chaussée, d'un seul tenant ; tandis que l'élévation antérieure présente une suite de portes semblables (ultérieurement transformées en fenêtres) desservies par la terrasse que commande le grand degré. Ces dispositions permettaient des mouvements de troupes. À l'autre côté du logis a été construite une chapelle consacrée en 1652 (détruite en 1910). Notre hypothèse est qu'une campagne de travaux a eu lieu au milieu du siècle,

ayant notamment pour objet de créer ou de magnifier une caserne dans l'esprit de ce qui se faisait à Chaumont.

Que les deux casernes aient une histoire commune est probable. En effet, Louis, duc d'Angoulême, pour qui a été construite la caserne de Chaumont, est né à Clermont d'Auvergne et, parmi ses nombreux titres, portait celui de comte d'Auvergne. Il s'est en 1632 illustré au siège de La Rochelle où il a pu rencontrer Louis de Scorailles, qui appartenait lui-même à la plus haute noblesse d'Auvergne⁷.

192 Notre dernier exemple est tiré du même milieu auvergnat, du château de Villeneuve-Lembron, voisin d'Issoire, lieu de la bataille de 1590 à laquelle a peut-être participé Gaspard de Montmorin, gouverneur de l'Auvergne et propriétaire du château. Son père, déjà gouverneur de l'Auvergne, commandait l'armée royale à la bataille de Cognac (1582) ; il a été tué dans un combat contre les huguenots (1593 ou 1594). Voltaire a rendu célèbre le fils en le citant dans son *Essai sur les guerres civiles de la France* (1727). Celui-ci aurait refusé d'exécuter l'ordre du roi de massacrer les calvinistes de son gouvernement au lendemain de la Saint-Barthélemy. Le fait est contesté, mais la mention suffit pour attester l'implication du gouverneur dans les guerres de Religion, ce que confirme l'iconographie complexe de l'exceptionnel ensemble de peintures⁸ dont il a fait couvrir la voûte de la vaste écurie du bâtiment construit en marge du château, que nous identifions à une caserne. Les peintures qui portent les blasons des Montmorin et des Chazeron ont été exécutées entre 1581, date du mariage de Gaspard de Montmorin avec Claude de Chazeron, et 1593 (ou 1594), date de la mort de Montmorin. Les sujets mythologiques sont remplis d'allusions aux événements contemporains. La caserne de Villeneuve-Lembron peut être considérée comme typique de ce genre d'ouvrage : grand bâtiment isolé du logis, long et haut, un rez-de-chaussée d'un seul tenant (25 m x 9,50 m), un étage carré et un étage de comble, desservis par un grand degré extérieur. Celui de Villeneuve-Lembron est un modeste ouvrage adossé à un des murs-pignon.

7 L'essentiel de l'information concernant Cropières est tiré des observations que j'ai recueillies sur place, notamment pour la lecture des blasons, et des notes venant des archives personnelles de Christian de Chefdebien, actuel propriétaire du château, que je remercie pour son aide. La bibliographie est pleine de contradictions. Nous avons cependant utilisé : Bernard Poulhès, *L'Ancien Raulhac depuis son origine jusqu'à la Révolution*, Aurillac, Imprimerie moderne, 1903 ; Hubert Lamant-Duhart (éd.), *Armorial général et nobiliaire français*, Eaubonne, H. Lamant, 1975-2012, art. « Fontanges », t. 38, fasc. 2, 2006, et « Scorailles » ; Henri Pigaillem, *La Duchesse de Fontanges*, Paris, Pygmalion, 2005.

8 Annie Regond, *La Peinture murale du XVI^e siècle dans la région Auvergne*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, 1983, p. 191-204.

Ceux de Chaumont et de Cropières, exceptionnels, manifestent la présence de l'autorité : ils sont peut-être transposés des grands degrés rituels des parlements et des palais de justice.

Tous les bâtiments avec écuries au rez-de-chaussée et logement à l'étage ne sont sans doute pas des casernes. On trouvait ce parti à l'hôtellerie de l'abbaye de Cluny, construite pour recevoir les pèlerins au XI^e siècle, du temps de saint Hugues. Mais à quoi pouvait bien servir un bâtiment de ce type au temps des guerres de Religion et de la Fronde ?

LE LOGIS DE « PLAIN-PIED » DES XVI^e ET XVII^e SIÈCLES DANS LES MAISONS NOBLES DU COMTÉ DU LUDE

Christine Toulhier

Le territoire de cette étude¹ a révélé l'existence d'un type de « maison seigneuriale » en rez-de-chaussée surélevé ou pas. L'appartement se déploie sur un seul niveau qui pourrait être une sorte de pérennisation d'un mode d'habiter hérité de l'époque médiévale.

ÉTAT DES LIEUX

Notre corpus d'une soixantaine de maisons nobles se répartit *grosso modo* en dix-huit édifices antérieurs à la fin du xv^e siècle, trente-deux remaniés ou construits à l'époque moderne, et quatorze reconstruits au xix^e siècle.

Parmi les dix-sept édifices médiévaux, sept se distinguent par la présence d'au moins une salle sous charpente, donc sans plafond. Ces salles sont, en rez-de-chaussée, dans les logis de la Roche à Saint-Germain-d'Arcé au xiii^e siècle, de la Courante à Luché-Pringé au xiii^e siècle, et dans le logis de la Guitière à Dissé-sous-le-Lude au xv^e siècle, au premier étage, au prieuré de Luché au xii^e siècle, à la Merrie à Chenou au xiv^e siècle et au logis de la Grande-Maison à Dissé-sous-le-Lude à la fin du xiv^e siècle. Enfin, nous avons repéré une salle sous charpente ornée d'une cheminée monumentale, au second étage du manoir de la Roche-Sévin au Lude. Dans ce dernier cas, toutes les fonctions se retrouvent superposées.

Lorsque la salle est au premier étage, nous avons observé que le rez-de-chaussée est pratiquement aveugle et destiné au stockage, ou aux services. Des dispositions semblables se retrouvent aux xvi^e et xvii^e siècles.

1 Cette réflexion est issue d'une enquête d'inventaire général menée par le service de l'Inventaire du patrimoine de la région des Pays de la Loire, sur les onze communes autour du château du Lude (Sarthe). Soixante-trois maisons bâties noblement ont été repérées, réparties en 21 châteaux, 25 manoirs, 9 logis isolés et 3 maisons dites rendez-vous de chasse.

LE MANOIR EN REZ-DE-CHAUSSÉE DU XVI^e SIÈCLE

Deux édifices correspondent à cette définition : le Châtelet² au Lude et le Perray³ à La Chapelle-aux-Choux. Durant le xvii^e siècle, le Châtelet appartient à une famille Desboys qui compte dans ses rangs un bailli du Lude et un prévôt des maréchaux de France à Baugé. En 1601, le Perray est à un sieur du Perray et une dame Marthe de Gueffrey, dont nous ne savons rien. En 1657, Henri de Thory chevalier, seigneur du Perray, y demeure.

Ces deux édifices sont quasi de plain-pied sur cour alors que leurs façades postérieures sont en surplomb sur les jardins. Les constructeurs de ces maisons tirent parti des dénivelés pour aménager des celliers à demi enterrés.

Le Châtelet

Les analyses de dendrochronologie sur les bois des charpentes du manoir du Châtelet confirment l'existence de deux phases de construction, l'une en 1507 et l'autre en 1527.

196

1. Le manoir du Châtelet au Lude, façade sur la cour

Elles permettent également de restituer une partie manquante jouxtant la chapelle. Dans un premier temps, un logis partiellement accolé à la chapelle se compose, d'est en ouest, d'une première chambre, d'une cage d'escalier, d'une garde-robe et d'une seconde chambre. Vingt ans plus tard, une nouvelle salle de près de 10 mètres de long est ajoutée à l'ouest.

2 Christine Toulhier, *Le Manoir du Châtelet au Lude*, Région des Pays de la Loire, service de l'Inventaire du patrimoine [<http://patrimoine.paysdelaloire.fr>], 2007.

3 Christine Toulhier, *Le Manoir du Perray à La Chapelle-aux-Choux*, Région des Pays de la Loire, service de l'Inventaire du patrimoine [<http://patrimoine.paysdelaloire.fr>], 2007.

2. Le manoir du Châtelet au Lude : plan du rez-de-chaussée et coupe longitudinale

À cette extrémité ouest, l'absence de pignon découvert, la présence de baies obstruées et l'existence, sur le premier cadastre, d'un corps de bâtiment en « T » le long du fossé, suggèrent l'existence d'autres dépendances aujourd'hui disparues. L'emplacement supposé de l'escalier sous-entend un type d'escalier droit.

Le Perray

Le logis du Perray se compose essentiellement de deux salles à cheminée de part et d'autre d'un couloir qui semble d'origine. S'il est difficile de restituer l'escalier du Châtelet, il est, en revanche, conservé au Perray. Le couloir central conduit à un escalier dans œuvre, en vis, en charpente placé sur la façade postérieure : il dessert le cellier semi-enterré et le comble.

3. Le manoir du Perray à La-Chapelle-aux-Choux, façade sur la cour

Le comble est éclairé par des lucarnes sur la façade postérieure qui regarde la vallée du Loir.

LE MANOIR EN REZ-DE-CHAUSSÉE SURÉLEVÉ FIN XVI^e-DÉBUT XVII^e SIÈCLE

Ils ne sont pas nombreux mais suffisants pour être signalés : les manoirs de Rochette et de la Guitière à Dissé-sous-le-Lude et l'aile sud du château de Bois-Pincé à Savigné-sous-le-Lude. Les propriétaires de ces demeures sont des nobles. En 1660, Rochette est vendu par François Frézeau de La Frézelière à Pierre de Broc, seigneur comte de Broc et de Lizardière. En 1606, date portée dans l'aile du château de Bois-Pincé à Savigné-sous-le-Lude, le propriétaire est vraisemblablement un descendant de Pierre de Pincé, seigneur du Bois et maire d'Angers.

La Guitière

Le manoir de la Guitière est une demeure de transition entre le xv^e siècle et la fin du xvi^e siècle. Il conserve les vestiges d'une salle en rez-de-chaussée sous charpente de la fin du xv^e siècle, qui s'appuie sur un pignon découvert. On a ajouté, dans l'alignement, une aile en rez-de-chaussée surélevé, couronnée de lucarnes à

4. Le manoir de la Guitière, façade sur la cour

fronton divisée par un meneau. Malgré les remaniements, la composition de la façade est restituable. Un escalier dans œuvre, en vis, en charpente, est placé au point de jonction des deux parties, sur la façade antérieure.

Des lucarnes à meneau surmontent les croisées du logis à la manière de celle qui existait à Bois-Pincé.

Rochette

Le manoir de Rochette est le plus abouti. Même s'il est en partie détruit, il conserve un long corps de logis flanqué de deux pavillons dont l'un abritait une chapelle et l'autre faisait l'angle avec le corps de logis central.

Les dispositions mentionnées sur le schéma de 1720 suggèrent une entrée principale par le grand escalier disparu. Les accès aux services de la métairie sont donc sur les façades postérieures des deux ailes en retour d'équerre. Les rez-de-chaussée sont aveugles sur la cour. Seul l'étage – sorte de rez-de-chaussée surélevé – est habité.

5. Schéma de distribution légendé du rez-de-chaussée du manoir de Rochette (Dissé-sous-le-Lude), ca 1720 ; A : cuisine, C : chambre du four, E : chapelle, B 1, 2 et 3 : détruits ainsi que le grand escalier tournant (procès-verbal de visite des métairies du château du Lude, archives privées, sans cote)

6. Le manoir de Rochette à Dissé-sous-le-Lude, aile

L'aile conservée présente trois croisées régulières surmontées de lucarnes aujourd'hui disparues qui pouvaient être semblables à celles du manoir de la Guitière ou de l'aile sud de l'ancien château de Bois-Pincé à Savigné.

Bois-Pincé

À Bois-Pincé, en 1606, on construit une aile dans la cour. Elle abrite une galerie dont il ne reste plus aucune trace du plafond.

Sur la cour de l'ancien château, cette galerie présentait trois travées de croisées surmontées de lucarnes à meneau vraisemblablement identiques à celles de la Guitière et de Rochette. Le rez-de-chaussée, destiné aux services (écuries ?), présente une ordonnance régulière de portes flanquées de demi-croisées

symétriques. Le château, reconstruit et agrandi par l'architecte Ernest Dainville en 1877, est complètement démoli après la première guerre mondiale.

7. Le château de Bois-Pincé à Savigné-sous-le-Lude, carte postale

Ces « maisons rustiques » déclassées depuis quelques siècles lors de leur conversion en métairies s'inscrivent dans une famille d'édifices plus ou moins prestigieux implantés en vallée du Loir ou à proximité du territoire de notre étude. Le manoir de la Faverie à Beaumont-Pied-de-Bœuf⁴, remanié à la fin du XVI^e siècle, adopte une composition en rez-de-chaussée qui n'est pas sans rappeler un petit modèle dessiné par Du Cerceau.

8. Le château de Bois-Pincé à Savigné-sous-le-Lude, état actuel

4 Beaumont-Pied-de-Bœuf est en vallée du Loir ; voir Stéphanie Barioz-Aquilon, *Le Manoir de la Faverie*, Région des Pays de la Loire, service de l'Inventaire du patrimoine [<http://patrimoine.paysdelaloire.fr>], 2014.

Le principe du rez-de-chaussée surélevé se retrouve en 1532, au manoir de Vaudésir à Saint-Christophe-sur-le-Nais⁵, construit pour René Bonamour, marchand de Tours. Il est construit sur une plate-forme fossoyée. Malgré la présence d'escaliers dans l'œuvre, un perron permet l'accès direct à l'étage noble.

9. En haut : le manoir de la Faverie à Beaumont-Pied-de-Bœuf. En bas : dessin d'Antoine Androuet Du Cerceau, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 6246, LY, f. 38r

5 Anne Debal-Morche, *Le Manoir de Vaudésir*, Région Centre, service de l'Inventaire du patrimoine [<http://inventaire-patrimoine.regioncentre.fr>], 2003 ; voir aussi *ead.*, *Le Canton de Neuvy-le-Roi (Indre-et-Loire)*, Chambray-lès-Tours, CLD, coll. « Images du patrimoine », 2003, p. 51.

10. Le manoir de Vaudésir à Saint-Christophe-sur-le-Nais

Les croisées du bel étage sont surmontées de lucarnes à meneaux avec frontons. Dans ce cas, comme au Châtelet, le logis n'est pas en face du pont d'accès mais sur le côté.

11. Le château de Marcilly-sur-Maulne

Un peu plus tard, au Serain, sur le bord du Loir à Durtal (Maine-et-Loire), un escalier droit rampe sur rampe, dans œuvre, dessert un entresol de service puis un rez-de-chaussée noble et un comble. Un perron avec un escalier de distribution extérieure à volées convergentes permet l'accès direct à l'étage noble.

Enfin, faut-il voir dans le château de Marcilly-sur-Maulne, situé à quelques kilomètres au sud du Lude, l'apothéose de cette manière d'habiter où la prise en compte de la topographie fait apparaître l'étage noble en rez-de-chaussée surélevé sur la cour ? Il aurait été bâti vers 1615⁶, pour Charles Fouquet, trésorier des finances à Tours.

6 Marguerite Wanecq, « Le château de Marcilly-sur-Maulne », *Société archéologique de Touraine*, XLVI, 2007, p. 345-368.

MAISON OU HÔTEL ? LES ALÉAS TYPOLOGIQUES DU 31 RUE DAUPHINE

Joëlle Barreau

Quand il rédige son traité *Manière de bien bastir*¹, Le Muet a « seulement l'intention de faire voir au public un moyen de bâtir sur toutes grandeurs proposées » en serrant « de près le langage architectural vernaculaire tel qu'il est employé à Paris dans le dernier tiers du xvi^e siècle »².

La maison située au 31 rue Dauphine, construite dans les premières années du xvii^e siècle, sous le règne d'Henri IV, a été l'occasion de revenir sur l'une des propositions de l'architecte. Alors que la taille de sa parcelle et l'organisation du plan masse de ses bâtiments se prête à servir de modèle à la maison de la 7^e place de son traité (fig. 1), je me propose de faire l'étude du parti d'élévation et du parti distributif pour vérifier la légitimité de la classer dans le corpus des maisons de Le Muet. En outre, comme l'a fait remarquer Claude Mignot, la maison de la 7^e place « offre le type classique du petit hôtel entre cour et jardin, avec aile unique en retour³ ». En poursuivant l'histoire de la maison rue Dauphine jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, j'ai cherché à savoir si ce statut peut être appliqué à cette demeure et, dans l'affirmative, s'il fut effectivement revendiqué, et de quelle manière, par le maître de l'ouvrage et par les propriétaires qui lui succédèrent jusqu'au xviii^e siècle.

LA MAISON CONSTRUITE PAR SAMUEL MENJOT

La maison 31 rue Dauphine est construite au cours du lotissement de cette nouvelle voie, percée dans le prolongement du Pont-Neuf⁴. Le 11 juin 1607, Pierre Tillier, avocat au Parlement, acquiert une parcelle prise sur les jardins du

- 1 Pierre Le Muet, *Manière de bastir, pour toutes sortes de personnes*, Paris, Melchior Tavernier, 1623.
- 2 Claude Mignot, *Le Muet. Architectures de papier*, habilitation à diriger des recherches, université Paris IV-Sorbonne, 1992, p. 11 et 13-14 (inédit).
- 3 *Ibid.*, p. 41.
- 4 Adolphe Berty et Lazare-Maurice Tisserand, *Histoire générale de Paris. Topographie historique du vieux Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1866-1897, t. 5, *Région occidentale de l'Université*, 1887, p. 305-315.

a

b

1. Pierre Le Muet, *Manière de bastir, pour toutes sortes de personnes*, Paris, Melchior Tavernier, 1623 : a. « Distribution de la septiesme place de trente huict pieds de largeur ou environ, et de profondeur cent pieds », p. 25 ; b. « Elévation de la face tant du corps de logis de devant que celui de derriere de la septiesme place », p. 27

couvent des Augustins d'une superficie de 97,5 toises carrées (370,30 m²) ayant 36 pieds (11,66 m) de face sur la rue⁵ et le 20 du mois, il en fait déclaration au nom de Samuel Menjot, procureur au Parlement, et de Marie Denise, sa femme⁶.

Les nouveaux propriétaires font immédiatement élever à l'emplacement une maison à porte cochère avec un corps de logis entre cour et jardin, accompagné de deux autres, plus petits, l'un sur cour et l'autre sur rue. La parcelle n'est pas exactement rectangulaire : un mur biais sépare le jardin de la propriété du couvent des Grands-Augustins.

Le marché de maçonnerie est passé le 25 juin 1607 et celui de charpenterie le 18 septembre suivant⁷, puis, entre juin et octobre 1608, ceux de couverture, marbrerie et peinture⁸. En l'espace d'un an et demi, la construction est assez

⁵ Arch. nat., Min. centr., XXIX, 26.

⁶ Arch. nat., Min. centr., XXIX, 26.

⁷ Arch. nat., Min. centr., XXIII, 234, f. 367 (maçonnerie) ; f. 572 (charpenterie).

⁸ Arch. nat., Min. centr., XXIII, 236, 17 juin (couverture : Rolland Le Duc) ; 27 octobre (marbrerie : François Pasquier) ; 31 octobre (peinture : Estienne Lucas).

avancée pour que le 6 novembre 1608, Joseph Du Chesne, sieur de la Violette, médecin ordinaire du roi, prenne à bail une partie de la maison. L'entrée dans les lieux est prévue à Noël, toutefois le locataire devait encore « souffrir et endurer » les travaux de menuiserie et charpenterie en cours de finition⁹.

Si les marchés permettent d'avoir une idée assez précise de la qualité du bâti, des partis d'élévation et de distribution, ils ne précisent ni la profondeur des corps de bâtiment, ni la hauteur des différents niveaux du logis principal, ni même le nombre d'ouvertures. Les dimensions nous sont cependant connues par les relevés effectués en 1971, avant restauration, et par les hauteurs entre les paliers du grand escalier¹⁰.

Le corps de logis entre cour et jardin occupait toute la largeur de la parcelle sur une profondeur de plus de 27 pieds (8,92 m). Assis sur un niveau de caves, il comprenait au-dessus du rez-de-chaussée deux étages carrés et un étage sous combles. La construction était en moellon enduit, la pierre de taille étant réservée aux encadrements des baies (pierre de taille dure au rez-de-chaussée, de Saint-Leu au premier étage, mais de mortier pour l'étage en galetas) et aux appuis des croisées (pierre de taille dure). Les murs étaient montés, au-dessus de trois assises de pierre de taille, avec fruit et retraite d'étage en étage que soulignait une plinthe de pierre de Saint-Leu. L'entablement était couvert d'une plateforme de huit pouces de large sur quatre d'épaisseur (0,27 x 0,108 m).

Du rez-de-chaussée à l'étage sous les combles, la hauteur sous solives était d'environ 11 pieds 9 pouces (3,79 m) au rez-de-chaussée, 12 pieds 2 pouces (3,94 m) au premier étage et 10 pieds 5 pouces (3,39 m) au second. Le comble est dit « fait en pavillon » : composé de deux fermes, quatre arêtiers, faite et sous-faite, c'était un comble droit avec croupe à chaque extrémité. Des lucarnes donnaient jour aux pièces aménagées dans l'espace en galetas.

Sur un plan de 1776, joint à l'expertise très détaillée de la maison, figurent deux cabinets en aile sur jardin (fig. 2). Ces deux petits appendices, d'environ 5 pieds sur 8 (1,70 x 2,70 m) ne sont pas mentionnés dans les marchés. Toutefois, il est possible d'y situer le garde-nappe de la grande salle appartenant à la distribution de 1607 et de les rattacher à la construction d'origine.

Les bâtiments sur cour et sur rue étaient des constructions en pan de bois. Le logis en aile, avec mur pignon sur rue, était composé de deux corps de bâtiment. Le premier comprenait le grand escalier : à l'exception des six premières marches de pierre de taille, c'était un escalier de charpenterie à quatre noyaux, à quartiers tournants et palier formant retour sur la totalité de la cage. La cage

9 Arch. nat., Min. centr., XXIII, 237.

10 Le relevé des hauteurs entre paliers a été effectué par Guillaume Fonkenell, que nous remercions ; le fléchissement des planchers des paliers ne permet pas d'obtenir des mesures précises.

2. Plan joint à la visite et estimation de la maison rue Dauphine dépendante de la succession
Baillon réalisées le 29 octobre 1776, Paris, Archives nationales, Z^{ij} 1008

d'escalier, d'environ 15 pieds 10 pouces de long sur un peu moins de 12 pieds de profondeur (5,13 x 3,80 m), dominait ainsi les autres corps de bâtiments, et s'en détachait avec sa toiture en pavillon. À la suite, de même profondeur, le logis en aile comptait trois niveaux, un rez-de-chaussée de 9 pieds de haut (2,91 m) ; deux étages carrés chacun de 10 pieds de haut (3,24 m). Le bâtiment était couvert d'un petit comble à surcroît de 3 pieds d'exhaussement (0,97 m) percé par une ou plusieurs « lucarnes flamandes¹¹ ».

Sur rue, le corps de bâtiment comprenait un rez-de-chaussée, un étage carré et un autre en galetas, ce dernier éclairé au moins par une lucarne flamande ouverte dans un comble droit. La circulation entre ces deux bâtiments était assurée par la vis « joignant l'escalier » et au niveau du premier étage par une galerie hors-œuvre de 3 pieds de large (0,97 m) donnant sur la cour. Mais aucun document ne permet de savoir comment était desservi l'étage en galetas de l'aile sur cour.

Côté rue, la maison présentait un mur aveugle « de brique ou autre » sur lequel se détachait le portail en pierre de taille en plein cintre, sobrement orné d'une mouluration en talon droit (fig. 3) ; un autre accès y avait été percé pour « descendre le vin de la rue en la cave ».

MAÎTRE D'ŒUVRE ET ENTREPRENEURS

La maison de la rue Dauphine est l'ouvrage de l'un des principaux entrepreneurs du début du XVII^e siècle, Jean Autissier, qui en est certainement aussi le maître d'œuvre. Dans les années 1606-1608, son activité est principalement concentrée dans ce quartier des bords de Seine. Il travaille pour Marguerite de Valois et est qualifié d'« architecte et entrepreneur » de ses bâtiments¹². En 1607, il entreprend, rue Dauphine, la construction de la maison pour Samuel Menjot et, rue Christine, l'agrandissement de la maison du maître menuisier Guillaume Rousseau et celui de sa propre maison¹³, héritage familial, dans laquelle il s'installe dès 1608 avec les siens¹⁴. En 1631, sa fille Marie, née de son mariage avec Thomasse Cressé, épouse l'architecte Pierre Le Muet¹⁵. Le chantier réunit

11 Lucarne flamande : « celle qui est construite en maçonnerie ou en charpente, élevée sur l'entablement et quelquefois couronnée d'un fronton » (Roland de Virloys, d'Aviler) (voir Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Architecture : méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1972).

12 Maurice Dumolin, « Contribution à l'histoire du faubourg Saint-Germain. L'hôtel de la reine Marguerite », *Procès-verbaux. Commission municipale du Vieux Paris*, annexe au procès-verbal du 27 novembre 1926.

13 (Arch. nat., Min. centr., XXIII, 242) Comptes entre Jean Autissier et Guillaume Rousseau, 6 janvier 1611.

14 (Arch. nat., Min. centr., XXIII, 250) Transaction familiale, 6 juin 1615.

15 Arch. nat., Min. centr., VI, 210, 27 janvier 1631.

3. Portait du xvii^e siècle du 31 rue Dauphine, état actuel

un autre entrepreneur dont la carrière est tout aussi active, le maître charpentier Gilles Le Redde, juré en 1615 et maître général des œuvres de charpenterie des Bâtiments du roi, Ponts et Chaussées de France en 1629¹⁶.

LA MAISON DU 31 RUE DAUPHINE : UN MODÈLE POUR LE MUET ?

Le parti distributif de la maison rue Dauphine est très proche de celui de la maison de la 7^e place : au rez-de-chaussée, même répartition des pièces avec grande salle, grand escalier, cuisine, garde-manger, et, sur rue, au rez-de-chaussée, un « passage de la rue en la court, escuyrie, petite vis et lieu d'un privé servant au commun » ; de même, au grand corps de logis, nous avons deux étages carrés, avec chacun une chambre et une garde-robe et un étage en galetas comprenant une chambre et un grenier. Toutefois, au premier étage de l'aile et du corps sur rue, à la chambre est adjointe une pièce, appelée « étude », à la place d'une garde-robe et d'un cabinet.

C'est sur d'autres points qu'achoppe la comparaison entre les deux maisons ; toutefois, ceux-ci demandent à être regardés de près.

Sur la parcelle, les deux bâtiments présentent des plans masses réguliers identiques mais l'organisation des corps de bâtiment diffère. À la 7^e place, le corps de logis entre cour et jardin et celui sur rue occupent toute la largeur du terrain, l'aile restant circonscrite entre ces deux masses. Rue Dauphine, le bâtiment en aile prend place entre le logis principal et la rue, sur laquelle il se termine par un mur pignon, réduisant de toute sa largeur le corps sur rue.

Claude Mignot a fait remarquer pour la 7^e place que « les corps de logis atteignent ici leur largeur optimale, 20 pieds (6,48 m) pour le petit corps sur rue, 22 pieds (7,12 m) pour le corps principal »¹⁷. Rue Dauphine, le corps de logis principal a 27 pieds (8,92 m) de profondeur hors œuvre¹⁸. Pour donner ces dimensions au bâtiment, le maître d'œuvre a composé en réduisant la profondeur du petit corps sur rue à 9 pieds 4 pouces (3,10 m), sans sacrifier la possibilité d'y aménager une écurie.

En élévation, chez Le Muet, les trois corps de bâtiment ont quatre niveaux ayant respectivement même hauteur sous plafond et sont couverts de combles droits. Rue Dauphine, si le corps principal et l'aile ont le même nombre d'étages, les hauteurs sous solives sont distinctes d'un bâtiment à l'autre ;

16 Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Le Temps, 1965, p. 252 ; réédité et augmenté, Paris, Hazan, 1991.

17 C. Mignot, *Le Muet. Architectures de papier*, op. cit., p. 41.

18 Relevé de 1971 (à la 13^e place, les pièces ont 24 pieds de profondeur, mais là nous sommes en présence d'une maison suburbaine non inscrite dans un parcellaire précis, autorisant à donner plus d'espace aux chambres et salles).

de plus, au-dessus du rez-de-chaussée, le pavillon de l'escalier a trois étages carrés et le bâtiment sur cour un seul. Le traitement des toitures individualise chaque corps de logis, inscrivant la maison rue Dauphine dans l'architecture du siècle précédent. Le comble du logis principal est droit avec croupes : en 1607, le toit terminé par un pan coupé couvre déjà nombre de maisons (place Royale, actuelle place des Vosges), il n'apparaît chez Le Muet qu'à la maison de la 9^e place (1^e distribution).

La structure du bâti pourrait être aussi notée comme un archaïsme : alors que la maison de la 7^e place est élevée en moellon enduit, rue Dauphine, les deux petits corps de logis sont en pan de bois. Cette pratique va toutefois perdurer au-delà du xvii^e siècle et Le Muet lui-même y consacre un chapitre dans son traité.

212

Rue Dauphine, le grand escalier desservait le grand logis, et au troisième étage, il donnait accès non seulement aux pièces en galetas du grand logis mais aussi à une « chambre carrée » située au-dessus de sa montée. Le pavillon de l'escalier qui domine l'ensemble des bâtiments est un souvenir de la tour d'escalier « forme habituelle de l'architecture du xv^e et xvi^e siècles, souvent surmontée d'une petite chambre¹⁹ ». Rue Dauphine, cette pièce, joliment appelée « girouette », définissant bien sa fonction, offrait plusieurs points de vue sur les environs²⁰. Ce goût pour cette pièce placée « en manière de donjon » se retrouve tout au long des xvii^e et xviii^e siècles, il y a seulement changement d'emplacement ; ce n'est plus l'escalier mais le logis qui accueille cette extension, appelée par les experts un « belvédère ». Au xvii^e siècle, nombre d'hôtels ont accueilli cette extension²¹. Plusieurs architectes n'hésitèrent pas à aménager cet « observatoire » au-dessus du comble de maisons bourgeoises, comme Gabriel Le Duc à une maison rue Notre-Dame-des-Victoires²², ou Libéral Bruand et son beau-père Michel Noblet qui ajoutèrent, à leurs maisons respectives rue de Turenne, au-dessus de l'attique, une chambre avec cheminée desservie par un petit escalier dans œuvre²³.

Tenant compte de ces observations, la maison rue Dauphine ne peut prêter sa silhouette pour illustrer la 7^e place du traité de Le Muet. L'architecte

19 Jean-Pierre Babelon, « Histoire de l'architecture au xvii^e siècle », *Annuaire 1972-1973, École pratique des hautes études, IV^e section, sciences historiques et philologiques*, 1973, p. 501-510, ici p. 503-504.

20 Arch. nat., Min. centr., VI, 453, Inventaire après décès de Marc Du Faultrey père, 18 juillet 1636.

21 Alexandre Gady, « “La ville est par-dessus les toits...” Belvédères et lanternons des maisons de Paris au xviii^e siècle », dans Daniel Rabreau et Sandra Pascalis (dir.), *La Nature citadine au siècle des Lumières*, Bordeaux/Paris, William Blake & Co./Centre Ledoux/université Paris-I – Paris-Sorbonne, 2005, p. 215-221.

22 Rose-Marie Carpiert, *L'Architecte parisien Gabriel Le Duc, xvii^e siècle*, maîtrise d'histoire de l'art et d'archéologie, université Paris IV-Sorbonne, dir. A. Schnapper et Cl. Mignot, 1982-1983, p. 35-36 (inédit).

23 Joëlle Barreau, *Être architecte au xvii^e siècle : Libéral Bruand, architecte et ingénieur du roi*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, dir. Cl. Mignot, Paris IV-Sorbonne, 2004, t. 2, cat. 5 (inédit).

« modernise ses propositions²⁴ » par des compositions homogènes, régulières, et annonce l'architecture dépouillée qu'il va pratiquer et qui va perdurer jusqu'à la fin du xvii^e siècle et au-delà. Cependant, dans son traité, il ne tire pas profit de toutes les possibilités distributives d'un espace et semble limiter le jeu des possibles à certaines places, sans inviter à les élargir aux autres : la maison rue Dauphine autorise à passer outre la réserve de Le Muet, qui, pour cette place, ne présente qu'une seule distribution, et à proposer, non pas une, mais trois autres distributions en reproduisant la démarche de l'architecte pour la 9^e place : une 1^e distribution qui présente des combles avec croupes au logis entre cour et jardin, une 2^e distribution avec petits cabinets côté jardin et enfin, une 3^e distribution avec cabinets sur jardin et escalier à quatre noyaux.

Cependant, à l'instar de la maison de la 7^e place, « avec son passage cocher, son écurie, et son jardin », la maison rue Dauphine peut-elle aussi prétendre à être qualifiée de « petit hôtel²⁵ » ?

UN PETIT HÔTEL ?

Durant près de deux siècles, la maison du 31 rue Dauphine fut un lieu d'habitation pour gens de qualité : son premier locataire est médecin ordinaire du roi, et, par la suite, ses occupants sont des gens de robe ou des officiers au service de la Couronne.

Son plan masse offrait le type classique du petit hôtel parisien entre cour et jardin, avec aile unique en retour²⁶. Physiquement, elle avait aussi adopté plusieurs traits des maisons noblement habitées : outre la présence d'un jardin, l'un des agréments recherchés de ces demeures, le corps de logis bas sur rue et aile est une configuration souvent associée à une typologie de l'hôtel. La faible hauteur du bâtiment laissait entrer la lumière dans la cour et les logis. Le portail est en pierre de taille et donnait accès aux chevaux et aussi aux carrosses, encore rares à Paris²⁷ ; dans la cour avait été réservé un emplacement pour une écurie pouvant accueillir jusqu'à trois chevaux²⁸. La maison rue Dauphine réunissait les désirs contradictoires de bien des propriétaires d'hôtel, celui d'« être chez lui » et celui

24 C. Mignot, *Le Muet. Architectures de papier*, op. cit., p. 14.

25 *Ibid.*, p. 41.

26 Claude Mignot, « Les livres d'architecture » [introduction au traité de Le Muet], base de données *Architectura. Architecture, textes et images, xvi^e – xvii^e siècles*, <http://architectura.cesr.univ-tours.fr>, mise en ligne en 2008, dernière consultation le 25 août 2016.

27 Pierre-Denis Boudriot, « Une source pour l'étude de l'habitat parisien au début du xvii^e siècle : Pierre Le Muet », *Histoire, économie et société*, 4/1, 1985, p. 38 ; il ajoute « M. Perrault, cité par Louis Hauteœur, estime leur nombre à une douzaine sous Henri IV. Ce dernier séjourne dans la cour ou plus souvent sous la porte ».

28 L'écurie accueillait trois chevaux en 1643 (Arch. nat., Min. centr., LXXV, 65, 13 décembre).

d'« être vu »²⁹ : côté rue, le mur aveugle et le portail distinguaient la maison et isolaient l'habitation. En arrière, le logis principal avec son comble « en pavillon » se démarquait des autres corps de bâtiment. Les toits étaient ornés de vases et amortissements dorés « au nombre de sept » et couverts d'ardoises « rousses »³⁰, matériau qui était souvent réservé aux seuls corps de logis des demeures nobles³¹.

Les extérieurs, traités sans ostentation, étaient cependant soignés : outre les cheminées, la montée d'escalier, la galerie sur cour et probablement aussi le pan de mur vers la rue avaient été peints « en forme de brique », faisant écho aux nouvelles constructions des places Royale et Dauphine.

L'accès aux appartements se faisait par l'intermédiaire d'un grand escalier à quatre noyaux, escalier que Le Muet n'introduit qu'à la 9^e place ; ce type d'escalier, bien connu dès le xvi^e siècle dans la France méridionale, semble assez exceptionnel dans une maison bourgeoise parisienne dans les dix premières années du xvii^e siècle³².

214

La maison disposait d'une grande salle de 24 pieds (7,86 m) de profondeur. Si cette salle peut être associée aux grandes pièces issues de la tradition médiévale, lieu de convivialité aux multiples fonctions, rue Dauphine, cette salle faisait office de lieu de réception, à l'instar des logis nobles. Ce vaste espace fut divisé ultérieurement dans sa longueur et dans sa largeur pour offrir la commodité d'un corps semi-double (voir **fig. 2**).

Dans les pièces « d'apparat », les cheminées étaient avec manteaux en marbre, et pour chacune, on avait pris modèle sur des exemples de notables du quartier : elles devaient être de « pareille façon architecture et ornements » pour la salle que celle, rue Dauphine, du sieur Chapelle, maître des comptes ; pour la chambre du premier, comme celle de la salle de M. Le Tellier, avocat au Conseil du roi, rue Christine ; et pour la chambre au-dessus de la cuisine, de même ouvrage que la cheminée de la première chambre du sieur de Cambrai, rue de « l'Harondelle³³ ».

En outre, la maison était pourvue de deux fosses d'aisance, l'une sous le corps de logis principal, la seconde du côté de l'escalier en vis proche de l'écurie ; chez Le Muet, seules des maisons de la 9^e place (1^e et 3^e distributions) disposaient de deux lieux de commodités³⁴. Et, comme le note Roger-Henri Guerrand, en

29 Alexandre Gady, *Les Hôtels particuliers de Paris du Moyen Âge à la Belle Époque*, Paris, Parigramme, 2008, p. 43.

30 Nous n'avons retrouvé aucun document concernant la qualité de cette ardoise ou sa provenance.

31 Françoise Boudon, André Chastel, Hélène Couzy et Françoise Hamon, *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 229.

32 Claude Mignot, « L'escalier dans l'architecture française : 1550-1640 », dans [coll.], *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, coll. « De architectura », 1985, p. 49-65.

33 Il s'agit certainement de la rue de l'Harondelle, voie située près de la place Saint-Michel. (Arch. nat., Min. centr., ét. XXIII, 237, 17 octobre 1608)

34 C. Mignot, *Le Muet. Architectures de papier, op. cit.*, p. 49.

1668, en dépit des édits royaux, les maisons ne sont toujours pas toutes équipées de fosses³⁵.

Ainsi, même si la maison du 31 rue Dauphine s'inscrit encore dans l'architecture du siècle précédent, en aucun cas elle ne se montre indigne de l'appellation de « petit hôtel » employée par Claude Mignot pour définir les maisons de Le Muet dès la 7^e place. L'étude de la maison rue Dauphine montre que c'est un statut qui fut revendiqué, après le maître de l'ouvrage, par les propriétaires qui lui succédèrent jusqu'au XVIII^e siècle.

LE « PETIT HÔTEL », 1628-1787

Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, la maison du 31 rue Dauphine peut être qualifiée de « petit hôtel » : deux des propriétaires y contribuèrent plus particulièrement. Le premier, Michel du Faultray, conseiller du roi en la cour de parlement de Normandie, à peine entré dans les lieux, fit donner à sa demeure une nouvelle physionomie au goût du jour : d'une part, à la place du comble droit, il fit couvrir le bâtiment bas sur rue d'une terrasse, à l'exemple de nombreux hôtels ; d'autre part, il fit border cette terrasse d'une balustrade en fer forgé. Le marché passé le 14 juin 1644 avec le maître serrurier Pierre Garnier en précise les détails : elle devait avoir « trois pieds de hault et quatre toises de face ou environ de chacun costé de fer tiré et tourné garny de feuillage avec les montans [...] rivez par le hault avec une pomme sur chacun³⁶ ». Ornement récent des balcons et terrasses des demeures seigneuriales parisiennes, l'emploi du fer forgé, on le sait moins, gagna aussi très vite les maisons de la grande bourgeoisie : en 1642, un garde-corps en fer forgé vient garnir la terrasse de l'hôtel de La Vrillière³⁷ et celle d'une maison rue de la Cerisaie³⁸.

Le second, Jean-Baptiste Albert Baillon, acquit la maison le 19 octobre 1751³⁹ : il est maître horloger et premier valet de chambre de la reine et, après 1768, de Mme la Dauphine. C'est certainement ce propriétaire qui fit remplacer l'escalier à quatre noyaux par le bel escalier à vide central et rampe en fer forgé qui dessert maintenant et le logis principal et l'aile (fig. 4). De même, il fit aménager chez lui un petit cabinet de bains, raffinement encore réservé à un groupe

35 Roger-Henri Guerrand, *Les Lieux. Histoire des commodités*, Paris, La Découverte, 1985.

36 Arch. nat., Min. centr., LXXV, 55, 14 juin 1644.

37 Alexandre Cojannot, « En relisant les devis et marchés de François Mansart », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 157, janvier-juin 1999, p. 230-238. L'ouvrage est du maître serrurier Jean-Baptiste Chuppret.

38 Avant la balustrade rue Dauphine, Garnier réalisa sur le même modèle : en 1642, le garde-corps, rue de la Cerisaie, pour Bertrand, receveur des consignations, puis un autre en 1643, rue du Temple, pour le sieur de Bragelongne, conseiller en Parlement (Arch. nat., Min. centr., LXXV, 51, 13 avril 1643).

39 Arch. nat., Min. centr., XCVIII, 516.

a

b

4. Escalier à vide central du XVIII^e siècle (a) et sa rampe en fer forgé (b)

social réduit⁴⁰. Situé côté cour, au premier étage en entresol, il comprenait une baignoire et les installations hydrauliques ; le décor en était sobre, composé d'une boiserie cachant les réservoirs et d'un panneau de bois sculpté au-dessus de la baignoire⁴¹. La maison était aussi pourvue de « lieux à soupape », nom donné par Jacques-François Blondel aux lieux à l'anglaise, pièces, d'après cet auteur en 1737, « devenues fort en usage dans les maisons de conséquence⁴² ». Placés, semble-t-il, incongrument dans le jardin, à l'extrémité d'un des petits pavillons, nous n'en avons aucune description ; cependant, l'aspect extérieur de cette pièce devait être soigné, à l'image de la « cage à oiseaux » qui lui répondait à l'extrémité du second pavillon.

Baillon apporta une attention particulière au petit jardin : il l'avait fait garnir « en son pourtour de treillage avec pillastres, corniches et vases au-dessus des pillastres aussy en treillage » ; dans l'angle à droite, un cabinet couvert en calotte, aussi en treillage, abritait une table et des bancs de pierre. Des plates-bandes avec « arbrisseaux fleuristes » et fleurs cantonnaient l'allée centrale ; le jardin composait aussi avec « différents groupes et vases de terre cuite sur leurs piédestaux » dont l'un, placé au centre de la façade, « représentait une veilleuse de grandeur naturelle » (voir fig. 2).

Mais Jean-Baptiste Baillon fut sans doute aussi le maître d'ouvrage de l'actuelle façade de la maison – à l'exception du rez-de-chaussée qui accueille deux boutiques aux deux côtés de la porte cochère dans les années 1690⁴³ (fig. 5). Le logis bas fut rehaussé d'un étage carré et réuni à l'aille pour composer un bâtiment de cinq travées ; l'aille était traitée comme une surélévation au niveau des deux travées latérales droites. Avec sa travée centrale composée d'une baie sommée d'un fronton à base interrompue, cantonnée de deux pilastres et soulignée d'un balcon ouvragé soutenu par deux consoles, cette nouvelle façade semble avoir pris modèle sur celles du petit hôtel de Bouillon, quai Malaquais, ou de l'hôtel Toynard de Vougy, rue du Coq-Héron. Ces deux demeures sont de l'architecte François Debias-Aubry, ce qui a autorisé Michel Gallet à proposer de lui attribuer la maison rue Dauphine⁴⁴.

40 Communication de Ronan Bouttier qui a soutenu une thèse sur ce sujet, nous l'en remercions (*Les Bains dans l'architecture civile de Paris et de l'Île-de-France (1515-1774)*, Paris-Sorbonne, 2017).

41 Arch. nat., Z¹ 1008, 29 octobre 1776.

42 Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1738, t. II, p. 136-138.

43 Arch. nat., Min. centr., CV, 934, 8 octobre 1691. En 1698, lors du renouvellement du bail, la maison comprend deux boutiques (Arch. nat., Min. centr., CV, 962, 17 octobre 1698). Dans le contrat, autorisation est donnée aux bailleurs de percer le mur aux deux côtés de la porte cochère et d'y faire deux boutiques.

44 Michel Gallet, *Les Architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995.

5. État actuel de la façade du 31 rue Dauphine (restaurations réalisées en 1993)

6. 31 rue Dauphine : détail du balcon avec chiffre JB, façade sur rue, second étage

Sur rue, au second étage, le balcon central porte le chiffre « JB » (fig. 6). Ce balcon en saillie sur la rue n'a fait l'objet d'aucune demande auprès du bureau des finances ; les deux lettres ne correspondent à aucun des propriétaires, à moins d'y reconnaître les chiffres du maître horloger Jean-Baptiste Baillon (la lettre « B » doublant prénom et nom), « enseigne » de l'activité qu'il pratiquait dans sa maison⁴⁵.

En 1975, la façade sur rue avec la toiture correspondante et l'escalier avec sa rampe en fer forgé, qui comptent parmi les derniers embellissements apportés à cette demeure, ont été inscrits à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques⁴⁶.

En 1985, Pierre-Denis Boudriot, à propos de la *Manière de bien bastir* de Pierre Le Muet, faisait observer que « son auteur a en effet tendance à idéaliser quelque peu l'architecture ou du moins à l'optimiser⁴⁷ ». L'étude de la maison rue Dauphine invite à nuancer ces remarques : son parti montre que l'on pouvait « optimiser » les solutions proposées par Le Muet⁴⁸. En dépit de ses « archaïsmes », l'architecture de cette maison est déjà en rupture avec son époque

45 (Arch. nat., Min. centr., CXVII, 857) Inventaire après décès de J.-B. Baillon, 28 avril 1772.

46 Arrêté du 13 mars 1915. La désignation « hôtel de Mouy » ne correspond pas au 31 rue Dauphine (A. Berty, *Histoire générale de Paris, op. cit.*, t. 5, p. 311-312, n. 1).

47 Pierre-Denis Boudriot, « Une source pour l'étude de l'habitat parisien au début du XVII^e siècle : Pierre Le Muet », art. cit., p. 29-41.

48 C. Mignot, *Le Muet. Architectures de papier, op. cit.*, p. 53.

par son plan masse régulier, la silhouette « en pavillon » de son logis et son escalier à quatre noyaux. Et au-delà de la reconnaissance des modifications de qualité ajoutées tardivement, l'histoire de cette maison de la rue Dauphine rend compte de la réactivité de l'architecture bourgeoise aux nouveautés introduites dans les grandes demeures, comme la balustrade en fer forgé, le cabinet des bains ou les lieux à soupape.

SOUVENIRS DE MAISONS : « CASA DI CAMPAGNA,
FATTA ALLA MODERNA, E DI ARCHITETTURA PERFETTA
ACCOMPAGNATA DA GIARDINI »

Daniela del Pesco

Souvenirs de Maisons, ovvero i ricordi delle impressioni che la dimora di René de Longueil¹, provocò in due diplomatici italiani, Monsignor Francesco Ravizza, che la visitò nel 1664² e Lorenzo Magalotti, che vi si recò nel 1668.

Queste due testimonianze registrano ulteriormente lo straordinario interesse che il château di Maisons suscitò presso i contemporanei. Charles Perrault scrive: « *Le Chasteau de Maisons, – dont [François Mansart] a fait faire tous les Bastiments & tous les Jardinages, est d'une beauté si singulière, qu'il n'est point d'Estrangers curieux qui ne l'aillent voir comme une des plus belles choses que nous avons en France*³. »

I viaggiatori si soffermano spesso su quanto si segnalò per eccentricità o per fasto. Anche le testimonianze di Monsignor Ravizza e di Lorenzo Magalotti registrano aspetti « curiosi » della dimora di René de Longueil, ma ne colgono pure i caratteri più innovativi che contribuiscono a spiegare la « singolarità » della sua bellezza.

- 1 René de Longueil (m. 1677) nel 1642 è *Président à mortier* al Parlamento di Parigi, cioè è uno degli alti magistrati della Corte d'Appello. Nel 1643 al 1653 è governatore di Saint-Germain-en-Laye e di Versailles; nel 1650, René con il sostegno del cardinale Mazzarino, è brevemente *surintendant des Finances*. Nel 1658 Maisons diviene un marchesato; i lavori, che si erano svolti dal 1642 al 1650, riprendono: la corona di marchese compare nelle decorazioni del castello insieme alla RL di René de Longueil e alla MB o MBC di sua moglie Madeleine Boulenc de Crèvecœur.
- 2 BnF, ms. it. 1271 (f. 30-145). Questo *mémoire* si apre alla data del 5 maggio 1664 e termina il 9 ottobre 1664. Il 10 agosto, il cardinale lascia Parigi: Ravizza descrive le tappe del viaggio ad Avignone e il ritorno in Italia. Una copia della relazione di Ravizza si trova a Roma, presso la Biblioteca Corsiniana (cod. 243, col. 38-A-18). Il manoscritto vaticano, Chigi E.II. 37, è un quaderno di appunti che mons. Ravizza registra quasi ogni giorno durante la missione in Francia.
- 3 Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, A. Dezallier, 1696-1700, vol. 1, p. 87-88.

Disponiamo di un cospicuo patrimonio di informazioni su questa opera di François Mansart⁴: fonti, come l'inventario *après décès* di René de Longueil del 1677 e un dettagliato verbale del 1777⁵, documenti di cantiere, incisioni e disegni, studi critici, ai quali Claude Mignot ha contribuito in modo esemplare.

Questa dimora, costruita a partire dal 1642, presenta novità rispetto agli schemi abituali delle residenze di campagna dell'aristocrazia francese. Nuovo è l'effetto piramidale dei prospetti dell'edificio principale che modifica il tradizionale sistema a padiglioni, effetto accentuato dalla conformazione delle ali laterali con basse terrazze. Nuovo è l'assetto distributivo che si colloca nel momento cruciale in cui la residenza signorile di campagna abbandona l'impianto chiuso del *château* e si definisce come *maison de plaisance*, aperta su un parco. Per quanto concerne lo stile, Maisons presenta un inedito e variegato equilibrio di contrasti nell'uso duttile degli ordini architettonici evidenziato dalle membrature in pietra chiara e da una straordinaria decorazione interna monocroma, che alla pittura preferisce la scultura e lo stucco bianco.

222

Nella calda estate del 1664, Monsignor Ravizza, che partecipa alla missione di Flavio Chigi presso Luigi XIV, è costretto a risiedere nel castello di Vincennes per 20 giorni (4-25 luglio), attendendo che si definiscano gli ultimi aspetti dei patti tra Francia e Chiesa di Roma sulla gestione dei vescovadi francesi. Ravizza, relatore della Camera Apostolica, è il responsabile diplomatico della missione che sarà conclusa dall'ingresso solenne del cardinale Chigi a Parigi, manifestazione pubblica degli accordi raggiunti.

La sosta obbligata permette al cardinale e al monsignore, che annota giorno per giorno le sue impressioni, di visitare le dimore di campagna nei dintorni di Parigi, che Flavio Chigi apprezzerà al punto di dare il nome « Versaglia » alla sua villa a Formello nel Lazio.

Ravizza racconta⁶:

4 Anthony Blunt, *François Mansart and the origins of French classical architecture*, London, The Warburg Institute, 1941; Allan Braham, Peter R. Smith, *François Mansart*, London, A. Zwemmer, 1973 (vol. 1, p. 48-55 e 219-223); Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot (a cura di), *François Mansart : le génie de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1998, p. 174-179; Claude Mignot, *Le Château de Maisons, Maisons-Laffitte*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites/Éditions du patrimoine, coll. « Itinéraires du patrimoine », 1998, (nuova ed. Éditions du patrimoine, 2013); Sophie Cueille, *Maisons-Laffitte: parc, paysage et villégiature, 1630-1930*, Paris, APIF, 1999; Georges Poisson, *De Maisons-sur-Seine à Maisons-Laffitte*, Maisons-Laffitte, Association de sauvegarde et de mise en valeur du parc de Maisons-Laffitte, 1973; Stefan Rath, *Schloss Maisons: Landsitz René de Longueils und königliche « maison de plaisance »*, tesi di dottorato, Bonn, Friedrich-Wilhelms Universität, 2011; Cl. Mignot, *François Mansart, un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XIV*, Paris, Le Passage, 2016.

5 Antoine Nicolas Dauphin, Sébastien Jan Duboisterf, *Le Marquisat de Maisons en 1777: procès-verbal de visite*, Pierre-Yves Louis (a cura di), Maisons-Laffitte, Société des amis du château de Maisons, 1981.

6 BnF, ms. it. 1271, f. 91-93v.

Per il parco di San Germano [Saint-Germain-en-Laye] si passò ad un'altra casa di Campagna d'un Presidente del Parlamento detta Maisons, fatta alla moderna, e di Architettura perfetta accompagnata da Giardini, e da un parco grandissimo cinto di Muraglia. La Piazza avanti il Palazzo hà à mano sinistra una ala meravigliosa nel mezzo della quale vi è una fabbrica à figura tonda coperta con cupola, che serve pel maneggio de' cavalli. Da' certe grandi arcate che sono all'intorno, si entra in quattro anditi disposti in forma di linee che riguardano in detto tondo edifitio, come nel suo centro, dove sono le stanze per i cavalli. L'entrata prima del palazzo è un ridotto à ottangolo con colonne assai bizzarre. Sopra à queste corrisponde la sala del primo piano della medesima figura. Gli alloggiamenti del sudetto Palazzo sono bellissimi, che eccedono tanto questi, quanto le fabbriche, il grado di Gentiluomo privato. Il tutto è stato edificato di pianta dal detto Presidente e dicesi che vi abbia speso sopra à un milione di scudi. Vi sono anche viali d'alberi spaziosissimi: ed in cima di uno di essi il detto Presidente fabrica una casa d'architettura e figura bizzarra come si è detto della stalla, per habitatione de' cacciatori, e de' cani⁷.

Dunque, Ravizza è colpito « dalla casa di campagna fatta alla moderna, architettura perfetta accompagnata da Giardini, e da un parco grandissimo cinto di Muraglia » e dalle scuderie, che appaiono compiute negli ambienti principali⁸. Nel 1658 il *domaine* di Maisons era divenuto un marchesato e de Longueil ebbe la possibilità di limitare con un muro la sua proprietà, un privilegio riservato ai nobili, che sembra non sfuggire a Ravizza. La dimora di Maisons stupisce il monsignore per l'investimento finanziario richiesto e perché la sua configurazione non è usuale per un « gentiluomo privato »: de Longueil, infatti vuole una dimora che manifesti la sua ascesa sociale e che permetta il controllo del territorio, ma soprattutto che si mostri adeguata a ricevere il sovrano in un luogo tranquillo. Ciò spiega il carattere aulico e le particolarità nella distribuzione degli appartamenti. Al primo piano è prevista,

- 7 Chantelou cita brevemente il sopralluogo del cardinale nel suo *Mémoire* della legazione di Flavio Chigi in Francia (BnF, ms. français, 6143, pubblicato in Daniela del Pesco, « La légation de Flavio Chigi à Paris en 1664 : mémoires et documents nouveaux (avec quelques observations sur le *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France* de Paul de Chantelou) », *Mélanges de l'École française de Rome*, 123, 2, 2011, p. 475-512. Il 7 luglio 1664, egli racconta che « Son Eminence fut à Maisons où M. de Maisons lui donna la collation ». Nel *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, il 30 settembre 1665 Chantelou riferisce la visita di Bernini a Maisons: sembrerebbe che in entrambi i casi egli non fosse presente per qualche ragione che ci sfugge (Daniela del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli, Electa Napoli, 2007, p. 380).
- 8 Georges Poisson, « Recherches sur les écuries du château de Maisons », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1980, p. 81-92, tende a ritardare la data di realizzazione delle scuderie che colloca intorno al 1660 nell'ambito della ripresa dei lavori a Maisons, e vi ipotizza l'intervento di J. Hardouin-Mansart sulla base delle « invenzioni » stilistiche presenti.

infatti, un'elegante sequenza di stanze destinate al re e già nel 1651, appena l'edificio principale è abitabile, Luigi XIV si reca a Maisons con sua madre per ritornarvi nel 1661 e nel 1662, dopo la morte del secondo figlio, avvenuta a Saint-Germain-en-Laye⁹. Maisons ha una posizione privilegiata, vicina alla reggia di Saint-Germain ed è collegata alla Senna grazie a un comodo approdo voluto dal proprietario. Ha un ingresso e edifici di servizio monumentali: la vastità e la particolarità delle scuderie non sfuggono né a Ravizza, né a Magalotti.

Ravizza registra la dimensione e l'originalità delle colonne doriche scanalate e rastremate del grande vestibolo d'ingresso dell'edificio principale, razionalmente sormontato da un ambiente simile al primo piano. Il vestibolo di Maisons è straordinario anche perché fino ad allora nelle dimore francesi l'ingresso includeva lo scalone e non occupava uno spazio distinto come a Maisons¹⁰.

Ma veniamo a quanto vede Lorenzo Magalotti nel 1668. Già segretario dell'Accademia fiorentina del Cimento e membro di quella della Crusca, scienziato, erudito e viaggiatore, soggiorna a Parigi dal 23 aprile al 5 luglio 1668 e si reca a Maisons tra il 3 e il 15 giugno. Le sue osservazioni sono più dettagliate di quelle di Monsignor Ravizza poiché il suo compito è « ragguagliare » il granduca di Toscana, Cosimo III de' Medici, marito della sventurata Anne-Marie-Louise d'Orléans, cugina di Luigi XIV¹¹. Magalotti vuol informare il suo signore su aspetti poco noti della realtà e degli usi francesi affinché il granduca possa farsi « un concetto » del « genio della nazione¹² ». Su queste linee si svolge anche descrizione della casa di M. de Longueil:

La villa di Maisons, detta così da monsieur de Maisons che n'è il padrone e che a costo di tutto il suo avere l'ha fabbricata con grandissima magnificenza. Non m'allungherò sulle relazioni, rimettendo il soddisfare più ampiamente all'altrui curiosità col libro altre volte accennato, dove sono le vedute delle case

9 L'appartamento reale di Maisons è reso ancora più originale dopo il 1655 con l'inserimento di soffitti con volte « all'italiana ».

10 C. Mignot, *Le Château de Maisons, Maisons-Laffitte*, op. cit., ed. 2013, p. 30.

11 Di François Mansart, Magalotti (1637-1712) apprezza anche la chiesa parigina della Visitation Sainte-Marie al faubourg Saint-Antoine, esprimendo un giudizio che sembra tener conto delle osservazioni contenute nel *Journal de voyage du Cavalier Bernin* di Chantelou: « L'architettura è di Mansart architetto, il meno disistimato dal Bernino di quei che vivono presentemente a Parigi. La chiesa è assai piccola, e benché sia fatta con qualche buon gusto e ragionevolmente adornata, in Italia non si considererebbe per nulla ». (Lorenzo Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, ed. Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1991, p. 110). Maria Luisa Doglio riprende il testo di Magalotti sulla base dell'edizione delle *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia* pubblicata da Walter Moretti (Bari, G. Laterza, 1968). Sulla Parigi di Magalotti: Sabine Frommel, « Sebastiano Locatelli e Lorenzo Magalotti descrivono Parigi: due tradizioni e due sguardi », *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, a cura di Sabine Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 421-446.

12 Lorenzo Magalotti, *Diario...*, ed. cit., 1991, p. 22.

e dei giardini più riguardevoli di questo contorno¹³. Dirò solo in generale che l'architettura è di Mansart, e dal Bernino è stato riputato l'edificio di miglior gusto di quanti egli ne ha veduti in questo paese¹⁴.

Non lascia però d'aver ancor egli i suoi difetti de' quali il maggiore si è che la fabbrica delle stalle, che forma un'ala affatto staccata dal palazzo (la quale non è per anche accompagnata dall'altra parte), è quasi maggiore e più magnifica di esso palazzo. La figura, o per dir meglio, la disposizione delle poste de' cavalli, che son da cinquanta, è assai stravagante, non essendo tutte insieme ma ripartite a dieci, a sei, a quattro per luogo sotto diversi portici, i quali chiudono in mezzo sotto una cupola uno spazio assai ampio da far maneggio al coperto, da due facciate del quale, per alcuni balaustri, dove rispondon le teste di dieci e dieci cavalli (che tant'hanno quivi le mangiatoie), si vedono comodamente le operazioni di quegli che travagliano sotto il maestro; onde per questo verso vengono ad aver doppia scuola, imparando con la vista e con l'esercizio. In testa di questo spazio v'è un grandissimo portico per l'esercizio di correr lance e altre simili operazioni. E' anche sontuosa la fonte da abbeverar i cavalli, essendo formata ad uso di grotta di tartari e spugne con figure d'uomini e di cavalli, tutti formati di nicchi alla grandezza del naturale. Tutte le divisioni delle porte invece d'esser di legno son di ferro, e tutte le sponde delle mangiatoie (che son tutte in isola acciò si possano rigirare e darsi il fieno e la biada in faccia ai cavalli) son soppannate di rame. In tutta questa fabbrica non si vede né mattone, né bianco di calcina, ma sole lastre di pietra viva.

Le particolarità di questa monumentale scuderia-maneggio, che precede cronologicamente quelle di Versailles e di Chantilly, sorprendono i sostenitori della « *convenance* », cioè dell'adeguatezza tipologica, tra i quali possiamo annoverare anche Magalotti, che parla di « difetti » e di « stravaganze ». Appare sconveniente sia una grandiosità che non rispetta i rapporti gerarchici con l'edificio principale, sia il prospetto che si configura piuttosto come quello di una chiesa (fig. 1): la parte centrale è infatti simile alla facciata occidentale della cappella della Sorbonne di Lemercier (1634-42) o del progetto del convento dei Minimi dello stesso Mansart. Una risposta a questa anomalia è fornita da

13 Probabilmente si riferisce alle incisioni di Jean Marot delineate prima del 1659 che rappresentano: il prospetto anteriore, quello verso il giardino, una veduta laterale e il cancello verso il giardino (*Petit Marot*), e i « Bains à bâtir au Bout des jardins » (*Grand Marot*). Israël Silvestre ritrae la dimora di Maisons intorno al 1654; verso la fine del secolo abbiamo le incisioni di Adam Perelle che rappresenta le scuderie anche in un disegno (Sceaux, musée de l'Île-de-France).

14 Paul de Chantelou (Daniela del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France, op. cit.*), alla data del 30 settembre 1665 riferisce che Bernini ama gli edifici posti in posizioni elevate (il château di Maisons sorge su una piattaforma collinare) e che il Cavaliere « l'a fort loué ».

1. « Elevation et plan des Ecuries de Maisons »,
Stoccolma, Nationalmuseum, CC 113 recto

J.-F. Blondel, che considera, invece, Maisons un luogo esemplare per istruire i suoi studenti. Blondel afferma che:

La décoration extérieure des Ecuries du Château de Maisons a à-peu-près cet inconvénant, parce qu'ayant été faite pour figurer un jour avec celle de la Chapelle qui doit être située en face de ce bâtiment, François Mansard a cru qu'il fallout donner une parfaite symétrie à ces deux différents genres d'édifice¹⁵.

In realtà la cappella non fu costruita e la simmetria fu creata costruendo una parete *en trompe-l'œil*, di fronte alle scuderie. Di esse, sopravvive solo l'ornatissimo abbeveratoio ricordato da Magalotti, costituito da una « grotta » semicircolare all'italiana, dalle cui pareti emergono monumentali cavalli in stucco.

¹⁵ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris, chez Desaint, 1771-1777, vol. 2, p. 22.

Magalotti rileva positivamente la connessione visiva tra i vari ambienti, in particolare tra le aree per i cavalli e i due grandi spazi, quello circolare centrale e quello rettangolare adiacente, destinati al maneggio e a piccoli tornei. Gli sfugge, invece, la non canonicità dell'uso delle colonne del prospetto delle scuderie, disposte sovrapponendo l'ordine corinzio al dorico.

L'eccezionalità di questo edificio è registrata dai preziosi disegni del Nationalmuseum di Stoccolma: il CC 113 recto, (che include il prospetto e la pianta delle scuderie, **fig. 1**)¹⁶ e il CC 119, una pianta rifinita che presenta un assetto diverso degli accessi laterali (**fig. 2**). Varianti rispetto alla pianta delle scuderie inclusa in CC 113 recto presenta il disegno THC 475, quasi un abbozzo dal vero, che raffigura un assetto meno simmetrico (**fig. 3**)¹⁷. I dispositivi interni descritti da Magalotti sono illustrati nelle leggende redatte da una stessa mano che si osservano nella pianta THC 475, in una sezione (THC 474, **fig. 4**)¹⁸ e in un disegno che presenta la pianta parziale e l'elevato delle chiusure degli stalli con dettagli che evidenziano i diversi materiali (THC 474 bis, **fig. 5**)¹⁹. Altri disegni di Stoccolma rappresentano del progetto della dimora e del parco e i prospetti del *château*: il CC 113 verso illustra il piano generale degli edifici e delle vie di accesso (**fig. 6**)²⁰.

- 16 Stoccolma, Nationalmuseum, CC 113 recto (prospetto e pianta, 35,1 x 36,9 cm), dono nel 1941 di Eric Langenskiöld, in precedenza nella collezione Cronstedt, Fullerö.
- 17 Stoccolma, Nationalmuseum, THC 475 (penna e acquerello, 21 x 31,3 cm, trasferito nel 1866 dal Kongl. Museum) reca la scritta: «...est le plan de l'escurie de maisons qui n'est point exact par rapport aux mesures, ne l'ay pas jugé nécessaire ». Il CC 119, è un disegno preciso, (49 x 131,8 cm, dono nel 1941 di Eric Langenskiöld, in precedenza nella collezione Cronstedt, Fullerö).
- 18 Stoccolma, Nationalmuseum, THC 474 (44,5 x 33,3 cm, penna e acquerello con l'indicazione di « *pieds de Suède* »), trasferito nel 1866 dal Kongl. Museum. In Allan Braham, Peter R. Smith, *François Mansart, op. cit.*, p. 219-220, vi è un catalogo esauriente dei disegni e delle incisioni che riproducono il *château de Maisons* e le scuderie, delle quali gli autori riproducono i disegni THC 474 e 474 bis.
- 19 Stoccolma, Nationalmuseum, THC 476 (65,8 x 43,5 cm, inchiostro e acquerello), trasferito nel 1866 dal Kongl. Museum.
- 20 Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot (a cura di), *François Mansart : le génie de l'architecture, op. cit.*, p. 174, fig. 146, riproducono un disegno (Arch. Nat., III Seine-et-Oise 378 (1), datato 1778, che presenta un assetto del *domaine* di Maisons successivo al disegno di Stoccolma, Nationalmuseum, CC 113 verso, che è una pianta complessiva del *Château* (« Plan general de l'Ancienne Ecurie et chateau de Maisons », 36,9 x 35,1 cm). La fig. 66a p. 87, pubblicata da Mignot è un prospetto del *Château* verso il giardino, che corrisponde alla parte sinistra del disegno THC 2404 di Stoccolma (45,9 x 124 cm) che include anche un alzato del prospetto laterale. Il disegno di Stoccolma, Nationalmuseum, CC 114 include i due prospetti del *château* dall'entrata e dal giardino (35 x 29 cm). Il disegno CC 112 (penna, 34,1 x 21,6 cm, donato nel 1941 da Eric Langenskiöld, in precedenza nella collezione Cronstedt, Fullerö), sembra preparatorio per la pianta incisa per Jean Mariette riprodotta in J.-P. Babelon et C. Mignot, (a cura di), *François Mansart : le génie de l'architecture, op. cit.*, fig. 148, p. 177. Una pianta parziale del *Château* è anche nel disegno a penna di Stoccolma, Nationalmuseum CC 330 (36 x 55 cm).

2. Pianta delle scuderie del château de Maisons,
Stoccolma, Nationalmuseum, CC 119 recto

3. « Plan de l'escurie de Maison », Stoccolma, Nationalmuseum, THC 475

Magalotti sottolinea anche come all'interno del *château* la presenza di appartamenti sia limitata. In realtà, si tratta di un limite appropriato ad una « *maison de plaisance* », e, inoltre, appartamenti di servizio erano inclusi negli *entresols* creati nelle ali estreme in modo da permettere ambienti più ampi ai livelli superiori.

Molta e giustificata ammirazione è riservata ai cancelli che chiudevano l'edificio principale sia verso il cortile di accesso che verso il parco (figg. 7, 8). È una soluzione che conferisce allo spazio una continuità visiva tra interni ed esterni che troviamo nella villa palladiana della Rotonda, conosciuta in Francia attraverso *I quattro libri di architettura* dell'architetto vicentino. Questa visione che si apre con ampi scorci prospettici sul paesaggio, sarà portata alle estreme conseguenze nelle opere di André Le Nôtre. Magalotti scrive:

Non c'è tanta singolarità nella casa, la quale è comoda bensì e ben ripartita, ma non v'è molta abitazione. La cosa di maggiore pregio è due cancelli di ferro levigato che chiudono le due porte d'avanti e di dietro. Questi dicono esser costati ventimila franchi, che quando fosser quindici non sarebber pochi. Son fatti da due maestri, e l'uno cede infinitamente all'altro nel disegno e nella finezza del lavoro. Son tutti grottesche e arabeschi, così il cancello come l'arcata che chiude tutta la luce dell'apertura, ma nell'uno la finezza con la quale son

4. « Profil de l'escurie de Maison », Stocolma, Nationalmuseum, THC 474

5. « Élévation et plan du dedans de l'escurie de Maison »,
Stocolma, Nationalmuseum, THC 474 bis

6. « Plan general de l'Ancienne Ecuries et Chasteau de Maisons »,
Stoccolma, Nationalmuseum, CC 113 verso, particolare

lavorati i fogliami e alcune vipere avviticchiate insieme è cosa veramente di stupore. Tanto che il Tofani²¹ ci troverebbe da imparare.

Una descrizione analitica di questi cancelli, ora al Louvre, è fornita nel 1755 da Dezallier d'Argenville che conclude affermando: « *La première grille, qui est l'ouvrage d'un Serrurier François, est supérieure à la seconde faite par un Allemand. Elles sont d'une si grande beauté, qu'on les a enfermées dans des volets de bois*²² »,

²¹ Jacopo Tofani, naturalista fiorentino (Lorenzo Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, ed. cit., p. 204).

²² La descrizione è riportata in David Langeois, in *Un Temps d'exubérance : les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 140. Langeois accetta una datazione dei cancelli entro il 1650 sulla base di quanto registra John Evelyn nel suo *Diary* alla data del 5 settembre 1650 « *the Yron [cast] Gates to [the] Courts & Gardens are very magnificent* » (John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, ed. Esmond Samuel De Beer, Oxford, Clarendon Press, 1955, vol. 3, p. 18). L'attuale presenza di corone ducali in luogo di quelle di marchese, titolo ottenuto da de Longueuil nel 1656, sarebbe quindi un'aggiunta successiva oppure i cancelli vanno datati più tardi.

tradendo, quindi, i geniali effetti di trasparenza previsti da Mansart. La porta più elaborata è stata attribuita a Jean-Baptiste Chuppret, un fabbro che collabora con Mansart negli hôtels parigini de La Vrillière e de La Bazinière.

In queste porte si concentrano i simboli che celebrano René de Longueil e sua moglie Magdeleine Boulenc de Crèvecœur, prematuramente scomparsa nel 1636, prima dell'apertura del cantiere di Maisons. In entrambe le porte, i due battenti includono due pannelli rettangolari che presentano al centro un ovale con una cornice con rose e margherite, decorato con spighe di orzo e rami di quercia, simboli di forza e di fedeltà. All'interno un caduceo avvolto da quattro serpenti completa i riferimenti araldici e simbolici ai padroni di casa e alle loro virtù. Il caduceo va interpretato come segno di pace, sulla base dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata nel 1644 in francese a cura di Jean Baudoin²³. Questa simbologia aderisce alla destinazione del *château* come *maison de plaisance* e si propone come buon auspicio per la monarchia e per il paese. Le ali di aquila che si osservano negli ovali si riferiscono allo stemma di Longueil (*long œil*,

23 I cancelli furono smontati nel 1791-1792, quando il castello fu messo sotto sequestro; Pierre Dumier, « serrurier des bâtiments de la Liste civile », che li aveva acquistati, li restituì all'amministrazione del Musée central des arts nel gennaio del 1797. I cancelli sono al Louvre, collocati, rispettivamente, all'ingresso della galerie d'Apollon, all'estremità orientale della *Grande Galerie* (SN 358) e in quello della cappella, dedicata alla Pace dei Pirenei, creata da Louis Le Vau nel 1655-59 al punto di incontro tra l'ala di Lescot e l'ala Lemercier, al primo piano. Questo cancello (SN 729, 4,5 x 2,53 m) fu collocato nel 1819 dall'architetto Pierre-François Fontaine. (Peter Thornton, *Seventeenth-century interior decoration in England, France and Holland*, New Haven/London, Yale University Press, 1978, p. 75-80). Le qualità e le vicende dei cancelli di Maisons sono illustrate esaurientemente da Jean-Baptiste Marie Bury, in *Modèles de serrurerie choisis parmi ce que Paris offre de plus remarquable sous le rapport de la forme, de la décoration et de la sûreté*, Paris, Bance aîné 1826, cahier IV: « Les grilles dites de Maisons, du nom du château dont elles étaient le plus bel ornement, et que l'on voit aujourd'hui au Louvre, devaient être présentées ici en premier lieu, comme étant l'ouvrage le plus admirable qui existe en ce genre. [...] Elles sont le chef-d'œuvre de la serrurerie moderne. [...] Grandeur, richesse, solidité, beau choix d'ornemens, belle disposition, savante opposition des différentes parties, sentiment sublime de la forme, exécution parfaite, ces grilles réunissent tout à un degré supérieur. Placées aujourd'hui dans l'intérieur du Louvre, elles semblent avoir été faites pour le lieu qu'elles occupent, tant elles répondent, par leur style, au monument, unique dans les arts, dont elles augmentent les richesses. [...] L'une, celle que nous avons fait graver [l'illustrazione è allegata al testo], passe pour être l'ouvrage d'un Français : l'autre, moins riche de détails et d'un goût moins pur, est, dit-on, d'un Allemand ; mais le nom de ces artistes, qui aurait dû être transmis à la postérité, est resté inconnu. Pendant les troubles révolutionnaires, ces belles grilles, qu'on préservait avant de tout dommage par des vollets en bois, furent cruellement mutilées, et, lorsque MM. Percier et Fontaine, architectes du gouvernement, furent chargés, il y a une quinzaine d'années, de les faire restaurer, elles étaient dans un état déplorable de dégradation. Feu Varin, serrurier habile, est l'homme à qui ce travail important fut confié... il parvint non-seulement à réparer les parties endommagées, mais encore à remplacer celles qui avaient été entièrement détruites, et avec un tel succès, qu'il est impossible aujourd'hui de distinguer les parties nouvelles des anciennes... L'esquisse que Marot en a publiée, dans son ouvrage sur les maisons royales de France, est si imparfaite qu'elle ne paraît pas avoir été exécutée d'après. La seconde de ces grilles, d'un effet moins heureux que celui de la première, en diffère essentiellement dans la composition des panneaux principaux. »

7. Cannello già al château de Maisons, Parigi, museo del Louvre,
galleria d'Apollo, particolare

8. Cannello già al château de Maisons, Parigi, museo del Louvre,
già cappella di Notre-Dame-de-la-Paix-et-Saint-Louis

« occhio lungo », come quello dell'aquila) e ritornano in forma monumentale negli stucchi all'interno del vestibolo. Girali di acanto che terminano con teste d'aquila si osservano nei battenti della porta più elaborata (fig. 7), mentre i pannelli della porta più semplice sono caratterizzati dall'inserito di colonnine (fig. 8). Il pannello rettangolare che sormonta le porte è decorato da un doppio fregio con corpose foglie d'acanto che si snodano da una figura grottesca.

Magalotti si sofferma anche sugli arredi della dimora:

I mobili son ricchi ma non sontuosi, toltone il letto che fu della regina Maria [de'Medici], di ricamo d'oro ricchissimo, con tamburetti, coperte de'tavolini e due portiere compagne che servono appunto a parar le due testate dell'alcova; quasi tutte l'altre son parate d'arazzi, e v'è ragionevole quantità di porcellane.

Un po' frettoloso nella descrizione degli appartamenti, Magalotti illustra con attenzione e un po' di malizia la stanza più preziosa e appartata degli ambienti riservati al re: il *cabinet aux Miroirs*, prezioso scrigno a pianta circolare con cupola, inserito all'estremità del primo piano dell'ala sinistra dell'edificio. La sua collocazione, tra l'alcova della stanza del re e il *grand cabinet* di ingresso, lo configurano come un rifugio intimo, accentuato dalla quasi totale chiusura verso il paesaggio esterno. Gli specchi emergono sulle pareti, al di sopra di un *lambris* in legni intarsiati (fig. 9), dilatando e moltiplicando illusivamente lo spazio, quasi privo di luce naturale e, quindi, destinato ad un uso serale, quando la luce di un grande lampadario centrale si sarebbe riflessa in modo suggestivo sulle pareti. Le grandi iniziali R (René) e M (Madeleine) alludono ai padroni di casa; i loro emblemi, rami di quercia e tralci di fiori e di frutta, si ripetono nel *lambris* e nel prezioso pavimento in legni esotici di essenze diverse. La ripetizione di questi motivi e la rappresentazione dell'*Amour vertueux* nella cupola ribadiscono con insistenza la devozione di René de Longueil per la consorte scomparsa. Il *cabinet* è un luogo raffinato che Claude Mignot riporta al gusto delle donne colte e spregiudicate che frequentano la corte e i salotti francesi del XVII secolo. Si tratta di un ambiente che s'ispira agli studioli italiani ornati di specchi veneziani, con una nuova sensibilità per gli effetti illusionistici, un tipo di decorazione, all'avanguardia nella Francia di quegli anni. Magalotti scrive:

V'è un gabinetto (pare a me ottangolo) tutto fatto di specchi, toltone i pilastri negli angoli, dove gli specchi son commessi. Pende nel mezzo un gran lustro di cristallo, che a chi sta nel centro apparisce triplicato in ogni specchio come anche la figura di quel tale, e non solamente vi si vede il riflesso che ciascuno specchio mostra del gabinetto, ma, per ripercuotimento scambievolmente di tutti gli specchi infra loro, si vede in ciascuno una fuga di gabinetti con una quantità

9. Château de Maisons, il cabinet aux Miroirs

innumerabile di lustri, che di notte allo splendor delle candele bisogna che appaia un incanto. Quivi tutti i mobili consistono in tante basi di legno dorato quante sono le facce del gabinetto, davanti a ciascuna delle quali sopra ogniuna di esse basi vi son l'un sopra l'altro quattro gran guanciali di raso nero con fiocchi d'oro alle cantonate, con un semplice gallon d'oro che rigira la cucitura. Il color nero e la foggia del guarnire, così [...] misteriosa, e il gabinetto, se potesse parlare, direbber forse aver veduta qualche bella coppia giacersi nuda sull'ampio letto formato dall'accostamento di si fatti arnesi, senza che la ruvidezza dell'oro sepolto nelle commessure togliesse nulla della morbidezza del raso²⁴.

Magalotti ricorda anche i sotterranei del *château*, ai quali si accedeva dal fossato, dove vi erano le cucine e le dispense e dove è stata recentemente ripristinata una grande vasca che poteva contenere acqua riscaldata, accessibile anche dalle stanze da letto degli appartamenti superiori²⁵:

Il sotterraneo della casa è benissimo scompartito, e sono degne di memoria alcune cisterne, nelle quali pretese un cappuccino di poter conservar il vino fuori de' vasi senza pericolo di guasto. Le cisterne si fecero secondo il suo consiglio: il vino vi si messe e il vino si guastò, onde al presente vi si tiene, ma nelle botti.

Magalotti descrive, infine, l'allevamento di conigli, che fa del « *domaine* » di Maisons un'impresa all'avanguardia, poiché fino ad allora l'allevamento era stato attuato soprattutto per fornire animali per la caccia: « popolarissima è la *Garenne*, che così chiamano il parco de' conigli, dall'affitto del quale cava il padrone sopra duemila franchi ».

24 Sul *Cabinet des glaces* di Maisons: Sandra Bazin-Henry, « *Tromper les yeux* ». *Les miroirs dans le grand décor en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles)*, thèse de doctorat, sous la dir. d'Alain Mérot, université Paris-Sorbonne, 2016, p. 45 sgg. (con ampia bibliografia). Dall'inventario del 1589 dell'*hôtel de la Reine* di Caterina de' Medici a Parigi risulta che nel *cabinet des Miroirs* vi erano: « Cent dix-neuf miroirs plains de Venise enchassés dans les lambris dudict cabinet » (Edmond Bonnaffé, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589*, Paris, A. Aubry, 1874, p. 156). Nel 1653 nel castello di Saint-Fargeau, Anne d'Orléans, nipote di Luigi XIII, detta « la Grande Mademoiselle », aveva una camera con numerosi dipinti murali e specchi. Precede il *cabinet* di Maisons, anche quello dell'*hôtel de Lauzun* sull'île Saint-Louis (1657-1660), decorato con specchi e dipinti di paesaggio. Thornton cita un grande armadio con specchi nell'appartamento di Mme de La Vallière a Versailles dove questa moda si affermò diffusamente, divenendo un centro di irradiazione. Sul *cabinet* de Mme Fouquet a Vaux-le-Vicomte: Béatrice Gady, *L'Ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 367. Su Maisons: Béatrice Vivien, « Le cabinet aux Miroirs », *Bulletin de la Société des amis du château de Maisons*, 1, 2006, p. 73-84; Stefan Rath, *Schloss Maisons: Landsitz René de Longueils und königliche « maison de plaisance »*, op. cit., vol. 1, p. 158.

25 Florence de La Roncière, « La Chambre des Bains du Roi à Maisons », *Revue de l'art*, 154, 2006, p. 80-82.

Realistica e sconcertante è la conclusione del relatore fiorentino:

La fine di questa villa sarà il cader nelle mani del re per un boccon di pane, tornandogli comodissimo per la gran vicinanza a S. Germano da cui non arriva a esser discosta due piccole leghe. Come ho detto da principio, monsieur de Maisons s'è talmente spiantato per condur questa fabbrica, che alla sua morte converrà ai figliuoli il disfarsene. Egli era uomo di trentacinquemila lire d'entrata, ma il giuoco, le donne e la villa l'hanno ridotto in istato così miserabile per l' avere, come l'età, la corpulenza e qualche malattia abituale per la santità.

In realtà René de Longueil morì a Parigi nel 1677, alla veneranda età di 82 anni. Ma i suoi successori, il bisnipote Jean René e suo nipote, René Prosper, non furono altrettanto fortunati poiché scomparvero rispettivamente nel 1731, a 31 anni, e nel 1732, a sei mesi, estinguendo il casato. Solo nel 1777, il conte d'Artois, fratello di Luigi XVI, entrerà brevemente in possesso di Maisons, attuando la previsione di Magalotti²⁶.

240

²⁶ Alla morte degli eredi diretti, le domaine de Maisons andò a Marie Renée de Belleforière, poi a suo nipote Louis Armand, marchese de Soyécourt, che, non essendo in grado finanziariamente di mantenere la proprietà, la pose in vendita. Il *domaine* de Maisons, acquistato nel 1777 dal conte d'Artois, nel 1792 divenne bene nazionale; nel 1797 è riacquistato dal « citoyen » Lanchère, ricco fornitore di cavalli allo Stato. Nel 1804, egli rivende la proprietà al Maresciallo Lannes; nel 1818, sua moglie cede Maisons a Jacques Laffitte che inizia la lottizzazione del territorio del castello. Dal 1905 il château appartiene allo Stato francese.

LE CHÂTEAU DE GESVRES, NOUVEAUX DOCUMENTS ET HYPOTHÈSES

Étienne Faisant

En 1998, sous la direction conjointe de Claude Mignot et de Jean-Pierre Babelon, paraissait la première monographie en français dédiée à François Mansart¹. Pour ceux qui ont commencé depuis à s'intéresser à l'architecture du siècle de Louis XIII et de Louis XIV, cet ouvrage constitue une référence privilégiée, les pages dévolues à la manière de l'architecte offrant l'une des plus belles synthèses que l'on puisse lire. Le catalogue de l'œuvre du « dieu de l'architecture » y est en outre riche d'importantes découvertes et documente donc de façon précise la grande majorité de ses créations.

Certaines questions avaient toutefois dû être laissées en suspens faute de documents, et il n'avait ainsi pas été possible de préciser la datation du château de Gesvres². Un passage de la biographie que Charles Perrault a consacrée à François Mansart signale en effet qu'« il a fait tous les dehors du chasteau et des jardins de Gesvres en Brie³ ». Quoique postérieure de trente ans au décès de l'architecte, cette mention paraît indiscutable. Allan Braham, qui, en 1964, a le premier livré une étude de ce texte, a en effet souligné que cette attribution est confirmée par le « Bref estat » qui énumère certains des premiers chantiers de Jules Hardouin-Mansart : parmi ceux où il intervint pour son grand-oncle sont à nouveau cités les jardins de Gesvres⁴. L'historien anglais put donc conclure en toute certitude que l'architecte avait été employé par le seigneur du lieu, René Potier, pour son château aujourd'hui disparu. Comme l'a souligné Françoise Boudon dans sa notice de la monographie publiée en 1998, les quelques vestiges qui en subsistent, et notamment un des pavillons qui encadraient

1 Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot (dir.), *François Mansart, le génie de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1998. Cet article a été rédigé avant la parution en 2016 de la nouvelle monographie consacrée par Claude Mignot à François Mansart.

2 Gesvres-le-Duc, Crouy-sur-Ourcq, Seine-et-Marne.

3 Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, Antoine Dezallier, 1696, p. 87, signalé par Allan Braham, « Mansart Studies IV: The Château de Gesvres », *The Burlington Magazine*, août 1964, p. 359-363.

4 BnF, NAF 22936, f. 130-135. Ce document a été publié en intégralité par Bertrand Jestaz, *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, Picard, 2008, t. II, p. 7-9 et par Alexandre Gady (dir.), *Jules Hardouin-Mansart, 1646-1708*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 567-569.

1. Château de Gesvres, le pont d'accès et le pavillon détaché

l'entrée (fig. 1), témoignent d'ailleurs, « mieux que ne le feraient les archives, de l'art de Mansart⁵ ».

Aucun document n'est en effet pour l'instant venu compléter ces deux mentions, si bien qu'Allan Braham n'a pu s'appuyer pour définir l'œuvre du célèbre architecte que sur deux vues du château, l'une, extraite de la *Topographie française* de Claude Chastillon, le montrant au début du xvii^e siècle (fig. 2), et l'autre, dessinée pour Roger de Gaignières, datant de 1711 (fig. 3). Minutieusement reprise par Françoise Boudon, leur comparaison renseigne sur les principales transformations apportées par Mansart aux jardins mais ne permet pas de savoir si le château proprement dit a été reconstruit ou seulement transformé. En l'absence de toute mention d'archives concernant ces travaux, on s'interroge donc encore sur leur étendue comme sur leur date : le caractère sévère du pavillon conservé (fig. 4) a seulement permis à Allan Braham d'y voir une œuvre postérieure à la façade de l'hôtel Carnavalet (1660-1661)⁶, réalisée sans doute au début des années 1660, à un moment où Jules Hardouin (né en 1646) était suffisamment âgé pour conduire le chantier pour son grand-oncle (mort en 1666)⁷.

244

Confirmant le constat fait lors des précédents dépouillements, de nouvelles recherches dans les minutes des différents notaires parisiens dont il a été client⁸ ainsi que dans celles des tabellions du village voisin de Crouy-sur-Ourcq n'ont pas mis au jour d'éventuels marchés passés par René Potier à cette époque. En revanche, le rassemblement de mentions éparses permet désormais de définir les grandes lignes de la chronologie des travaux, qui fut sensiblement différente de celle jusqu'à présent envisagée.

Alors connu sous le nom de Tresmes, le château appartenait à la fin du xvi^e siècle à Louis Potier, qu'Henri III fit secrétaire d'État en 1589⁹. Ce ministre accumula un important patrimoine foncier au sud de Paris, en Picardie, en Normandie, dans le Maine – aux environs de sa baronnie de Gesvres – ainsi qu'au nord-est de Meaux, autour de sa terre de Tresmes, qui fut érigée en comté en janvier 1608 par Henri IV¹⁰. Fontenay-Mareuil a noté que ce souverain « donna souvent de

5 Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot (dir.), *François Mansart, le génie de l'architecture*, op. cit., p. 229.

6 Allan Braham, « Mansart Studies IV: The Château of Gesvres », art. cit., p. 360.

7 Allan Braham et Peter R. Smith, *François Mansart*, London, Zwemmer, 1973, t. 1, p. 106 et 249.

8 Nous avons en vain recherché des marchés passés par René Potier dans les archives des notaires Jérôme Cousinet (Arch. nat., Min. centr., LI), Simon II Moufle (Arch. nat., Min. centr., LXI), Henri Guichard (Arch. nat., Min. centr., LXII), Philippe Gallois (Arch. nat., Min. centr., LXXV), Gabriel Guerreau, Pierre I Parque et Pierre II Parque (Arch. nat., Min. centr., LXXXVI), Benjamin Moufle (Arch. nat., Min. centr., CVII), Philippe Lemoyne (Arch. nat., Min. centr., CX), Jean Fontaine, Jean Bellehache et Adam Sadot (Arch. nat., Min. centr., CXVIII), les études usuelles des Potier étant les LXXXVI et CXVIII.

9 Louis Benoist, *Notice historique et statistique sur Crouy-sur-Ourcq et le duché-pairie de Gesvres*, Meaux, impr. Destouches, 1885, p. 45.

10 Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 459, 25 février 1670, cote 34.

2. « Le chasteau de Tresme », estampe, entre 1611 et 1616,
publiée dans Claude Chastillon, *Topographie française*, Paris, J. Boisseau,
1641, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Cartes et Plans

l'argent à M. de Gesvres pour faire travailler à sa maison de Tresmes¹¹ », mais aucune mention faisant état de la reconstruction du château n'a pour l'instant été retrouvée. Le seul marché découvert, passé le 22 septembre 1611 avec un tailleur de pierre de Senlis nommé Boucher, concerne la fourniture du « bord d'un bassin de fontaine » destiné à être disposé « dans le jardin dud. Tresmes »¹². Cet ouvrage, qui devait être un peu plus grand mais « de la mesme nature de pierre, grandeur, hauteur, façons, ordonnance de moulure et ornemens de rosaces que celluy estant dans le jardin de Berny appartenant à monseigneur le chancelier, que led. Boucher a dict avoir veu et consideré et duquel il a fourny la pierre », correspond sans doute à celui que l'on voit sur la planche de Chastillon, qui est donc postérieure à cette date¹³ (fig. 2).

11 François Du Val, marquis de Fontenay-Mareil, *Mémoires de messire François Duval, marquis de Fontenay Mareuil*, éd. Joseph-François Michaud et Jean-Joseph-François Poujoulat, dans *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France, depuis le XIII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du commentaire analytique du Code civil, 1837, t. V, p. 24, signalé par Françoise Boudon dans Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot (dir.), *François Mansart, le génie de l'architecture*, op. cit., p. 250, n. 7.

12 Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 187.

13 La mention du « comté » dans le titre pourrait d'ailleurs appuyer une date postérieure à 1608, mais les légendes des planches de la *Topographie* ont été parfois complétées après la mort de Chastillon. Sur ce recueil, voir Marie Herme-Renault, *Claude Chastillon et sa Topographie française*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris IV-Sorbonne, 1980 et Jean Blécon, Françoise Boudon, Jeannine Bourdu et Marie Herme-Renault, *L'Archéologie du paysage du 17^e siècle : la Topographie française de Claude Chastillon. La région parisienne*, rapport au ministère de l'Urbanisme et du Logement, 1984.

Réalisée depuis l'arrière du château, à l'ouest, cette estampe montre à l'arrière-plan l'allée plantée qui, depuis l'est, menait à la résidence seigneuriale. Celle-ci était alors établie sur une plate-forme irrégulière délimitée par un méandre de la rivière Ourcq : venant elle aussi de l'est, cette dernière marquait un premier coude qui la faisait passer devant l'entrée du château, avant de reprendre, par un nouveau virage, son cours vers l'ouest (à droite de la planche). Deux autres bras formaient en serpentant les deux derniers côtés de cette plate-forme asymétrique qui avait seulement été régularisée par l'aménagement d'un bief rectiligne au nord (à gauche). Le côté oriental, celui de l'entrée, en était occupé dans sa moitié nord par la basse-cour et par l'église, tandis que le village s'étendait au sud. Plus en retrait, le château était organisé autour d'une cour sensiblement carrée entourée par quatre corps de bâtiments, quatre pavillons occupant les angles et un cinquième marquant le milieu du côté septentrional. L'édifice surplombait au sud un jardin clos terminé par un jeu de paume ainsi que, à l'ouest, un autre jardin où fut donc installée en 1611 la fontaine.

Louis Potier fit mener d'autres travaux en 1620 : il signa le 23 mars un marché de charpenterie « pour la gallerie qu'il pretend[ait] faire faire de neuf » dans l'aile sud de « sa maison de Tresmes »¹⁴. Il ne s'agissait sans doute pas de reconstruire ce corps de bâtiment, mais seulement de le réaménager : la liste des pièces de bois énumérées dans le devis indique que Louis Potier voulait la doter d'une fausse voûte en lambris de plâtre, ce qui imposa de remplacer toute la charpente.

Après la mort en 1630 du secrétaire d'État, son fils aîné René Potier, déjà connu sous le nom de « comte de Tresmes », hérita entre autres de cette terre ainsi que de celle de Gesvres, dans le Maine. Le nouveau seigneur de Tresmes s'employa peu après à améliorer sa propriété et passa pour ce faire en 1635 un contrat avec quatre entrepreneurs qui s'engagèrent à aménager à travers la prairie un canal large de cinq toises et d'une profondeur suffisante pour la navigation¹⁵. Visible sur la droite du dessin de la collection Gaignières, où le dessinateur a représenté des bateaux passant le long du château chargés de marchandises (fig. 3), ce cours artificiel de la rivière permit d'assécher l'ancien, que des digues condamnèrent. Cette opération eut en outre l'intérêt de permettre à René Potier de faire transporter gratuitement jusqu'à la Marne le bois de ses forêts, source de revenus sans doute appréciables. Le comte de Tresmes, qui avait gagné de prestigieuses alliances en épousant Marguerite de Luxembourg, fille du duc de Piney et de Diane de Lorraine et donc arrière-petite-fille d'Antoinette

¹⁴ Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 198. L'emplacement de cette pièce est connu grâce au dessin de la collection Gaignières, qui précise que l'aile gauche était occupée par la « gallerie ».

¹⁵ Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 241, 13 août 1635. À cette date, de petits travaux avaient déjà été réalisés, puisqu'est notamment mentionnée la « nouvelle allée que ledict seigneur a fait planter » dans la bruyère « devant le parterre »

3. Attribué à Louis Boudan, « Veüe du Chasteau de Gesvres », plume, encre brune et aquarelle, 1711, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, VA-77 (4)-FOL, H 154866, collection Gaignières

de Bourbon, s'était en effet engagé dans une carrière militaire et était devenu capitaine des gardes du corps du roi, gouverneur et lieutenant général aux pays du Maine, Perche et Laval, avant d'être fait en 1648 duc et pair. Cette élévation sociale fut toutefois accompagnée par une nette dégradation de sa situation financière, qui explique que les transformations qu'il décida ensuite d'apporter à son château aient été aussi longues à achever.

Les différentes mentions retrouvées indiquent en effet que ces travaux furent exécutés en deux phases. Dans un premier temps, on travailla à la transformation des environs de la résidence seigneuriale. Le dessin Gaignières montre que, en réutilisant l'ancien bief et une partie du méandre asséché de la rivière, on entreprit d'établir des fossés en eau entourant une plate-forme désormais

régulière, formant un trapèze isocèle. Derrière et dans l'axe du château, le fossé fut de plus élargi, le bassin ainsi constitué étant encadré par deux petits pavillons qui vinrent remplacer les constructions qui marquaient auparavant l'arrière de la plate-forme. Au sud de cette dernière fut en outre créé un vaste parc clos renfermant entre autres une ménagerie¹⁶ ; ce travail est évoqué dans un accord conclu en 1665 par le duc avec les carmes de Crouy qui lui reprochaient de s'être emparé de terrains leur appartenant pour en « enclav[er] une partie dans l'estendue de ses allées, parq et enclos de son chasteau dud. Tresme »¹⁷.

On travailla en parallèle à différents autres aménagements hydrauliques qui peuvent être précisés grâce à un marché d'entretien conclu en 1666¹⁸. Outre « les quatre fossés du chasteau de Tresmes », sont ainsi cités « le carré et le rond d'eau » ainsi que « le canal au dessoubs de l'allée du mail », dont on ne sait s'il faut les identifier avec les deux petits bassins que le dessin Gagnères montre aux angles arrière de la plate-forme et avec celui, allongé, compris, au nord, entre le château et la promenade longeant les fossés. Sont en tout cas également mentionnés des pièces d'eau créées dans le nouveau parc, « le carré d'eau d'entre les deux potagers »¹⁹ ainsi que « les deux canaux de l'allée qui conduit au pavillon de Marnou et tous les autres canaux quy aboutissent sur iceux » : à partir de Marnou, à l'extrémité sud du parc, avait donc été tracée une allée encadrée sur toute sa longueur par deux canaux, suivant un principe notamment déjà employé par Pierre Le Muet à Pont²⁰. À ces longues pièces d'eau en étaient ici reliées d'autres plus ou moins perpendiculaires. Ces aménagements existent encore en partie²¹, de même que ceux ajoutés à l'allée principale ; déjà visible sur la planche de Chastillon, cette avenue plantée fut remaniée et, elle aussi, encadrée par « deux grands canaux » avec leurs « retours d'eaux »²² : de part et d'autre de l'allée et de ses rangées d'arbres furent donc creusés deux longs fossés

16 « Jean Vienne, jardinier de monseigneur le duc de Tresmes, demeurant à sa ménagerie » (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 66, 22 mai 1661).

17 Procuration jointe du 25 mai (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 72, 26 mai 1665).

18 Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 74, 13 novembre 1666.

19 Sa localisation dans le parc est connue par un contrat du 21 juin 1664 (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 70) portant sur la location de « plusieurs pièces size dans l'enclos dud. parque de Tresmes et proche icelluy » et où sont cités « trois à quatre arpens size entre la mesnagerie et la grand haie qui descend au carré d'eau ».

20 Claude Mignot, « Le château de Pont en Champagne, la "maison aux champs" de Claude Bouthillier, surintendant des Finances de Louis XIII », *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, t. 84, 2005, p. 173-212, à la p. 199.

21 L'essentiel du parc a toutefois été bouleversé dans les années 1780, époque à laquelle on travaillait à l'aménagement « du jardin anglais de madame la duchesse de Gesvres » (Arch. nat., T 405).

22 Cette entreprise est également évoquée dans l'accord conclu avec les carmes : « deux arpens de terre et deux arpens de prez desquels ils disoient ledit seigneur s'estre emparé et enclavez tant dans ses allées qu'il a fait faire à l'avenue de son chasteau de Tresmes » (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 72, 26 mai 1665).

en eau entourant également la demi-lune qui fut disposée à l'extrémité de cette avenue, devant le pont donnant accès à la plate-forme²³.

Tous ces travaux furent réalisés plusieurs années avant 1666, le contrat d'entretien conclu cette année-là en prolongeant un autre non conservé. Ils sont même antérieurs à 1656, date à laquelle est déjà cité le « canal de la grande allée de Tresmes²⁴ ». Or l'inventaire après décès du duc évoque un « registre couvert et reliez de parchemin sur la couverture duquel sont escripts ses motz : livre des marchez que monseigneur fait avec les ouvriers qui travaillens à Tresme et des quittances de la maison, du 2 juillet 1649 »²⁵. C'est donc sans doute à cette date que furent lancés les travaux²⁶, qui, de manière naturelle, suivirent en conséquence de peu l'érection de Tresmes en duché-pairie en novembre 1648²⁷.

Le chantier mené à partir de 1649 ne vit toutefois la réalisation que d'une partie de ce qui avait été envisagé. À la fin de 1657, René Potier donna ainsi l'autorisation à l'un des habitants de Tresmes de construire une écurie, à la condition toutefois « que en cas que led. seigneur face faire sa basse-cour aud. Tresmes et face démoslir icelle escurie », il n'aurait aucune compensation²⁸. De même, en louant en 1662 sa ferme de Tresmes, installée dans la vieille basse-cour, le duc précisa que « si bon semble audit seigneur de desmolir laditte ferme et de la bastir en autre lieu, seront lesd. preneurs tenuz de le souffrir sans pouvoir prétendre aucung dommage et interestz, lesquelz seront tenuz d'aller demeurer en la ferme nouvellement bastie²⁹ ». Sans doute pour des raisons financières, les travaux avaient donc été suspendus au début des années 1650 avant que toutes les transformations prévues aient été réalisées.

23 Ces dispositions sont visibles sur un plan d'intendance de 1788 (Arch. dép. Seine-et-Marne, 1 C 46.6) qui, contrairement au dessin Gaignières, montre que les canaux se prolongeaient autour de la demi-lune.

24 Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 60, 17 mai 1656. Ce contrat concerne Philippe Le Borgne, fontainier du duc à Tresmes, qui est régulièrement cité dans les minutes à partir du milieu des années 1650. Le « canal vers Crouy » est également cité le 15 novembre 1664 (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 71).

25 Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 459, 25 février 1670, cote 18.

26 Cela concorde d'ailleurs avec la mention d'un échange réalisé par le duc peu avant décembre 1650 pour entrer en possession d'« héritages assis à Tresmes », terrains qui devaient être nécessaires pour les transformations envisagées (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 56, 14 décembre 1650, contrat passé suite à une contestation élevée sur la propriété des terrains cédés en échange par le duc).

27 Arch. nat., P 23, pièce 32 bis ; Père Anselme de Sainte-Marie, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France*, 3^e éd., t. IV, Paris, Compagnie des Libraires, 1728, p. 758-761.

28 Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 61, 22 octobre 1657.

29 Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 67, 7 juin 1662.

En 1665, toutefois, la seigneurie voisine de Crouy ayant été mise en vente aux enchères, le duc s'en porta acquéreur le 2 juillet moyennant deux cent mille livres – qu'il n'avait pas – afin de la faire réunir à son duché³⁰. Cette acquisition semble avoir été suivie par la reprise des travaux au château de Tresmes. Le 18 septembre de cette même année, René Potier acheta en effet la maison où il avait autorisé huit ans plus tôt la construction d'une écurie³¹ : ce revirement témoigne du lancement du réaménagement du côté oriental de la plate-forme, alors encore occupé au nord par la vieille basse-cour et au sud par le village. Cette acquisition fut en effet suivie en 1669 par celle des deux autres maisons du bourg qui n'appartenaient pas au duc³². L'un des contrats mentionne d'ailleurs que la grange de la maison concernée était « à présent partye des escurye » : on avait donc commencé à détruire l'ancien village pour aménager à son emplacement, au sud-est de la plate-forme, les nouveaux communs du château. De même, avait été lancée la construction d'une nouvelle ferme plus au nord, « au bas de la montaigne de Rouvre », où le fermier s'installa en janvier 1671, libérant de ce fait le « lieu où il [était] demeurant situé dans l'enclos de la basse-cour », au nord-est de la plate-forme³³. On put donc raser cette ancienne basse-cour pour y étendre les jardins (voir fig. 3).

Cette entreprise, à laquelle on travaillait en 1669³⁴, ne fut pas interrompue par la mort de René Potier au début de 1670³⁵ mais fut poursuivie par son fils et héritier Léon qui, étant jusqu'alors connu sous le nom de marquis de Gesvres, obtint du roi que son duché porte désormais ce nom. Le 1^{er} mars 1670, il signait en effet un marché pour le pavement en grès d'une partie de l'allée qui, depuis la demi-lune, partait vers le nord³⁶ ainsi que du « dedans de l'avancourt du chasteau de Tresmes »³⁷. Le 4 janvier 1672, le nouveau duc concluait

30 Arch. nat., Min. centr., CX, 157, 2 juillet 1665. René Potier emprunta la somme en créant le même jour dix mille livres de rente sur ses biens. Sur la réunion au duché, voir aussi Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 72, 2 août 1665.

31 Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 72, 18 septembre 1665.

32 Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 77, 19 mars et 12 avril 1669.

33 Contrat de location de la terre et seigneurie, comprenant « la ferme nouvellement bastye », auquel est joint un accord du 14 janvier 1671 concernant le déménagement du fermier (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 80, 20 novembre 1670).

34 Arch. nat., Min. centr., CXVIII, 84, 12 mai 1670, état des dettes de la succession du duc de Tresmes : il était dû sept mille livres aux domestiques et « aux ouvriers qui ont travaillé à Tresmes [...] pendant l'année 1669 ».

35 René Potier avait transmis dès 1669 son duché-pairie à son fils aîné, mais cette donation ne concernait pas les « fond, revenus et jouissances du dict duché de Tresmes » comme le reconnut le bénéficiaire le 19 mars (Arch. nat., Min. centr., ét. CXVIII, 79).

36 Il s'agissait en effet de paver « la chaussée depuis le pont de Tresmes jusques à la montaigne ». Il est possible que l'on ait travaillé à cette allée dans les années précédentes car, le 22 novembre 1666, René Potier avait acquis par échange une pièce de terre joignant cette « allé quy conduit à Rouvre » (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 74).

37 Ce marché n'a pas été retrouvé mais est cité dans un contrat conclu le 22 avril par le maître paveur, Pierre Le Maire, avec deux fendeurs de grès pour la fourniture des pierres nécessaires

de même un autre marché avec un couvreur de Senlis pour enlever les tuiles qui couvraient certains des bâtiments de la nouvelle basse-cour – sans doute ceux conservés de l'ancien village – pour les remplacer par des ardoises³⁸. Enfin, par un dernier contrat du 11 avril 1672, des maçons limousins s'engagèrent à « construire et bastir une muraille pour achever de revestir le fossé du chasteau de Gesvres du costé de la rivière, de mesme espoisseur et hauteur que celle cy-devant dernière faite du mesme costé »³⁹ ; il s'agissait donc de maçonner l'escarpe ou la contrescarpe du fossé nord, qui, contrairement aux autres, avait été constitué à partir du bief préexistant⁴⁰.

Le seul acte documentant des travaux réalisés sur le château proprement dit est un marché conclu le 29 septembre 1669 par lequel Nicolas Duval, maître couvreur de maisons à Paris, s'engagea à « couvrir en ardoise d'Angers carré fort le chasteau de Tresmes tout entièrement de neuf »⁴¹. Ce contrat stipulant qu'il fallait pour ce faire « découvrir et conserver les viels ardoize », il atteste que le château ne fut pas entièrement reconstruit mais seulement remanié⁴². On abattit donc le pavillon coupant l'aile nord ainsi que l'ensemble du corps oriental, ce qui dut conduire à la reconstruction des deux pavillons qui l'encadraient. On mit surtout en place une série de dispositifs scandant l'accès au château : de part et d'autre du pont furent élevées deux paires de pavillons – deux petits à côté de la grille puis deux grands plus loin – marquant l'entrée de l'avant-cour ; de l'autre côté de celle-ci fut établie une terrasse s'avancant sur les côtés comme à Balleroy (1631-1637) ; cette terrasse était séparée par une grille de la cour principale, au fond de laquelle un triple emmarchement permettait d'entrer dans le château (voir fig. 3). Il est possible que la création de cet aménagement monumental ait été accompagnée par le remaniement de la façade du corps principal, dont le quadrillage des ordres dissimulait l'irrégularité des portes⁴³.

Un marché d'entretien conclu en janvier 1666 avec un vitrier énumère « toutes les vitres du chasteau de Tresmes, du harras et des deux daumes derrière ledit

(Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 79).

38 Arch. nat., Min. centr., CXVIII, 91. Nos remerciements vont à Alexandre Cojannot, du Minutier central, qui nous a permis de consulter cet acte.

39 *Ibid.* Signalons enfin que d'autres maçons limousins travaillaient aux environs de Crouy en 1667 (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 74, 10 juin 1667).

40 Les maçons étaient « tenus outre et par-dessus led. marché de desfaire et arracher une vieille muraille venant jusques au bord du fossé du costé de la chaussée », qui pouvait appartenir aux aménagements antérieurs à la planche de Chastillon.

41 Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 78. Un contrat fait état d'une ordonnance de 646 livres donnée le 25 novembre 1664 par René Potier à « Jean Garnier, son menuisier à Tresmes » (Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 73, 4 avril 1666).

42 Même si le château avait été reconstruit vers 1649, on n'aurait pas entièrement refait la couverture moins de vingt ans plus tard.

43 Allan Braham, « Mansart Studies IV: The Château of Gesvres », art. cit., p. 360.

4. Château de Gesvres, le pavillon détaché subsistant, état actuel

chatteau » mais, s'il cite ces deux petits pavillons bordant le fossé occidental, il ne dit rien des quatre pavillons élevés du côté de l'entrée⁴⁴. En outre, Louis Benoist, dans l'étude très étayée qu'il dédia en 1885 à Crouy-sur-Ourcq, indique que la description du château dans « un document de 1669 » faisait encore état de quatre corps de bâtiment entourant la cour⁴⁵. Si l'on se fie à ces deux mentions, la transformation du château n'était donc pas encore accomplie. Il serait d'ailleurs logique qu'elle ait été réalisée au moment où, en 1669, on fit refaire la couverture et où, en 1670, on pava l'avant-cour⁴⁶.

Les travaux commencèrent donc en 1649 par l'aménagement des fossés, la constitution du parc et la création de nombreuses pièces d'eau dont de longs canaux encadrant les allées. S'il était déjà prévu de poursuivre l'aménagement de la plate-forme, ce projet ne fut mis à exécution qu'entre 1665 et 1672 : la maçonnerie des fossés fut achevée, la vieille basse-cour fut supprimée et ses fonctions reportées dans une ferme éloignée ainsi que dans des communs établis à l'emplacement du village pour ce faire déplacé, opérations qui permirent de créer un accès monumental au château qui fut en même temps remanié.

Lors du lancement de la première phase, en 1649, il n'est pas surprenant que René Potier se soit adressé à François Mansart, qui avait dirigé peu de temps auparavant, en 1644-1645, la transformation de l'hôtel de son frère Bernard Potier⁴⁷. L'architecte définit alors le plan général de la transformation du vieux château, avec ses nouvelles avenues, son nouveau parc mais aussi sa plate-forme remaniée, puisqu'il était entendu avant le début de la seconde phase de travaux que le village serait remplacé par la nouvelle basse-cour. Il est toutefois vraisemblable que, lorsque cette seconde campagne de travaux commença enfin, vers 1665, François Mansart ait revu ou au moins précisé ses premières idées : c'est alors qu'il dut concevoir le dessin des pavillons détachés, qu'Allan Braham datait vers 1660 en raison de leur sévérité (fig. 4).

C'est en outre à cette époque que dut intervenir le jeune Jules Hardouin : s'il n'avait évidemment pu participer à la première phase, entamée alors qu'il

44 Arch. dép. Seine-et-Marne, 232 E 72, 5 janvier 1666.

45 Louis Benoist, *Notice historique et statistique sur Crouy-sur-Ourcq et le duché-pairie de Gesvres*, op. cit., p. 59.

46 Notons encore que, par un marché du 22 janvier 1671, le duc commanda « la quantité de cent milliers, et mesme jusques à deux cent milliers, s'il estoit besoing, d'ardoise carrée [...] pour la couverture du chasteau de Gesvres » (Arch. nat., Min. centr., CXVIII, 87) : on ne sait à quoi elles étaient destinées mais Nicolas Duval ayant fourni celles nécessaires pour le château proprement dit, elles purent servir à la basse-cour ou bien aux pavillons de l'entrée ou à l'église.

47 Voir la notice de Joëlle Barreau et Alexandre Gady dans Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot (dir.), *François Mansart, le génie de l'architecture*, op. cit., p. 156-157. Il n'est donc nul besoin de supposer que le choix de Mansart ait été suggéré à René Potier par sa belle-fille, Marie-Angélique de Fontenay-Mareuil, qui n'épousa d'ailleurs son fils qu'en 1651.

avait trois ans, les dates de la seconde concordent en revanche très bien avec les indications données par le « Bref estat » que Bertrand Jestaz a attribué à Robert de Cotte. En énumérant les chantiers qu'il conduisit pour son grand-oncle, l'auteur évoque en effet d'abord les travaux aux écuries et entrées de Maisons où il aurait travaillé pendant quatre ans, ce que l'on peut situer vers 1658-1661⁴⁸, puis ajoute que le jeune Jules Hardouin fut ensuite envoyé sur le chantier du portail des Minimes, qui fut interrompu en 1665, puis à Fresnes, « et enfin », dit l'auteur, dans d'autres lieux « et particulièrement à Gesvres », où il serait donc tout à fait logique qu'il soit arrivé vers 1665 ou 1666. Le texte ajoute d'ailleurs qu'il travailla à « la fermeture du château par des fossez magnifiques, revêtus de gresseries, avec de fort beaux pavillons et balustrades à double rang au devant de l'avant-court et plusieurs avenues », ce qui, là encore, correspond au contenu de cette seconde campagne, qui vit l'achèvement du revêtement des fossés, la construction des pavillons détachés ainsi que la transformation du château et de son avant-court.

254

Toutefois, le chantier n'ayant repris que vers 1665, l'ensemble des opérations énumérées dans le « Bref estat » ne put être réalisé avant 1666. Si Jules Hardouin-Mansart prit bien part à tous ces différents aspects du chantier, il dut donc continuer à y intervenir après cette date⁴⁹. Il est en conséquence fort possible qu'il ait assuré, après le décès de son grand-oncle, la direction des travaux lancés par celui-ci à Gesvres, comme d'ailleurs il le fit à Maisons, à Fresnes et à Pomponne⁵⁰. On peut alors s'interroger sur l'auteur du dessin des transformations apportées au château au sens strict, et notamment à la façade du corps en fond de cour : cette intervention sans doute réalisée vers 1669 avait-elle été prévue dans tous ses détails par François Mansart, ou bien fut-elle en partie conçue par son petit-neveu, vraisemblablement resté seul responsable du chantier ?

La chronologie du chantier de Gesvres paraît en tout cas désormais établie, la demeure des Potier ayant été transformée au cours de deux campagnes successives engagées en 1649 et vers 1665. François Mansart donna sans doute au début de la seconde le dessin des pavillons dont le seul exemple conservé constitue aujourd'hui le plus éloquent témoignage du château. C'est toutefois dès 1649 qu'il conçut le plan général de la nouvelle assiette du centre du duché des Potier, qui fut doté d'une monumentale séquence d'accès intégrant une

48 Claude Mignot, « Le jeune prodige », dans Alexandre Gady (dir.), *Jules Hardouin-Mansart, 1646-1708, op. cit.*, p. 11-20, ici p. 13 ; Claude Mignot, *François Mansart, un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XIV*, Paris, Le Passage, 2016.

49 À ce sujet, on peut noter que le couvreur Nicolas Duval, seul artisan de la transformation du château dont le nom est connu, travaillera par la suite pour Jules Hardouin-Mansart, et en premier lieu à Clagny en 1675 (Bertrand Jestaz, *Jules Hardouin-Mansart, op. cit.*, p. 96, n. 58).

50 Claude Mignot, « Le jeune prodige », art. cit., p. 16.

terrasse intermédiaire reprenant celle de Balleroy, mais aussi, comme à Fresnes⁵¹, d'un grand jardin d'eau. Faisant un atout des difficultés du site, où un méandre de l'Ourcq venait d'être coupé, Mansart imagina une vaste plate-forme régulière abritant à la fois le château et ses parterres, suivant ce qu'il mettra également en œuvre à Fresnes, où cette disposition fut semble-t-il le fruit d'un ultime remaniement⁵². L'architecte y travailla en effet jusqu'à ses derniers jours⁵³, tout comme à Gesvres où il apparaît que les travaux n'avaient repris que depuis peu en septembre 1666. Alors que, en parallèle, il multipliait sur le papier les idées pour le Louvre et le mausolée des Bourbons sans pouvoir conclure, pour ces deux chantiers au moins, François Mansart continua donc toujours, avec son petit-neveu Jules Hardouin à ses côtés, à s'occuper de constructions et de jardinages.

-
- 51 Sur les jardins d'eau, voir Jean Castex, *François Mansart, étendue et marge du projet classique*, thèse sous la direction de Françoise Choay, Paris-VIII, 1996, t. I, p. 276-288. On pourrait également citer Petit-Bourg, où l'intervention de Mansart reste mystérieuse, et Pomponne, où, juste après la mort de son grand-oncle qui avait déjà proposé des dessins, Jules Hardouin-Mansart donna un projet comprenant, d'après le « Bref estat », des « jardins, terrasses, canaux, pièces d'eaux et parterre ».
- 52 Le plan-masse du château conservé au Nationalmuseum de Stockholm (CC 893) montre encore un fossé entre le château et le parterre, tandis que l'atlas de Trudaine indique que ce fossé avait été comblé pour former une grande plate-forme unitaire (Arch. nat., Cartes et plans, F⁴ 8443, pl. 55).
- 53 Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, éd. Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, Paris, Dumoulin, 1850-1860, t. III, p. 248.

LA DISTRIBUTION DU CHÂTEAU DE BAZOCHES APRÈS LES TRAVAUX DE VAUBAN

Nicolas Faucherre

À 6 km au sud de Vézelay, le château de Bazoches (Nièvre) occupe une plateforme en flanc ouest d'une vallée dominant à l'écart le bourg du même nom. Après six ans de tractations via un prête-nom, Vauban acquiert enfin en 1679 ce château, ayant appartenu à son arrière-grand-père, mort intestat, ce qui avait exclu de la succession sa grand-mère paternelle, Françoise de La Perrière. Absorbant une tour de la fin du xv^e siècle correspondant à la chambre du maréchal, le bâtiment avait été construit *ex nihilo* entre 1625 et 1635, sous forme d'un quadrangle étiré vers la vallée à l'ouest, par Louise de La Perrière et Ludovic de Viesvres. L'acquisition de Bazoches est bien pour Sébastien Le Prestre de Vauban une revanche sur les revers de fortune de sa grand-mère et de son père, *a fortiori* si le château neuf des années 1630 affichait à ses yeux l'insolence d'un luxe acquis au détriment des siens.

Selon Michèle Virol¹, dans les vingt-trois ans de sa fin de carrière, entre 1681 et 1704, date de son dernier séjour à Bazoches, il y aura séjourné en tout et pour tout vingt-cinq mois, soit une moyenne de onze jours par an ; et encore, ce temps est consommé de moitié par le cumul des quatre années 1687 à 1690, durant lesquelles il y a passé quatorze mois d'hiver. En effet, ses séjours y sont plus fréquents durant cette période au cours de laquelle le château semble fonctionner comme une ébauche d'agence centralisée pour la coordination des travaux aux frontières, et ce, jusqu'en 1692, date de la création du corps, de l'école et des chefferies régionales du Génie, qui ôtent à Vauban sa coordination sur l'ensemble des activités des ingénieurs.

La correspondance avec son ministre de tutelle, Louvois, mort en 1691, rend compte de cette timide ébauche d'activité dans la période. Le 13 avril 1687, il y signe et adresse son premier projet de tour bastionnée pour Besançon, qui marque dans sa pensée le retour à la tour. Six mois plus tard, le 13 octobre, pour répondre sans doute à l'envoi par Vauban de son *Mémoire pour le rappel*

1 Michèle Virol, *Vauban. De la gloire du roi au service de l'État*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

1. Plan du château de Bazoches par Louis Godignon, 1684, Paris,
Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie

1 : chambre de madame	15 : garde-manger	29 : passage du pont levis
2 : cabinet de madame	16 : office	30 : pressoir et vinée
3 : cabinet de la tour	17 : place pour le buffet	31 : passage
4 : chapelle et sa ?	18 : dessente de cave	32 : lieux communs
5 : petite chambre	19 : remise	33 : escalier pour dégager le dessus de la chapelle, la chambre au dessus de madame et le dessus de la vinée
6 : garderobe	20 : passage du jardin	34 : chambre pour des valets
7 : sallon	21 : descente sur la terrasse	35 : tour de la prison
8 : buffet	22 : remise	36 : grille de l'amas des eaux par l'aqueduc
9 : escalier	23 : laitterie	37 : ruissellement du pavé de la cour pour l'amas des eaux
10 : salle	24 : fourny	38 : fossés
11 : offi...son atendant	25 : tour dépendant du fourny	
12 : passage	26 : escalier et le dessous sert au fourny	
13 : escalier et petit lieu pour le cuisinier	27 : chambre	
14 : cuisine	28 : cabinet qui sert de forge au serrurier	

- | | | |
|--|------------------------------------|--|
| 39 : porte du costé de l'allée de Monjoumé | 49 : escurie au costé de la grange | 61 : petite et grande porte du costé de l'allée de la crolloire |
| 40 : pour monter derrière les escuries | 50 : croissées à y faire | 62 : endroit derrière la grange a pouvoir mettre des construit ? |
| 41 : four | 51 : endroit pour mettre le fumier | 63 : plate forme de l'arbre |
| 42 : prolongement pour faire le poullailler et cascher le four | 52 : estable à vasse ou boeuf | 64 : dessente du jardinier |
| 43 : chambre occupée par les menuisiers | 53 : grange | 65 : vivier |
| 44 : escalier | 54 : nouveau bastiment proposé | 66 : pont levis |
| 45 : autre chambre occupée par les mesmes | 55 : passage et escalier | |
| 46 : escurie | 56 : escurie duple | |
| 47 : petite rampe qui va au réservoir | 57 : chambre pour les gens | |
| 48 : réservoir de la cheuve ? | 58 : autre petite chambre | |
| | 59 : chambre pour le jardinier | |
| | 60 : autre chambre | |

2. Carte figuratif des Environs du Chateau de Bazoche, par P. Collas, février 1698, coll. part.

Distribution des pièces du rez-de-chaussée d'après l'inventaire de 1713 :	E - chambre de la laiterie - chambre du portier	Dans la basse cour dudit chateau :
A - cuisine	G - Vinée	J - chambres
- chambre de l'office	H - chapelle	- de l'Emond,
- chambre du cuisinier	? - chambre de Madame ?	- de Barthelemy, jardinier
B - salle	Bibliothèque ?	- ou course le nommé Chabanne
- chambre du poisle	Dans la cour dudit chateau :	- ou loge le nommé Saint Jean
C - sallon ou est une fontaine	I - remise pour la chaize roullante et fourgon	K - écurie aux bœufs et grange
D - chambre des fours	I - autre desdite remises	L - écuries
- petite chambre pres celle desd fours		
F - chambre des linges		

des huguenots, Louvois le sermonne : « J'ai jugé que l'air de Bazoches vous avait bouché l'esprit et qu'il estoit fort à propos de ne vous y gueres laisser demeurer ».

Le 6 novembre 1688, au camp devant Mannheim, Vauban réclame de rentrer « chez lui » :

À l'égard de ma destination pendant l'hiver, le Roi ne me saurait faire plus grand plaisir que de me permettre d'aller passer deux mois de temps chez moi dans ma pauvre famille, et ce d'autant plus que depuis trois ans je n'y ai été que deux fois ; encore en a-t-il fallu partir quinze jours après, sans avoir eu le temps de faire pour cinq sols d'affaires. Je vous supplie donc d'avoir la bonté de m'obtenir congé pour cela, la saison est peu propre pour séjourner dans un aussi mauvais pays que le mien, mais j'aime beaucoup mieux y être dans le cœur des plus cruels hivers que de n'y point être du tout.

Huit jours plus tard, Louvois le rappelle à l'ordre : « Pendant que vous jouissez des plaisirs du Morvan, je vous prie de ne me pas oublier tout à fait, et surtout de repartir quelques jours auparavant que l'ennui ne vous y prenne [...] [et] avant que la fatigue de l'inactivité ne vous mette à nouveau la plume à la main ».

Malade, il va y passer l'hiver 1689-1690, à dicter des lettres à son secrétaire Friand ; Louvois lui adresse à Bazoches tous les projets de places à valider, puis, ayant appris que « le lait des anesses du Morvan » l'avait guéri, le renvoie aussitôt sur la frontière du Nord-Est. Il est encore à Bazoches durant trois semaines en 1700, pour la vendange et pour parrainer une cloche à l'église de Fontenay, puis en 1701 pour un conseil de famille ; il y écrit le 28 octobre à Angélique de Ferriol : « Je reçois les visites de mes compatriotes dont la maison n'a pas encore désempi ; jeunes et vieux, pauvres et riches, tout y vient ... »

S'il n'est pas à Bazoches, il y pense ; dans l'été 1687, de Tournai, il demande à bien vérifier les couleurs des vitraux de l'église et à localiser les fours à chaux sur la terre de Vauban. Viscéralement attaché à son Morvan, il s'y ennue dès qu'il est vieillissant ; Paris, où sont Angélique et l'Académie des sciences, s'avérant plus stimulant intellectuellement.

Réside sur place à demeure² une foule de parents : l'abbé de Vauban, sa sœur Charlette, son épouse Jeanne d'Aunay, ses filles Jeanne-Françoise et Charlotte, son gendre l'ingénieur Jacques-Louis de Mesgrigny, son cousin Philibert Millereau, notaire à Lormes, administrateur de ses biens, avec son fils Jacques, né en 1681. Selon Anne Blanchard³, les Le Prestre aiment à recevoir et y tiennent

2 Nous connaissons les occupants du château dans la période grâce aux registres paroissiaux dépouillés dans le fichier Lamarre des archives départementales de la Nièvre.

3 Anne Blanchard, *Vauban*, Paris, Fayard, 1996.

3. Château de Bazoches, distribution des pièces du premier étage,
d'après l'inventaire de 1713, sur fond de plan copié en 1833

I - chambre qui est sur la cuisine	- petit cabinet attenant laditte chambre	- corridor qui reigne pour aller dans la chambre de madame la Mareschale d'ou nous sortons et dans le cabinet de laditte dame
II - cabinet a costé	IX - chambre qui est sur la Vinée, cheminée	XIV - chambre qui ouvre dans celle de Monsieur le Marechal de Vauban, 3 fenestres, une cheminée
III - chambre de la grande tour ou loge le garçon du jardinier	X - chambre ou habitoit Monsieur l'abbé Barrault qui a vue sur la basse cour	XV - cabinet appelé le cabinet de l'alcove, avec cheminée
IV - gallerie	XI - cabinet a costé de laditte chambre	XVI - chambre ou est décédée lad. dame
V - chambre des Ingénieurs qui est au dessus de la chambre des fours	- autre cabinet qui ouvre dans la chambre d'ou nous sortons	- garde robe de lad. Chambre
VI - chambre et cabinet attenant	XII - chambre servant de garde meuble	- petit cabinet
VII - chambre vis a vis de celle d'ou nous sortons qui est sur celle appelée la chambre des linges	XIII - Bibliothèque ??	- petit corridor
- petit cabinet attenant la chambre ci dessus	oubien chambre de Feue la Maréchalle de Vauban, ayant veüe dans la cour dudit chasteau	
VIII - chambre sous l'horloge		

table ouverte. Le château recèle également une quinzaine de domestiques⁴ et une grosse poignée d'ingénieurs attestés⁵.

Nous possédons quelques sources essentielles qui permettent de suivre les travaux de Vauban à Bazoches⁶. Tout d'abord, un inventaire du château du 9 décembre 1713 au décès de Jeanne Françoise Le Prestre de Vauban, dame de Bazoches⁷. Nous disposons également de la correspondance de Vauban avec son ingénieur Godignon, puis avec son secrétaire Friand, demeurant à Bazoches. Par ailleurs, il se trouve à Bazoches des registres d'archives collationnés par le marquis Tony de Vibraye et que j'ai pu inventorier grâce à l'obligeance de son petit-fils Amaury de Sigalas, qui permettent de faire la part des travaux des deux derniers siècles⁸.

Enfin et surtout, quatre plans rythment les travaux sous l'autorité de Vauban :

- 1. : Plan du château et du parc non daté (avant 1684) existant en deux exemplaires encadrés dans le château ; projet lavé en jaune ; signé Le Nôtre au dos.
- 2. : Plan de l'état vers 1690 avec rabats lavés en rose et jaune ; copie d'après modèle par Simone de Vibraye en 1833 d'un ancien plan prêté par le comte d'Aunay⁹.
- 3. : Plan Godignon¹⁰, 1684, montrant la façade orientale déparementée et l'aile occidentale à construire.

4 Les jardiniers Estienne Fournillon en 1692, qui a aussi la charge des fontaines, Guillaume Barthélemy en 1713, François Grove, portier, Sébastien, dit Touman, serviteur turc baptisé par Vauban, mort à Ussé en 1709, Edme Rétif, dit l'Emond, Chabannes, Jargon, Saint Jean, L'Éveillé, Gabrielle Jolly, La France, L'Espagnol, Jassem, Toussaint Friquet, tisserand, Jacques Girard, dit Bressam, menuisier.

5 Jean-Baptiste de Riche Bracque de Montigny, alias Montaiguies, installé à Bazoches en 1682, est le seul non mentionné dans les registres paroissiaux ; les frères François et Laurent Francart, fils du peintre Gilbert Francart, dont le second signe de Bazoches les projets de Montlouis en 1687 avant d'être capitaine des mineurs et d'épouser une Le Prestre ; Pierre Collas, qui signe la carte de 1698, témoin ou parrain à l'église plus de dix fois entre 1704 et 1713 en tant qu'« ingénieur », « agent des affaires » et « intendant de Mr le M^{al} de Vauban pour Bazoches » ; Louis Godignon, ingénieur, secrétaire de Vauban, mentionné de 1682 à 1692, peut-être remercié après l'effondrement du vivier de la Croloire ; Thomassin, secrétaire et ingénieur, qui a sa chambre au château, comme Friand, factotum et secrétaire particulier.

6 Archives du château d'Ussé, cote 137, f. 148, inventaire transcrit en 2007 grâce à l'obligeance du duc Casimir de Blacas ; il avait très partiellement été exploité par Henri Soulange-Bodin, « Vauban dans ses terres », « Inventaire du château de Bazoches », dans *Congrès Vauban. Mémoires. X^e congrès de l'Association bourguignonne des sociétés savantes*, Avallon, Société d'études d'Avallon, 1935, p. 53-62.

7 Conservées dans le chartrier du château de Rosanbo en Côtes-d'Armor et consultées grâce à l'obligeance du marquis Richard de Warren de Rosanbo.

8 Les occupants depuis le début du XIX^e siècle se sont en effet acharnés à faire de Bazoches le château que Vauban aurait voulu, souvent au détriment de toute vérité historique, créant le pédiluve, perçant le portail nord, creusant les fossés, rapportant le lit et le décor.

9 43 x 74 cm ; archives du château de Bazoches, portefeuille III.

10 Plan conservé au département des Estampes de la BnF ; mal classé à la commune de Bazoches-sur-Guyonne (Yvelines) et publié par Georges Poisson ; document fondamental non retrouvé aux Estampes, 44 x 85,7 cm, ancienne cote H 189207* ; légendé et signé « fait à Bazoches le 28 août 1684. Godignon », avec autre mention manuscrite : « R. de Cotte ».

4. Château de Bazoches, distribution des pièces du deuxième étage,
d'après l'inventaire de 1713, sur fond de plan du premier étage copié en 1833

XVII - chambre au dessus de celle de madame
la Mareschale de Vauban appelée la chambre
nouvellement boisée

- cabinet attenant ladite chambre

- corridor par le dedans de laditte
chambre

- antichambre vis à vis de la chambre
d'ou nous sortons

XVIII - chambre occupée par ledit Simon
Marigner dans la grande tour

XIX - chambre des armes

XX - chambre a costé de l'horloge

- 4. : *Carte figuratif des Environs du Chateau de Bazoche*, par P. Collas, février 1698, figurant comme réalisé l'ensemble des bâtiments des communs.

Sur la base de ces documents, il faut considérer que les travaux réalisés par Vauban se font en deux campagnes, le logis (1679-1681), puis les communs (1687) et les jardins (1692). Cette restructuration du château par Vauban concerne :

- la création *ex nihilo* de la tour de l'angle nord-est, en pastiche des trois tours antérieures,
- l'adjonction d'une tourelle d'escalier accolée à l'est contre la grosse tour nord-ouest,
- le remodelage complet des ailes nord et sud par création de quatre cages d'escalier rampe sur rampe,
- le réaménagement complet de l'aile ouest vers la vallée, avec porte d'axe encadrée de deux travées à serlienne, galerie à l'étage et toiture à brisis,
- la symétrisation de tous les percements sur cour et sur jardin, concomitante de la mise en place des lucarnes d'ordre toscan,
- la réalisation d'un programme de peintures au rez-de-chaussée dans l'aile nord,
- la construction d'une double rampe d'escalier au milieu de l'aile ouest pour desservir les jardins.
- Abords et communs :
 - construction des deux ailes de commun est et ouest encadrant la grange,
 - creusement du vivier de la Crouloire,
 - construction de l'abside et de la chapelle sud de l'église paroissiale,
 - confortation de l'aile ouest des communs par quatre contreforts sur cour et des tirants métalliques.

La distribution des pièces est habituelle pour une demeure rurale d'un proche de la Cour à la fin du XVII^e siècle. L'affectation des espaces se fait dans le sens d'une progression depuis la cour des communs vers le château fermé, dont l'aile d'entrée est à usage plus ancillaire, le logis occupant le fond et la chapelle l'aile nord en rez-de-chaussée, en lien direct avec les chambres des maîtres à l'étage. L'aile vers le jardin au sud n'est curieusement pas affectée à la résidence, parce qu'elle vient sans doute d'être reconstruite sur des bases antérieures. Une seule ambiguïté demeure : la position de Mme de Vauban, qui paraît être en rez-de-chaussée avec un lien par conduit acoustique avec celle de son mari absent ?

L'ARCHITECTURE DES ÉCURIES ROYALES DE VERSAILLES ET LEUR INFLUENCE SUR LE LOGEMENT DES CHEVAUX DANS LES CHÂTEAUX FRANÇAIS

Pascal Liévaux

Dans la France d'Ancien Régime, à l'image de l'importance que lui attachaient les souverains français, le poste des chevaux et des équipages a longtemps représenté une part non négligeable du train des grandes familles au prestige desquelles il contribuait fortement. Audiger, domestique du ministre Colbert, assure dans son journal écrit à la fin du XVII^e siècle « qu'un grand seigneur ne peut avoir moins de quatorze chevaux de carrosse qui sont deux attelages [...], au moins seize chevaux de selle et ce tant pour lui que pour les gens de sa suite¹ ». Il explique en outre qu'une quinzaine de domestiques, sur les trente que comporte le service de la maison, est attachée aux chevaux, au premier rang desquels le cocher, qui recevait les meilleurs gages, suivi des postillons, garçons de carrosse, palefreniers², valets d'écurie et piqueurs³, auxquels on adjoignait parfois un maréchal-ferrant⁴, parfois même un bourrelier et un sellier à demeure et, si l'on pratiquait la chasse à courre, quelques valets de chiens. Bien entendu, l'ampleur de cette domesticité variait sensiblement selon la fortune et le rang des maîtres, les saisons et la fréquence des déplacements. Les grands seigneurs imitaient l'organisation des écuries royales en plaçant cet ensemble parfois considérable d'hommes et de bêtes formant leur « écurie »⁵ sous la direction

1 Audiger, *La Maison réglée et l'art de diriger la maison d'un grand seigneur...*, Paris, Nicolas Le Gras, Augustin Besongne et Hilaire Foucault, 1692, p. 9-10.

2 Les palefreniers étaient placés sous l'autorité d'un maître palefrenier. Selon Garsault ils ne devaient « guère avoir plus de cinq chevaux à panser pour pouvoir en avoir bien soin » (François Alexandre Pierre de Garsault, *Le Nouveau Parfait Maréchal, ou la Connaissance générale et universelle du cheval*, Paris, chez Charles Leclerc, 1741 ; 6^e éd., Paris, chez Delalain, 1805, p. 90-95).

3 « Le piqueur, dans une écurie de chevaux de selle, est un homme destiné uniquement à monter les chevaux, tant pour leur faire prendre de l'exercice, que pour les dresser » (*ibid.*, p. 91).

4 Selon Garsault, les maréchaux-ferrants sont pour les chevaux tout à la fois « leurs cordonniers, leurs médecins, leurs chirurgiens et leurs apothicaires » (*ibid.*, p. VIII).

5 Le mot *écurie* désigne non seulement le logement des chevaux mais aussi le « train, équipage qui comprend les escuyers, pages, carrosses, chevaux, mulets, etc. d'un Prince, d'un grand Seigneur » (*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 4^e éd., 1762, p. 590 [ressource en ligne]).

1. Jean-Baptiste Martin l'Ancien, *Les Écuries vues du château de Versailles, depuis la cour de Marbre*, huile sur toile, ca 1700, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, MV748

d'un écuyer, souvent de petite noblesse, qui se distinguait de ce fait du reste de la domesticité. De même chez le roi, les charges de grand et de premier écuyer, qui revenaient à de grandes familles, culminaient-elles au sommet de la hiérarchie curiale. Ce mimétisme s'étendit souvent aux bâtiments, tout particulièrement après que Louis XIV eut fait construire à Versailles des écuries d'une étendue et d'un luxe jusqu'alors inconnus⁶.

Confié à Jules Hardouin-Mansart, le chantier s'inscrit dans la période la plus faste du règne, ouverte en 1678 par la conclusion de la paix de Nimègue. Mené sous le contrôle de Colbert de 1680 à 1683, il devait permettre de répondre aux besoins d'une demeure royale qui n'avait plus grand chose à voir avec le pavillon de chasse des premières années du règne et exprimer, au même titre que la galerie des Glaces, la grandeur du royaume et le faste du monarque victorieux (fig. 1). Outre l'enjeu politique, l'architecte dut répondre à un programme complexe. Il ne s'agissait pas seulement de loger des chevaux mais toute une administration dirigée par *Monsieur le Grand*, Louis de Lorraine, éminent personnage, et, pour la petite écurie, par *Monsieur le Premier*. Cette partition qui s'était mise en place vers 1530 sous François I^{er} pour distinguer chevaux de guerre et de parade, à laquelle succéda bientôt celle des chevaux de selle et de carrosse, organisa le service des écuries royales durant pratiquement tout l'Ancien Régime. Elle détermina l'adoption par Hardouin-Mansart du principe des bâtiments jumeaux, déjà mis en œuvre dès le milieu du xvi^e siècle dans d'autres châteaux, mais qu'il amplifia dans des proportions inégalées car il fallait abriter les très nombreux et très précieux chevaux du roi qui formaient « une élite admirable de chevaux d'Angleterre, de Pologne, de Danemark, de Prusse, d'Espagne, d'Afrique, de Perse et de divers autres pays éloignés, sans parler de ceux de France⁷ », que l'écurie rectangulaire brique et pierre construite dans les années 1660 au sud de l'avant-cour du château par Louis Le Vau ne pouvait contenir, entraînant une dispersion des équidés dommageable à la qualité du service. Les effectifs humains des deux écuries étaient eux aussi pléthoriques, bien que difficiles à évaluer, peut-être de l'ordre de 1 500 personnes. Concevoir un ensemble architectural dans lequel pourrait vivre et travailler au service des chevaux du monarque toute une société à la fois disparate et fortement hiérarchisée était un véritable défi que le premier architecte du roi sut brillamment relever.

6 Pour une approche synthétique, voir Pascal Liévaux, *Les Écuries des châteaux français*, Paris, Éditions du patrimoine, 2005. Pour Versailles, Dominique Massounie, *L'Architecture des écuries royales du château de Versailles*, Paris, Nathan, 1998.

7 André Félibien, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris, Antoine Chrétien, 1703, p. 21.

2. La grande écurie de Versailles, plan avec retombes du rez-de-chaussée,
plume et encre de Chine, lavis gris et rose, Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie, VA-448 (C)-FT-6

Le nouveau site retenu est plus éloigné du logement royal, ce qui réduit les risques de nuisances, mais face au château, par-delà la place d'Armes, ce qui marque bien l'importance que le souverain voulut donner à cette réalisation : deux grandes parcelles trapézoïdales bordant à l'est la place d'Armes, face au château, délimitées par les trois avenues de la patte-d'oie dessinée vingt ans auparavant par Le Nôtre. De cette géométrie singulière qui s'imposait à lui, Hardouin-Mansart tira le meilleur parti en disposant de part et d'autre de la voie axiale, l'avenue de Paris, deux compositions symétriques extrêmement dynamiques, d'une ampleur inégalée, formées chacune d'un bâtiment courbe flanqué de deux ailes biaisées délimitant une cour trapézoïdale se terminant en demi-lune (fig. 2). Les deux grandes esplanades pavées ainsi dessinées sont fermées du côté du château par des grilles, au centre desquelles s'ouvraient de magnifiques portails de ferronnerie aux armes du roi, détruits à la Révolution.

Entièrement en pierre, ces constructions à deux niveaux d'élévation, bien que royales, sont dépourvues de colonnes et de pilastres par respect des convenances et de la hiérarchie architecturale qui réserve ces ornements aux élévations de la demeure royale (fig. 3). Derrière ces paravents architecturaux, véritables espaces de représentation disposés sous les fenêtres de la chambre du souverain, se déploient les bâtiments dédiés aux activités équestres. Les longues ailes destinées au logement des chevaux s'articulent autour du manège rectangulaire de la grande écurie au nord et du manège circulaire de la petite écurie au sud. Ces derniers équipements, de dimensions exceptionnelles, étaient destinés à abriter les exercices équestres de la famille royale, des écuyers et des pages. Ils servaient aussi au dressage des chevaux du roi. Tout se distingue par de très amples proportions, qu'il s'agisse des manèges, des écuries proprement dites, voûtées en berceau, ou des nombreuses cours secondaires nécessaires à la bonne marche du service. Pour ces dernières, Hardouin-Mansart imagina des façades plus simples dans leur dessin et dans leurs matériaux, alliant la brique à la pierre de taille.

En 1683, au moment de son achèvement, le complexe équestre versaillais pouvait accueillir plus de sept cents chevaux dont environ trois cent trente à la grande et trois cent quatre-vingt-huit à la petite écurie, plus une trentaine de voitures, chiffres considérables mais en deçà des besoins, au point que l'on dut très rapidement procéder à des agrandissements. En dépit de leur capacité insuffisante, les écuries de Versailles restèrent inégalées et s'imposèrent très rapidement, jusqu'au début du xx^e siècle, comme une référence, tant par leur implantation originale face au château que par leur dessin en fer à cheval, la beauté de leurs élévations et le raffinement de leur décor sculpté.

Cette réalisation fut source d'émulation entre les grandes familles du royaume, toujours enclines à imiter le souverain, le logement des chevaux s'affirmant plus que jamais comme un élément essentiel du dispositif castral

3. La grande écurie de Versailles, détail de la façade ouest

4. Plan d'écuries princières publié par Jean-François de Neufforge dans le
Supplément du recueil élémentaire d'architecture (Paris, chez l'auteur, [1772-1780]),
pl. CCXCVIII : « Plan pour des grandes Écuries contenant deux manèges », Paris, Bibliothèque
nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, HA-29 (H)-PET FOL

et de la mise en scène de la vie aristocratique. C'est ainsi que le XVIII^e siècle, sous l'impulsion du chantier versaillais, s'affirme en France comme la grande époque de l'architecture équestre. Il en reste aujourd'hui d'importants témoignages, en dépit des destructions massives. La densité des constructions nouvelles fut particulièrement importante autour de Paris où les grandes demeures, régulièrement habitées, étaient plus souvent qu'ailleurs reconstruites et modernisées, mais le phénomène toucha l'ensemble du royaume. De nombreux châteaux furent équipés d'installations modernes pour assurer dans les meilleures conditions un service de plus en plus complexe, procurer aux chevaux le confort et l'hygiène qui régnaient désormais dans toutes les écuries de luxe et abriter les voitures dont l'usage s'était définitivement imposé au cours du XVII^e siècle. Sur ce dernier point, l'exemple de la Cour et les nouveaux impératifs de représentation qui en découlèrent entraînèrent une inflation impressionnante du nombre de véhicules en circulation⁸. Des membres de la famille royale comme les Bourbon-Penthièvre disposaient en 1709 d'un parc déjà important de onze voitures qui fut pratiquement multiplié par trois à la fin des années 1770⁹.

C'est en outre à cette même époque que l'architecture équestre fait son entrée dans la littérature architecturale et donne lieu à une réflexion théorique teintée d'une pensée tout à la fois physiocratique et sensualiste, allant bien au-delà des quelques principes ressassés de livre en livre depuis la Renaissance, et dont Louis Savot se faisait encore le propagateur en 1673¹⁰. Jacques-François Blondel¹¹, le plus célèbre théoricien du siècle, mais aussi de grands architectes comme Charles-Étienne Briseux¹² ou Nicolas Le Camus de Mézières¹³ donnent des plans d'écuries dans leurs publications. Les plus novateurs et les plus virtuoses sont sans conteste ceux que grava en 1772-1780 Jean-François de Neufforge¹⁴, variations géométriques sur la figure du cercle, reposant sur l'articulation de bâtiments courbes faisant écho à ceux de Versailles (fig. 4).

8 Voir Jean-Louis Libourel, *Voitures hippomobiles. Vocabulaire typologique et technique : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Paris, Éditions du patrimoine, 2005.

9 Voir Jean Duma, *Les Bourbon-Penthièvre (1678-1793). Une nébuleuse aristocratique au XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 468.

10 Louis Savot, *L'Architecture française des bastimens particuliers*, Paris, François Clouzier l'aîné, 1673, p.109-112.

11 Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1737-1738, 2 vol., t. I, p.140-143.

12 Charles Étienne Briseux, *L'Art de bâtir des maisons de campagne...*, Paris, Prault père, 1743, 2 vol.

13 Nicolas Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture, ou l'Analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, chez l'auteur, 1780.

14 Jean François de Neufforge, *Supplément au Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, chez l'auteur, 2 vol., 1772-1780, pl. CCXCVIII et CCXCIX.

5. Robert de Cotte, plan projeté pour le château royal de Compiègne, plume et encre de Chine, aquarelle, pierre noire, *ca* 1730, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. HA-18 (C, 10)-FT 6, fonds Robert de Cotte

Sur le terrain, Robert de Cotte, héritier spirituel et principal collaborateur d'Hardouin-Mansart, fut le premier à reprendre – dès 1707 – les principes versaillais dans un projet partiellement mis en œuvre dans l'Ouest de la France, au château de Thouars, sur un site qui ne s'y prêtait guère. Il y revint surtout à la fin de sa vie, dans le dessin qu'il soumit à Louis XV en 1730 pour la reconstruction du château de Compiègne, haut lieu des chasses royales. Des écuries jumelles devaient former deux exceptionnelles compositions en éventail organisées, à défaut de manèges, autour de bâtiments en fer à cheval d'où devaient rayonner de longues nefs rectilignes destinées aux chevaux (fig. 5). Mais contrairement à Versailles, les deux ensembles devaient être disposés de biais par rapport au château de plan centré.

Une première grande vague de constructions revendiquant l'héritage versaillais s'ouvre après la mort de Louis XIV, en 1715. À l'heure où les membres de la noblesse tournent de nouveau les yeux vers leurs terres provinciales, de nombreuses écuries neuves, descendantes plus ou moins lointaines de celles du Roi-Soleil, qui ont tant marqué les esprits et s'imposent comme la référence suprême, viennent embellir les châteaux et achèvent de les distinguer des demeures d'un moindre rang. Puis, sous le règne de Louis XVI, le relatif déclin de la vie de cour et un engouement nouveau pour la nature, largement nourri d'anglomanie, favorisent une seconde vague de constructions. Durant tout le XVIII^e siècle, dans les anciennes demeures souvent elles-mêmes reconstruites ou modernisées, des écuries modernes remplacent avantageusement des installations vétustes et dépourvues de qualité architecturale, héritées des siècles précédents.

Les plus spectaculaires, et les seules susceptibles de soutenir la comparaison avec celles de Versailles, furent édifiées de 1719 à 1740 à Chantilly, au nord de Paris, pour un cousin du roi, le duc Louis IV Henri de Bourbon-Condé (fig. 6). Fruit de la prodigalité de l'un des plus grands seigneurs du royaume passionnément attaché à ses chevaux et veneur impénitent, elles furent immédiatement considérées comme un monument exceptionnel, emblématique de l'esthétique rocaille. Le luxe inouï de leur architecture entièrement en pierre de taille et de leur abondant décor sculpté, la monumentalité de leurs volumes intérieurs voûtés et la qualité de leurs aménagements sont à la hauteur de la fortune légendaire des Condé. En ce sens, elles forment le point d'orgue des importants travaux de modernisation du château de Chantilly et de son environnement entrepris au siècle précédent sur les dessins de Le Nôtre, de Gittard et d'Hardouin-Mansart. C'est d'ailleurs un disciple et ancien collaborateur de ce dernier, Jean Aubert, qui en donna le dessin et en suivit la construction de 1719 à la mort du prince en 1740. Contrairement à celles de Versailles, les écuries de Chantilly n'ont aucun lien formel avec le château. Situées à distance, juchées sur une éminence, elles

6. Chantilly, vue d'ensemble des écuries du côté du château

7. Château de Bizy (Vernon), les écuries et le bain des chevaux

n'entretiennent avec la demeure qu'un lien purement visuel, et s'inscrivent dans le paysage comme une énorme fabrique de jardin. De même, leur distribution en deux grandes ailes rectilignes voûtées en berceau encadrant un manège central sommé d'un dôme, si elle reprend un dispositif mis en œuvre au milieu du siècle précédent par François Mansart au château de Maisons¹⁵, ne rappelle-t-elle en rien le modèle royal. Leurs élévations, en revanche, sont en de nombreux points redevables à celles de l'ensemble versaillais, en particulier les bossages continus, la succession des ouvertures cintrées en forme d'arcades et le décor des portes d'accès latérales, citation quasi-littérale : de même que chez le roi, trois chevaux saisis en pleine course semblent surgir du cadre architectural qui les enferme. Mais le relief moins marqué, le mouvement accentué et l'importance donnée aux ornements se démarquent du modèle et donnent à cet exceptionnel décor sculpté une liberté de ton et un mouvement caractéristiques de l'esthétique rocaille. Bâties par l'un des plus grands personnages du royaume, les écuries de Chantilly sont non seulement les plus vastes de France après celles du roi mais un édifice majeur de l'histoire de l'architecture française, qui exerça lui aussi une grande influence, au plan national, mais aussi européen, particulièrement dans les pays allemands¹⁶.

D'une manière générale, c'est clairement à une double filiation Versailles-Chantilly que se rattachent la plupart des écuries de châteaux édifiées durant les trois derniers quarts du XVIII^e siècle. Leur implantation par rapport à la demeure et leur distribution intérieure se distinguent en revanche par leur grande variété : d'une réalisation à l'autre, architectes et commanditaires se réservent la possibilité de choisir, selon les circonstances, le plus adapté des dispositifs élaborés durant les deux siècles précédents, sans qu'aucun ne s'impose vraiment comme type dominant.

À cette double filiation, les écuries du château de Bizy (fig. 7), construites en 1738-1739 à la frontière de la Normandie et de l'Île-de-France¹⁷ pour le maréchal de Belle-Isle, l'architecte Pierre Contant d'Ivry en ajoute une troisième, d'origine royale, en organisant les bâtiments autour d'un abreuvoir et de jeux d'eau qui reprennent dans leur dessin ceux du château de Marly, résidence de plaisance de Louis XIV construite à la fin du siècle précédent par Jules Hardouin-Mansart. Belle-Isle y consacra tant d'argent que le nouveau château, dont elles devaient constituer la basse-cour, ne fut jamais construit. D'autres écuries du milieu du siècle, comme les deux ensembles édifiés en Touraine pour le duc d'Aiguillon en son château de Véretz et pour le duc de Choiseul à Chanteloup, montrent

15 Le château de Maisons (Maisons-Laffitte) avait été construit dans les années 1640 par François Mansart pour le président René de Longueil, proche du roi Louis XIII.

16 Wolfgang Götz, *Deutsche Marställe des Barock*, München, Deutscher Kunstverlag, 1964.

17 Château de Bizy, commune de Vernon, Eure.

qu'après les somptueux monuments équestres élevés par les Bourbons, tant à Versailles qu'à Chantilly, le logement des chevaux est désormais un véritable enjeu de prestige, jusqu'au plus haut niveau de l'échelle sociale.

Les écuries construites autour de 1780 pour Louis François Joseph de Bourbon-Conti sur ses terres de L'Isle-Adam sont sans doute les plus proches du modèle versaillais auxquelles elles forment une sorte de pendant à exactement un siècle de distance (fig. 8). Comme Aubert à Chantilly, l'architecte du prince, Jean-Baptiste André, réalisa à cette occasion son œuvre la plus importante. Détruite dès 1810, elle n'eut qu'une existence éphémère mais ses plans furent heureusement publiés par l'auteur. Pour ce palais équestre¹⁸, le dernier construit avant la Révolution, André tente une synthèse, quelque peu composite, des deux grandes réalisations « à la française » de Versailles et de Chantilly, relevée de quelques ornements « à la grecque » donnant aux élévations une touche néoclassique au goût du jour. Le parti retenu est directement décalqué de Versailles mais l'architecte l'adapte intelligemment au site exceptionnel de ce château dressé sur une île de l'Oise, implantant les écuries au-delà du bras d'eau, sur la rive droite de la rivière. Contrairement à Versailles, les deux bâtiments symétriques n'encadraient pas l'avenue d'accès au château mais faisaient face à la terrasse qui le bordait à l'arrière, formant le premier plan très théâtral d'un point de vue privilégié sur la forêt dans laquelle se déroulaient des chasses dignes du dernier descendant de cette branche cadette de Bourbons. Les façades courbes, comme à Versailles, déployaient ici aussi le motif des arcades à lignes de refend et l'architecte avait prévu de faire sculpter sur les grandes portes d'accès des triplets de chevaux comparables à ceux qui avaient été réalisés pour Louis XIV. À l'intérieur, passant outre les recommandations de Blondel qui déconseillait d'utiliser les ordres d'architecture à la décoration des communs, André avait rythmé les élévations de ses écuries doubles de colonnes toscanes engagées au tiers, ce que ni Jules Hardouin-Mansart, ni Jean Aubert n'avaient jugé opportun de proposer à des commanditaires d'un rang pourtant supérieur. Ce luxueux décor architectural devait sublimer le spectacle offert par le double alignement des chevaux de prix que les tribunes aménagées au-dessus des entrées permettaient d'apprécier pleinement, faisant de cet ensemble équestre d'exception un but de promenade privilégié pour les nombreux invités du prince.

Cette réalisation est sans doute la plus brillante des multiples variations qu'inspira tout au long du siècle des Lumières le modèle versaillais. À travers

18 Christophe Morin, « Les écuries de l'Isle-Adam : chant du cygne des princes de Conti », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 6, « Le cheval dans ses architectures », dir. Jean-Michel Leniaud, 2^e semestre 2003, p. 91.

8. Jean-Baptiste André, *Vue à vol d'oiseau et perspective des nouvelles écuries et du château de L'Isle-Adam*, encre et lavis sur papier, 1782, L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis-Senlecq, inv. 2011.0.55

l'ensemble du royaume, de nombreuses réalisations témoignent de la force d'attraction qu'exerça longtemps l'exemple louis-quatorzien. Ainsi en est-il dans le Sud des écuries du château de la Mosson (Montpellier, Hérault), édifiées à grands frais de 1723 à 1726, en même temps qu'une demeure fastueuse et raffinée, aux portes de Montpellier, pour Joseph Bonnier, membre de la grande bourgeoisie d'affaires de la capitale administrative du Languedoc, par l'architecte Pierre Cailleteau, ancien élève et collaborateur de Jules Hardouin-Mansart. L'influence de ce dernier se manifeste notamment dans la disposition de l'avant-cour qu'embrassent deux grandes ailes d'écuries courbes, en partie détruites (fig. 9). Il en va de même, dans le Nord de la France, au château d'Augeard, dans l'Aisne, ou de Flers, dans le Pas-de-Calais, axées sur un pavillon dont la grande porte en plein-cintre fait aussi écho à l'œuvre du premier architecte de Louis XIV. De nombreux épigones des écuries de Versailles, modestes ou ambitieux, qu'il serait fastidieux de citer, parsemèrent le territoire avant que la perte de prestige du modèle monarchique, consécutive à la Révolution, les nouvelles aspirations des cavaliers du XIX^e siècle, particulièrement influencés par les modèles anglais, et l'utilisation de nouveaux matériaux industriels, ne fassent émerger d'autres modes architecturaux résolument novateurs.

9. Château de la Mosson (près de Montpellier), vestiges des écuries

Pourtant, jusqu'à la veille de la Grande Guerre¹⁹, avant que l'automobile ne supplante définitivement le cheval, plusieurs écuries de châteaux évoquent encore dans le dessin de leurs façades, comme à Trévarez (1898)²⁰, ou dans celui de leur plan, comme au Luart (1913)²¹ (fig. 10), le lointain souvenir des formes et des fastes de Versailles et des palais équestres d'Ancien Régime.

19 C'est à cette période que, pour le transport, l'automobile supplanta définitivement le cheval avec lequel elle cohabita un temps. En témoignent bien des écuries de châteaux construites autour de 1900, comportant les espaces nécessaires à ce nouveau mode de locomotion.

20 Commune de Saint-Goazec, Finistère.

21 Dans le département de la Sarthe.

10. Château du Luart (Sarthe), vue d'ensemble des écuries

TROISIÈME PARTIE

Architecture religieuse

UN PROJET DE FLÈCHE GOTHIQUE
POUR LA CATHÉDRALE D'ORLÉANS (v. 1530)
CHEZ ROBERT DE COTTE

Dany Sandron

Parmi les dessins d'architecture sur parchemin qui se multiplient à compter du milieu du XIII^e siècle, ceux de façades ou de tours sont les plus spectaculaires par les dimensions qui peuvent atteindre plusieurs mètres de hauteur mais aussi par la virtuosité des architectures représentées. Si, en terre d'Empire, on a conservé d'importants ensembles de documents de ce type dont témoignent entre autres les collections des musées de Strasbourg¹ ou de Vienne², provenant des archives de l'œuvre des cathédrales, il n'en va pas de même dans les limites du royaume de France à la fin du Moyen Âge où ces dessins sont beaucoup plus rares³. Parmi eux, un dessin de flèche gothique, datable du deuxième quart du XV^e siècle, rapproché jusqu'ici de la Sainte-Chapelle de Paris ou d'un établissement comparable, concerne en fait la cathédrale d'Orléans (fig. 1).

- 1 Roland Recht (dir.), *Les Bâisseurs de cathédrales gothiques*, cat. exp., Strasbourg, Ancienne Douane, 3 septembre-26 novembre 1989, Strasbourg, Éditions des musées de la Ville de Strasbourg, 1989.
- 2 Johann Josef Böker, *Architektur der Gotik. Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien mit einem Anhang über die mittelalterlichen Bauzeichnungen im Wien Museum Karlsplatz*, Salzburg, A. Pustet, 2005.
- 3 On peut citer le dessin d'un projet de portail pour la façade de la cathédrale de Clermont (*France 1500 : entre Moyen Âge et Renaissance*, cat. exp., Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010 (notice d'Étienne Hamon avec bibliographie), celui du clocher coiffé d'une flèche de l'église Saint-André de Rouen (Abbé Sauvage, « Note sur un dessin original du XVI^e siècle appartenant au chapitre de Rouen », *Revue de l'art chrétien*, 1889, t. VII, nouv. série, p. 1-14), un dessin très complexe de flèche a été rapproché tout récemment du tabernacle du chœur de la cathédrale de Rouen par Antoinette et Jacques Sangouard, « Les sources normandes dans l'achèvement de la cathédrale d'Albi à la fin du Moyen Âge », *Bulletin monumental*, 169/4, 2011, p. 319-334.

1. Dessin de flèche pour la cathédrale d'Orléans, plume et encre de Chine, 130,8 x 34,6 cm,
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie,
VA-444-FT 6, fonds Robert de Cotte

2. Détail de la fig. 1 : le premier niveau

3. Détail de la fig. 1 : le deuxième niveau et l'amorce de la flèche

4. Détail de la fig. 1 : la partie sommitale de la flèche

Issu du fonds Robert de Cotte à la Bibliothèque nationale de France⁴, le dessin à l'encre sur parchemin est constitué de deux peaux de taille inégale, la plus petite limitée à la pointe de la flèche. Sur une souche carrée à contreforts d'angle dont n'est visible que la corniche sommitale, la flèche s'élève sur quatre niveaux, le dernier constituant la flèche à proprement parler. Si les deux premiers niveaux sont élevés dans le même plan, avec un léger retrait au deuxième niveau, partout ailleurs, on a appliqué, comme il est courant depuis le XIII^e siècle, le principe de la rotation des volumes à 45° d'un niveau à l'autre. Ainsi au-dessus de la souche carrée, le premier niveau est-il implanté de biais (**fig. 2**), une rotation

4 « Face du portail et du clocher de la Sainte-Chapelle de Paris », Bnf, Est., VA-444-FT 6 (/HZ- 491-FT 7) ; François Fossier, *Les Dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France : architecture et décor*, Paris/Rome, Bibliothèque nationale de France/École française de Rome, 1997, n° 49, Robert de Cotte 2580 (avec pour datation : 1480 ?), dessin à la plume. Hauteur : 130,8 cm, largeur 34,6 cm. Il est constitué de deux pièces de parchemin. Il porte le numéro 2580 à l'encre rouge en bas à droite, tracé au moment du versement de la collection à la Bnf, et au revers le numéro 408 ainsi qu'un paraphe incomplet en bas.

supplémentaire marque le passage du deuxième au troisième niveau (fig. 3), au-dessus duquel s'élève la pointe effilée de la flèche de section octogonale (fig. 4).

Les décrochements d'un niveau à l'autre sont atténués par les tourelles d'angle très effilées qui à partir du premier comme du troisième niveau ménagent les transitions à la fois par leurs pinacles sommitaux qui brochent sur le niveau suivant, et par les volées d'arcs-boutants ajourées dont les demi-accolades assurent un rétrécissement progressif de la silhouette de la flèche. Les huit faces de la flèche proprement dite sont tapissées d'arcatures, de mouchettes et de médaillons. Une couronne fleurdelisée fait figure de hune vers le sommet de la flèche qui se termine par un orbe reposant sur trois masques. Sur cette sphère est entée une croix avec trois clous, la couronne d'épines passée à l'intersection des bras, sous le titulus INRI. Son sommet est coiffé d'une boule et d'un coq. Des personnages sur lesquels nous reviendrons prennent place au premier niveau et à la base de l'octogone de la flèche, respectivement des figures féminines et des figures masculines.

De part et d'autre de la flèche, l'inscription sur deux lignes « Face du portail et du clocher de la Sainte-Chapelle de Paris » a été interprétée à la lettre par Henri Stein, le premier à signaler le dessin qu'il mettait en relation avec les projets de reconstruction de la flèche de la Sainte-Chapelle après l'incendie qui ravagea en 1630 les combles de l'édifice en anéantissant la flèche médiévale⁵. L'écriture appliquée (fig. 5) suit soigneusement les réglures réalisées à la pointe sèche. Juste au-dessous, on distingue le tracé préparatoire d'une troisième ligne, ce qui explique le signe de ponctuation des deux points à la fin de la deuxième ligne, dont l'encre a bavé avant de sécher. On ne peut que regretter que le texte soit resté incomplet, mais la graphie trahit une exécution plus récente que le dessin, par ajout, sans doute au moment de l'entrée du document à la Bibliothèque royale ou au plus tard au moment de la rédaction de l'inventaire de la collection, au début du XIX^e siècle⁶. Cette remarque importante, déjà formulée par les auteurs qui se sont penchés récemment sur le document⁷, fragilise évidemment

5 Henri Stein, *Le Palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris : notice historique et archéologique*, Paris, D. A. Longuet, 1912, p. 126. Sur les documents liés à la reconstruction de la flèche après 1630, voir la thèse de Magalie Lenoir-Quintard, *Entretenir un monument gothique sous l'Ancien Régime : la Sainte-Chapelle du Palais*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Jean-Michel Leniaud, École pratique des hautes études, 2007, dont on ne peut que souhaiter la prochaine publication. Le dessin est illustré dans la publication de la thèse de Jean-Michel Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus ou le Temps retrouvé des cathédrales*, Paris, Arts et métiers graphiques, coll. « Bibliothèque de la Société française d'archéologie », 1980, fig. 28 et 29, mais avec une légende erronée.

6 BnF, Estampes, Réserve Ye-36-Pet. fol.

7 Magalie Lenoir-Quintard, *Entretenir un monument gothique sous l'Ancien Régime*, op. cit. ; Agnès Bos, « La Sainte-Chapelle de Paris à l'époque flamboyante : autour d'un dessin du

5. Détail de la fig. 1 : le titre ajouté à la fin du XVIII^e ou au début du XIX^e siècle

l'attribution à la Sainte-Chapelle. Toutefois, tout rapport avec ce monument n'a pas été remis en cause, soit qu'on évoque l'hypothèse d'un prélèvement par Robert de Cotte du document dans les archives de la Chambre des comptes quand l'architecte travaillait sur le chantier de la cathédrale d'Orléans⁸, soit qu'on avance qu'il s'agit d'un projet pour une autre Sainte-Chapelle, en l'occurrence celle de Vincennes dont les archives avaient été en partie versées à la Chambre des comptes au XVIII^e siècle, ce qui expliquerait la confusion dans la légende écrite après le transfert du document⁹.

La présence conjointe d'instruments de la Passion, croix, clous et couronne d'épines au sommet de la flèche et d'une couronne fleurdelisée un peu plus bas constitue indubitablement la marque d'un monument bénéficiant de la protection royale et abritant des reliques christiques. Les recherches étaient vouées à l'impasse tant qu'elles se fixaient exclusivement sur des saintes chapelles. Or ces attributs peuvent être arborés en toute légitimité par un autre édifice :

Cabinet des Estampes », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, séance du 7 juin 2006, p. 194-202, à la p. 196.

8 *Ibid.*, renvoyant à la thèse de Magalie Lenoir-Quintard, *Entretenir un monument gothique sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*.

9 M. Lenoir-Quintard, *Entretenir un monument gothique sous l'Ancien Régime : la Sainte Chapelle du Palais*, *op. cit.* et A. Bos, « La Sainte-Chapelle de Paris à l'époque flamboyante : autour d'un dessin du Cabinet des Estampes », art. cit., 2006, p. 200, qui souligne les profondes divergences entre le dessin et les représentations de la flèche de Vincennes chez Israël Silvestre ou sur les relevés de Robert de Cotte lui-même.

la cathédrale d'Orléans. C'est la seule église épiscopale à porter en France le vocable de la Sainte Croix, en souvenir de l'épisode miraculeux de la dédicace de la cathédrale au IV^e siècle par saint Euverte le 3 mai, jour de la fête de l'Invention de la Croix, quand, au moment de l'Élévation, la main de Dieu apparut dans une nuée éblouissante pour bénir par trois fois « la sainte Oblation, [...] le Temple, le Clergé et le peuple qui y estoit assemblé¹⁰ ». La croix, accompagnée des clous de la Passion et de la couronne d'épines, figure d'ailleurs sur les armes du chapitre cathédral, attestées dans de nombreux ouvrages¹¹ et constamment reproduites jusqu'à nos jours, comme le montrent les bannières suspendues en permanence dans le chœur.

La boule qui sur le dessin sert de socle à la croix est signalée dans les descriptions de l'ancienne flèche qui fut détruite par les huguenots en 1568. Ce motif sera repris dans les flèches que les architectes Lemercier et Hunault conçurent pour cet édifice au XVII^e et au XVIII^e siècle¹². La couronne fleurdelisée témoigne des liens privilégiés avec la royauté française qui, bien avant les sombres événements des guerres de Religion ayant entraîné la ruine de la cathédrale, suscitant la générosité des souverains de Charles IX à Louis XIV, avait trouvé matière à s'exprimer en faveur de cet édifice. Le clergé s'enorgueillissait d'ailleurs de la sollicitude des souverains depuis au moins Charlemagne, qui aurait fait don à la cathédrale d'une relique de la Vraie Croix¹³.

Les personnages qui prennent place dans le dessin, sept figures féminines en bas, trois masculines en haut, ne sont pas tous identifiables aisément. On reconnaît la Vierge à l'Enfant au centre du premier niveau, entre des femmes dont certaines tiennent des instruments de la Passion en rapport direct avec le vocable de la cathédrale : clous à l'extrémité de gauche, lance, éponge de l'autre

- 10 Chanoine Georges Chenesseau, *Sainte-Croix d'Orléans : histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons, 1599-1829*, Orléans/Paris, Édouard Champion, 1921, 3 vol., t. 1, *L'Œuvre artistique*, p. VII, citant Symphorien Guyon, *Histoire de l'Église et diocèse, ville et université d'Orléans*, Orléans, Maria Paris, 1647-1650, 2 vol., t. I, p. 52-55.
- 11 Armes du chapitre de Sainte-Croix, d'après une gravure du XVII^e siècle : reproduction en frise dans le guide du chanoine Georges Chenesseau, *Monographie de la cathédrale d'Orléans : notice historique et guide du visiteur*, Orléans, Librairie R. Houzé, 1925, p. 9.
- 12 Chanoine Georges Chenesseau, *Sainte-Croix d'Orléans*, op. cit., t. 1, p. 249 : dimensions de la boule chez Lemercier, 7 pieds ½ de diamètre, chez Hunault en 1709 : 5 pieds 8 pouces.
- 13 Charles le Chauve fut sacré dans la cathédrale (contre Pépin II d'Aquitaine), tout comme Hugues Capet et son fils Robert le Pieux, qui dota la cathédrale pour en porter le nombre de chanoines à quarante (Olivier Guyotjeannin, « Les premiers Capétiens et l'Orléanais », dans Annick Notter, Aurélie Bosc-Lauby [dir.], *Lumières de l'an mil en Orléanais : autour du millénaire d'Abbon de Fleury*, cat. exp., Orléans, Musée des beaux-arts, avril-juillet 2004, Turnhout, Brepols, 2004, p. 32). François I^{er} renouvela le privilège accordé par Louis XII, notamment l'exploitation des carrières d'Apremont par le chapitre cathédral (chanoine Georges Chenesseau, *La Cathédrale Sainte-Croix d'Orléans des origines aux guerres de Religion [vers 1920-1940]*, manuscrit dactylographié aux archives départementales du Loiret, BH M 418 1 à 4 ; M 418, t. 2, p. 162).

6. Cathédrale d'Orléans, piliers intermédiaires entre les bas-côtés
des 3^e et 4^e travées de la nef

côté. Il n'est sans doute pas fortuit qu'un fragment de l'éponge tendue au Christ sur la Croix se trouvait dans le trésor de la cathédrale, plus précisément dans la châsse de saint Mamert exposée dans le chœur¹⁴. Une omoplate de sainte Hélène, la mère de Constantin à qui le clergé ne craignait pas d'attribuer la fondation de leur cathédrale, se trouvait également dans la châsse¹⁵, Hélène pouvant être représentée avec les trois clous, à l'instar de la figure placée à l'extrémité gauche. On peut se demander si la femme tenant une lanterne ne pourrait pas représenter sainte Lucie dont des reliques étaient également conservées sur place. Il est très difficile d'identifier les personnages masculins

14 Orléans, bibl. mun., ms. 136, f. 1. Le manuscrit provient du séminaire d'Orléans (Charles Samaran et Robert Marichal [dir.], *Catalogue des manuscrits en écriture latine*, Paris, Éditions du CNRS, 1959-1984, t. VII, Monique-Cécile Garand, Geneviève Grand et Denis Muzerelle, *Ouest de la France et pays de Loire*, 1984, p. 221 et pl. CLXXII). La reliure est datée du « dernier quart du XVI^e siècle (?) » (Jean-Louis Alexandre, Guy Lanoë, *Médiathèque d'Orléans*, Turnhout, Brepols, coll. « Reliures médiévales des bibliothèques de France », 2004, p. 232). Je remercie pour sa disponibilité Olivier Morand, conservateur à la bibliothèque d'Orléans, responsable du fonds patrimonial.

15 Orléans, bibl. mun., ms. 136, f. 1.

vers le sommet de la flèche : celui de droite, pieds nus, est sans doute un apôtre. Il pourrait figurer saint André, dont la cathédrale possédait des reliques.

L'identification du dessin avec un projet pour Sainte-Croix d'Orléans permet de s'affranchir d'autant plus facilement des jugements généraux précédemment portés sur les caractères stylistiques d'un projet « très influencé par la Flandre » et même dû à un architecte flamand, hypothèses reprises de François Fossier dans son catalogue du fonds Robert de Cotte¹⁶. Mais les rapprochements avec les flèches des grandes églises des anciens Pays-Bas, à Anvers ou Malines¹⁷, restent génériques dans l'emboîtement des volumes de sections carrée, hexagonale ou octogonale. Ils ne sauraient occulter la présence sur le dessin d'éléments caractéristiques du gothique flamboyant français comme les retombées verticales des redents trilobés des intrados de voussures dont Florian Meunier a montré la spécificité en France au début du xvi^e siècle, notamment dans l'orbite des Chambiges¹⁸.

Des rapprochements précis peuvent être faits avec l'architecture de la cathédrale d'Orléans dont on retrouve dans le dessin le goût pour les corniches plastiques à trois assises superposées ; celles couronnant le deuxième niveau du dessin sont comparables à celles marquant le sommet du mur gouttereau des bas-côtés de la nef. Les gables en accolades formant éperon sont généralisés sur le dessin ; on en retrouve au sommet du pilier séparant les doubles bas-côtés de la nef entre la quatrième et la cinquième travée aussi bien au nord qu'au sud du vaisseau central, datés vers 1530, seule partie de la cathédrale à avoir échappé à la destruction par les huguenots en 1568 (fig. 6). Les pilastres dédoublés par un filet torique, de part et d'autres des niches latérales du premier niveau, se rencontrent dans les mêmes piliers de Sainte-Croix. Les intrados d'arcades trilobés d'arcs en accolade au deuxième niveau du dessin renvoient encore à ces piliers. Sur le dessin, le motif récurrent de garde-corps constitué de la juxtaposition de carrés posés sur la pointe, redentés d'un quadrilobe pris dans un panneau carré, peut être rapproché du même élément d'architecture à la cathédrale, où le cadre carré est traité en médaillon (fig. 7). Le haut des tourelles d'angle du premier niveau avec le décor d'arcatures aveugles dans les écoinçons, de part et d'autre des gables incurvés, évoque la tourelle d'escalier nord à l'intersection prévue dans la première moitié du xvi^e siècle entre la nef et un transept à doubles bas-côtés¹⁹.

16 François Fossier, *Les Dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France*, op. cit.

17 La flèche de Malines n'a pas été construite mais elle est connue par un dessin destiné à servir de modèle pour le couronnement du clocher de Sainte-Waudru à Mons.

18 Florian Meunier, « Martin Chambiges (v. 1460-1532), l'architecte des cathédrales flamboyantes », dans *Positions des thèses de l'École nationale des chartes*, 1999, p. 397-304 (thèse publiée sous le titre : *Martin et Pierre Chambiges, architectes des cathédrales flamboyantes*, Paris, Picard, 2015) que ne manque pas de citer Agnès Bos, « La Sainte-Chapelle de Paris à l'époque flamboyante : autour d'un dessin du Cabinet des Estampes », art. cit., p. 201.

19 Du côté sud, le sommet de la tourelle est totalement ruiné.

7. Cathédrale d'Orléans, flanc nord de la nef

Le dessin fourmille de détails, exécutés avec une rigueur toute relative, qui nous éloigne de la monumentalité de la cathédrale, mais des comparaisons avec des morceaux d'architecture plus menus comme, à Orléans même, le portail de l'église Saint-Euverte, nous livrent d'autres éléments d'apparement : ainsi du socle de la Vierge, au premier niveau du dessin, qui peut être comparé, sans lui être en tout point semblable, avec le socle de la première niche à gauche de la porte de Saint-Euverte, ou encore des pinacles des tourelles d'angle du premier niveau du dessin avec les pinacles engagés de part et d'autre du portail, sous le porche de cette église. La profusion des redents trilobés trouve sur place, à Orléans, une adaptation monumentale dans les portails de l'ancienne chapelle Saint-Jacques, remontée dans le parc de l'hôtel Groslot au début du xx^e siècle²⁰.

302

On peut toutefois déceler dans la cathédrale des détails d'un raffinement d'exécution comparable à celui dont témoigne le dessin : ainsi l'amortissement incurvé des couvertures coniques des tourelles d'angle du premier niveau du dessin trouve comme un écho dans le couronnement de l'escalier nord de la nef dont les nervures garnies de crochets semblent se détacher à la base du couronnement conique pour former de minuscules arceaux.

La grammaire ornementale reste fondamentalement gothique, si l'on excepte la présence de médaillons sur la pyramide de la flèche, à l'instar de ceux que l'on observe sur la façade de l'ancienne collégiale des Roches-Tranchelion, en Touraine²¹. Le repère chronologique fourni par cet édifice, fondé en 1527, est conforté par le style des figures qui ornent le dessin. Les costumes à manches à crevé et l'aisance des attitudes contrapunctiques, le type de profil au nez prolongeant la ligne du front nous rapprochent de l'art dominant autour de 1530, dans l'orbite de Jean Cousin²². Les têtes de putti qui supportent la boule au sommet de la flèche relèvent également d'une grammaire formelle qui n'a plus rien de gothique. Le dessin doit donc avoir été réalisé autour de 1530²³. Cette date est sensiblement plus récente que celle traditionnellement attribuée à la réalisation de la flèche d'Orléans, abattue en 1568. Celle-ci était en cours

20 Chanoine Georges Chenesseau, « Église Saint-Euverte », *Congrès archéologique de France*, 93^e session, 1930, « Orléans », p. 81 et 86 et 102.

21 Julien Noblet, *En perpétuelle mémoire : collégiales castrales et saintes-chapelles à vocation funéraire en France (1450-1560)*, Rennes, PUR, 2009, p. 144 et ill. 88. La collégiale a été fondée en 1527 par Lancelot de la Touche.

22 Guy-Michel Leproux, *La Peinture à Paris sous François I^{er}*, Paris, PUPS, 2001. Je remercie l'auteur pour ses suggestions avisées.

23 Datation déjà émise par A. Bos, « La Sainte-Chapelle de Paris à l'époque flamboyante : autour d'un dessin du Cabinet des Estampes », art. cit., 2006. Celle proposée par François Fossier, *Les Dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France*, op. cit., vers 1480, n'est pas recevable.

8. *Bannière dite des Échevins*, 2^e quart du ^{xvi}^e siècle, Orléans, Musée historique et archéologique de l'Orléanais, A 6924, détail : flèche de la cathédrale d'Orléans

dès 1509²⁴ et n'aurait été achevée qu'en 1511²⁵ ou 1512²⁶. Selon le témoignage d'auteurs postérieurs à sa destruction en 1568, ce clocher s'élevait à 37 toises au-dessus des murs de l'église, à 54 toises au-dessus du sol²⁷. Son revêtement de plomb était en partie couvert d'or et d'argent, ce qui apparaît bien sur la bannière

- 24 Le chapitre a fait l'objet d'une étude détaillée quoiqu'inachevée et non publiée du chanoine Georges Chenesseau, *La Cathédrale Sainte-Croix d'Orléans des origines aux guerres de Religion*, déjà cité, t. 2, p. 160 et note 4 : « le 18 juin 1509, une gratification aurait été donnée au charpentier qui venait de faire le clocher ».
- 25 *Ibid.* et n. 5, citant Denis Lottin père (*Recherches historiques sur la ville d'Orléans*, Orléans, A. Jacob puis J.- B. Niel, 1836-1845, 1^{re} partie, t. 1, 1836, p. 357) : la pose de la boule et de la croix au sommet de la flèche aurait eu lieu le 14 novembre 1511.
- 26 Eugène Lefèvre-Pontalis et Eugène Jarry, « La cathédrale romane d'Orléans : d'après les fouilles de 1890 et des dessins inédits », *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, t. XXIX, 1904, p. 10.
- 27 Charles de La Saussaye, *Annales Ecclesiae Aurelianensis [...]*, Paris, Jérôme Drovart, 1615, p. 658 : « *Campanile porro mira specie in ecclesiae diametro, egregiis distinctum plumbi, argenti et auri purissimi artificii e parietum tabulato ad caelum triginta septem, a terra vero quinquaginta quatuor tensis ascendebat, orbem habens sub crucis cupreae deauratae plintho cupreum, auro purissimo circumperpolitum, decempedalis circumferentiae* ». Le chanoine Georges Chenesseau a converti en mètres les dimensions, ce qui donne 72,15 m de hauteur au-dessus du grand comble et 105,30 m depuis le sol (*La Cathédrale Sainte-Croix d'Orléans des origines aux guerres de Religion*, déjà cité, t. 2, p. 170).

des échevins où la flèche est représentée de manière hypertrophiée²⁸ (fig. 8). La boule de 10 pieds de circonférence, soit environ 1 mètre de diamètre, était en cuivre revêtu d'or poli, et supportait une croix de cuivre doré²⁹. Son achèvement est à coup sûr antérieur à 1532, année de la première édition du *Pantagruel* de Rabelais, qui voyait dans la boule sommitale une de ces « pilules d'airain » grâce auxquelles des hommes purent nettoyer l'estomac congestionné de Pantagruel³⁰ !

Aucun nom de charpentier ne nous est parvenu pour cette flèche, on ne trouve qu'une seule mention, vers 1510, d'un certain « André Jacquelin, plombier de l'église Sainte-Croix d'Orléans », lequel n'est d'ailleurs mentionné que pour devoir réparer les plomberies aux deux clochers de Notre-Dame de Cléry³¹. La cathédrale suscitait la fierté des Orléanais au début du xvi^e siècle ainsi qu'en témoigne Jean Pyrrhus d'Angleberme dans son *Panegyricus Aureliae* de 1517 : *hodie principum beneficiis, piisque populi donis nitidius neque amplius eminentiusque in tota Gallia futurum sit*³².

304

Sur la gravure du frontispice d'une circulaire imprimée en 1600 pour le jubilé « dont les aumônes devaient aider à la réédification de la cathédrale³³ » (fig. 9), la silhouette de la cathédrale est dominée à la croisée par un énorme clocher dont la souche octogonale supporte quatre niveaux s'étagant par des rétrécissements progressifs. Si le dessin, fort schématique, de la flèche sur la gravure n'a rien à voir avec le luxe de détails du dessin sur parchemin, il rappelle par la monumentalité du clocher la silhouette du dessin du fonds Robert de Cotte, et illustre la volonté de recréer l'ancienne silhouette de la cathédrale, plus de trente ans après la destruction de son élément le plus déclamatoire. La gravure rétrospective de 1601 a d'ailleurs pu être inspirée par des documents du type du grand dessin du fonds Robert de Cotte.

28 Bannière d'Orléans, provenant de l'ancien hôtel de ville d'Orléans, Anonyme, xvi^e siècle, Orléans, Musée historique et archéologique de l'Orléanais (Marie-Luce Demonet, David Rivaud et Philippe Vendrix [dir.], *Orléans, une ville de la Renaissance*, cat. exp., Orléans, collégiale Saint-Pierre-le-Puellier, 16 mai-23 août 2009, Orléans, Ville d'Orléans, 2009, p. 26-27).

29 Charles de La Saussaye, *Annales Ecclesiae Aurelianensis [...]*, op. cit., p. 657. D'après l'abbé François Noël Alexandre Dubois (*Notice historique et descriptive de la cathédrale d'Orléans*, Orléans, impr. Darnault-Maurant, 1818, p. 5), la croix aurait pesé 3 020 livres (cité par Georges Chenesseau, *La Cathédrale Sainte-Croix d'Orléans des origines aux guerres de Religion*, op. cit., t. 2, p. 161), mais nous ignorons ses sources.

30 « Et de ces pillules d'airain en avez une en Orleans sus le clochier de l'eglise de Sainte Croix » (François Rabelais, *Les Horribles et Espouvantables Faictz et Prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, filz du géant Gargantua, composez nouvellement par Maistre Alcofrybas Nasier*, Lyon, Claude Nourry, 1532, chap. XXXIII, p. 136).

31 Chanoine Georges Chenesseau, *La Cathédrale Sainte-Croix d'Orléans des origines aux guerres de Religion*, déjà cité, t. 3, p. 466.

32 Cité par Eugène Lefèvre-Pontalis et Eugène Jarry, « La cathédrale romane d'Orléans : d'après les fouilles de 1890 et des dessins inédits », art. cit., p. 10, d'après Raymond de Massac, *Recueil des poèmes et panegyriques de la ville d'Orléans*, Orléans, Maria Paris, 1646.

33 *Le Grand Jubilé de tresplaine remission [...]*, Orléans, Saturnin Hotot, 1600 (BnF, D-56958), reproduction chez Georges Chenesseau, *Monographie de la cathédrale d'Orléans : notice historique et guide du visiteur*, op. cit., p. 17.

9. *Le Grand Jubilé de tresplaine remission [...]*, Orléans, Saturnin Hotot, 1600, frontispice,
Paris, Bibliothèque nationale de France, D-56958

Quelques années plus tard, un devis établi le 27 mars 1612 pour la reconstruction de la cathédrale évoque à nouveau l'ancienne flèche :

Le comble s'étendra sur tout le vaisseau et sur la croisée. Il sera *en la façon qu'il est à présent en ce qui est resté*³⁴. Le clocher, égal en hauteur à l'ancien, reproduira aussi ses formes et sa décoration. Ce sera une flèche à huit pans, à trois *terraces*, avec *accoudouetz* et *arbouttans*. Elle se terminera par une *pyramide* de dix toises, agrémentée à mi-hauteur de *croisées tout allentour*. Une *vis à rampan* donnera accès aux terrasses. La charpenterie sera revêtue de plomb, *tant dedans que dehors*. Les *gardefoux* de la dernière terrasse, à la naissance de la pyramide, seront *garniz de fleurs de lis par-dessus comme ilz estoient le temps passé*. Il y aura des *fleurons* et *autres fassons dedans les plomberies, qui seront dorez ensemble avec les fleurs de lis tout allentour dudit clocher*. Des gargouilles de plomb, accrochées à *chascune terrasse*, jetteront l'eau *sur les combles de l'église*. Enfin, *une pomme de la grosseur de celle qui y estoit*, couronnera *l'estau de l'esquille*. Elle sera dorée et surmontée d'une croix³⁵.

306

Le dessin du fonds Robert de Cotte semble donc avoir été réalisé une vingtaine d'années après la flèche du début du xvi^e siècle qui fut abattue en 1568. On peut lui trouver des affinités avec les projets ultérieurs évoqués par la gravure du jubilé de 1601 et le devis de 1612.

Une question demeure : quelle était l'intention de l'auteur du dessin, à une époque où une flèche s'élevait déjà à la croisée de la cathédrale d'Orléans ? En l'absence de projet de réfection documenté, on peut y voir la tentative ambitieuse de quelque maître maçon de se signaler par un projet spectaculaire. Il s'agit bien en effet d'un projet pour une flèche en pierre, comme l'indiquent les dimensions imposantes des contreforts et des tourelles d'angle, dont les flèches en charpente peuvent se passer aisément mais qui sont nécessaires à l'équilibre des flèches de pierre, à la structure plus imposante, comme en témoigne encore la flèche nord de la cathédrale de Chartres élevée par Jean de Beauce au début du xvi^e siècle (fig. 10)³⁶.

34 Il s'agit des 3^e et 4^e travées de la nef actuelle, les seules à avoir échappé aux destructions des huguenots.

35 Chanoine Georges Chenesseau, *Sainte-Croix d'Orléans, op. cit.*, t. 1, p. 38 : « Devis des œuvres de charpenterie, couverture et plomberie qu'il convient de faire à neuf pour la réédification de l'Eglise Sainte-Croix d'Orléans remis par J. Levesville, conducteur des ouvrages, Jacques et Guillaume Boisnier, charpentiers et Pâquier Chomau au bureau gérant le chantier de reconstruction de la cathédrale » (Arch. dép. Loiret, C 409, fonds de l'intendance d'Orléans, détruit en 1940). Nous reproduisons ici le passage de l'étude du chanoine Chenesseau qui eut accès au document, malheureusement détruit en 1940, comme l'ensemble du fonds relatif à la reconstruction de la cathédrale d'Orléans. En italique figurent les citations par l'auteur des documents originaux disparus.

36 Isabelle Isnard, *L'Abbatiale de la Trinité de Vendôme*, Rennes, PUR, 2007. La présence de gargouilles sur le dessin n'est pas discriminante car on en rencontre aussi sur la flèche de charpente recouverte de plomb de la cathédrale d'Amiens.

10. La flèche nord de la cathédrale de Chartres (après 1506)

Quelles que soient les circonstances de sa réalisation, le dessin ne fut jamais mis à exécution sur le chantier de la cathédrale, à la différence des projets ultérieurs. Celui de Jacques Lemercier, conçu en 1643 et achevé en 1662³⁷, adopta la forme d'un immense obélisque, Guillaume Hunault revint à un style gothique pour remplacer au début du XVIII^e siècle la flèche du siècle précédent qu'il avait fallu démonter en 1691 pour éviter qu'elle ne s'effondre. C'est à Robert de Cotte qu'il revint d'élever cette nouvelle flèche, achevée avant 1711³⁸. C'est peut-être à cette occasion que le dessin sur parchemin entra dans les papiers de l'architecte. Curieux sort pour un document que d'aboutir dans les archives d'un architecte qui goûtait fort peu l'architecture gothique³⁹. Ironie de l'histoire, ce destin lui permit d'échapper à la disparition à laquelle fut condamné le riche fonds du Bureau chargé de la reconstruction de la cathédrale d'Orléans du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle, détruit en 1940 et qu'on ne connaît plus que par la remarquable étude qu'en avait faite pour sa thèse le chanoine Georges Chenesseau.

308

Dans l'histoire plus que mouvementée des flèches de la cathédrale d'Orléans, le dessin du fonds Robert de Cotte offre un témoignage spectaculaire de l'effervescence qui, dans la première moitié du XVI^e siècle, caractérisait encore le chantier de l'église, à n'en pas douter un des plus importants de l'architecture gothique tardive dans la région⁴⁰ et plus largement, dans le royaume. La flèche d'Orléans a toute sa place aux côtés de celles des cathédrales de Rouen, de Chartres ou de Beauvais. Le dessin du fonds Robert de Cotte apporte une manifestation supplémentaire d'un monument d'envergure qui visait à magnifier la cathédrale dans un paysage religieux institutionnel et monumental en pleine mutation dans la région où, à la fin du XV^e siècle, s'étaient affirmées de manière spectaculaire les églises royales voisines de Saint-Aignan et de Notre-Dame de Cléry⁴¹. Le dessin de flèche, même s'il est resté à l'état de projet, manifeste au propre comme au figuré les ambitions démesurées du clergé cathédral rejoint par l'orgueil des hommes de l'art à les assouvir.

37 Alexandre Gady, *Jacques Lemercier : architecte et ingénieur du roi*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

38 Chanoine Georges Chenesseau, *Sainte-Croix d'Orléans, 1599-1829, op. cit.*, t. 1, p. 249.

39 Bertrand Jestaz, *Le « Voyage d'Italie » de Robert de Cotte : étude, édition et catalogue des dessins*, Paris, E. de Boccard, 1966.

40 Marie-Luce Demonet, David Rivaud et Philippe Vendrix (dir.), *Orléans, une ville de la Renaissance, op. cit.*

41 Sur ces deux églises, Jürgen Hugger, *Substitution statt Reduktion: Notre-Dame in Cléry und Saint-Aignan in Orléans. Eine Studie zur Flamboyantarchitektur im Orléanais*, Frankfurt-am-Main/Berlin/Paris, Peter Lang, 1996 ; Philippe Araguas, *Cléry-Saint-André, la collégiale Notre-Dame, Loiret*, Orléans, Association Images du patrimoine du Loiret, 1992 ; Pierre Martin, Thomas Rapin, « La reconstruction du chœur de Saint-Aignan d'Orléans au XV^e siècle », *Art sacré. Cahiers de rencontre avec le patrimoine religieux*, 14, 2001, p. 82-99.

LES TRAVAUX DE CHRISTOPHE GAMARD À L'ÉGLISE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS

Isabelle Dérens

Dans l'édition de sa *Description de Paris* de 1752, Germain Brice écrivait : « Le bâtiment de cette église est assez simple et d'une ordonnance lourde et désagréable ; il a été construit vers l'an 1640 sur les desseins de Gamart ». Si tous les historiens anciens s'accordent pour attribuer à Gamard la réalisation des agrandissements et de la façade de Saint-André-des-Arts, ils divergent sur leur datation. Jaillot avance la date de 1660 ; Henri Sauval, en écrivant « au commencement de l'an 1600 », est une fois encore le plus proche de la vérité. La plupart des notices récentes reprennent la date de 1640 donnée par Brice¹. La découverte des marchés et devis, inédits, permet de rétablir une chronologie exacte et de mettre en lumière un maître d'œuvre méconnu, appelé à compléter et augmenter un édifice médiéval².

CHRISTOPHE GAMARD (VERS 1590-1649)

Peu étudié, Christophe Gamard fait partie de cette catégorie de maîtres maçons qui, sans jamais être qualifiés d'architectes, agissent comme tels. Il est né, peut-être vers 1590, de Louise Panier, femme de Pierre Gamard, non qualifié ; on lui connaît un frère, Philippe. En 1614, il épouse Étienne Vellefaux, fille du maçon François Vellefaux et de Jeanne Benebaude³, et nièce de l'architecte Claude Vellefaux auprès duquel il a sans doute fait son apprentissage et dont il est le commis. En 1626, Gamard succède à Vellefaux comme voyer de Saint-Germain-des-Prés⁴, puis dans l'office d'expert juré (1627).

- 1 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, chez Charles Moette, 1724, livre IV, p. 427-428 ; Germain Brice, *Description de la Ville de Paris*, Paris, Les Libraires associés, 9^e éd., 1752, t. III, p. 218 ; Jean Baptiste Michel Renou de Chavigné dit Jaillot, *Recherches critiques, historiques et topographiques sur la Ville de Paris*, Paris, A.-M. Lottin l'Aîné, 1775, t. IV, p. 13.
- 2 Chantier absent du répertoire d'Hélène Rousteau-Chambon, *Le Gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris, Picard, 2003.
- 3 Arch. nat., Min. centr., CX, 57, 15 février 1614.
- 4 Arch. nat., Z² 3385. Justice de Saint-Germain-des-Prés, registres d'audience, 19 janvier 1627.

À partir de juin 1636, et pour une durée de trois ans, il assure l'intérim de la charge de maître des œuvres de maçonnerie de la Ville en attendant que le trop jeune Augustin Guillain soit en mesure de remplir les tâches de cette charge dont il avait reçu la survivance⁵. De 1621 à 1640, il est actif sur les chantiers de l'hôtel-Dieu, dont il édifie le portail monumental sur la rue de la Bûcherie, morceau qui a été gravé par Marot. À côté de ses tâches ordinaires de voyer de Saint-Germain-des-Prés, il exécute d'importants travaux dans l'abbaye et l'église pour laquelle il construit le portail latéral vers la rue Sainte-Marguerite, également gravé par Marot. On lui doit la construction de plusieurs maisons du quartier de Buci, le lotissement de la rive nord de la rue Sainte-Marguerite, les plans de Saint-Sulpice et de l'hospice des Incurables⁶.

Étiennette Vellefaux morte en 1643, Gamard se remarie avec Marie Pilloy en 1648. Il meurt l'année suivante en laissant deux fils : Christophe II et Hubert.

GENÈSE DU PROJET ET DÉROULEMENT DU CHANTIER

Aujourd'hui disparue, l'église Saint-André-des-Arts était une construction du XIII^e siècle dont le clocher avait été édifié peu avant 1500⁷. Les plans du XVI^e siècle montrent une façade à pignon avec clocher accolé au flanc gauche. Régulièrement orientée, l'église était bordée de rues sur trois côtés : la rue Saint-André-des-Arts au nord, la rue du Cimetière au sud et celle du Chevet Saint-André (ou Hautefeuille) à l'ouest ; son entrée principale ouvrait sur un parvis étroit.

Dès le début du XVI^e siècle, la fabrique s'était préoccupée de l'agrandissement de l'église, qui imposait la destruction d'une maison située devant la façade. En août 1608, les marguilliers avaient donné leur accord pour l'acquisition de cette maison, réalisée en mai 1609. Les choses en restèrent là jusqu'en juillet 1617, où l'on procéda à la mise aux enchères des démolitions, dont Gamard fut l'adjudicataire. Dès septembre, ce dernier avait commencé les fondations des travées neuves de l'église. Le 27 août 1617, « par le sr Mareschal aurait esté représenté les plans et dessaings faicts pour l'accroissement de ladite église, tant nef que chapelles, et que le tout aurait esté donné à entendre à la Compagnie par le sr Gamard ». La formulation de cette phrase laisse entendre assez clairement que Gamard est bien l'auteur des plans⁸. Les devis et marché

5 Arch. nat., H² 1804^b, f. 431-432.

6 Pour une liste plus détaillée des travaux parisiens de Gamard et la bibliographie, voir notre notice dans l'*Allgemeines Kunstlerlexikon*, München/Leipzig, K. G. Saur, 2000, s.v.

7 Agnès Bos, *Les Églises flamboyantes de Paris, xv^e-xvi^e siècles*, Paris, Picard, 2003, p. 137.

8 Les détails du déroulement de l'entreprise sont tirés des registres de délibérations de la fabrique Saint-André-des-Arts (Arch. nat., LL 686).

de maçonnerie furent passés le 18 juillet 1618 entre la fabrique et Gamard, devant le notaire Bontemps⁹. Restait à trouver le financement, les quêtes s'étant rapidement avérées insuffisantes.

La construction projetée, sur laquelle on va revenir, comprenait cinq nouvelles chapelles ; par leur délibération du 3 septembre 1617, les marguilliers avaient décidé de les concéder aux meilleurs enchérisseurs, à charge de supporter les frais de leur édification. L'exemple fut donné par le marguillier Claude Gallard qui, par contrat¹⁰, s'était engagé à payer 5 000 livres pour la construction d'une chapelle du côté de la rue du Cimetière, plus 300 livres de droit d'entrée, en échange de la concession à perpétuité de cette chapelle, la première en entrant. Celle attenante fut concédée selon les mêmes clauses à François de Guyon et son épouse, par contrat du 10 janvier 1618, devant M^e Bontemps¹¹. Les deux chapelles neuves du côté de la rue Saint-André furent plus longues à trouver preneur. La première fit l'objet d'un contrat le 20 janvier 1628, entre la veuve Boyer et la fabrique ; la suivante fut attribuée le 20 octobre 1627 à François Joly de Fleury¹². Ces deux concessionnaires ne se chargeaient que de la construction de leur caveau.

De 1620 à 1622 le chantier fut interrompu, toujours faute d'argent. Tous les moyens furent mis en œuvre : concessions de bancs, quêtes, constitutions de rentes. Les travaux reprirent en 1622 ; les devis et marché de charpenterie étaient passés le 4 mai 1622 avec le maître charpentier Jean Delespine¹³.

Le marché de maçonnerie prévoyait que Gamard toucherait 200 livres par semaine pendant la durée du chantier. Au terme de deux toisés de maçonnerie faits par Charles David et Jean Autissier, les 26 et 30 janvier 1623, puis le 21 novembre suivant, l'estimation se montait à 33 647 livres, 16 sols, 6 deniers¹⁴. Sur cette somme, la fabrique devait encore à Gamard 4 800 livres, dont une partie lui fut payée le 12 février 1624 sous forme d'une rente annuelle de 300 livres, gagée sur quatre maisons appartenant à la fabrique¹⁵. Une dernière estimation de David et Autissier, en date du 27 février 1626, indiquait que le montant des travaux dus à Gamard s'élevait encore à 3 492 livres. Pour pouvoir s'acquitter de la somme, les marguilliers avaient dû passer contrat de constitution avec Jean Beschefert, avocat au Parlement. La quittance définitive de Gamard date du 10 juin 1626¹⁶.

9 Arch. nat., Min. centr., LXXIII, 293.

10 Arch. nat., Min. centr., LXXIII, 291, contrat du 17 novembre 1617.

11 Minute en déficit. Copie dans Arch. nat., L 632, pièce 16.

12 Arch. nat., L 633, pièce 2 ; Arch. nat., Min. centr., LXXIII, 314.

13 Arch. nat., Min. centr., LXXIII, 302. Delespine réside rue du Colombier.

14 Cette expertise n'est pas conservée.

15 Arch. nat., Min. centr., LXXIII, 306.

16 Arch. nat., Min. centr., LXXIII, 310.

1. Jean Marot, « Veüe de l'Eglise St André des Arts », eau-forte et burin,
Paris, musée Carnavalet, G.22830

2. Émile Hochereau, Plan de l'église Saint-André-des-Arts, dans Émile Raunié, *Épitaphier du Vieux Paris [...]*, Paris, Imprimerie nationale, 1890, t. 1, pl. hors-texte [p. 1]

LA RÉALISATION

De ce bâtiment aujourd'hui disparu, Jean Marot a gravé la façade, mais l'absence de plan se fait cruellement sentir. Celui que donne Marot en cartouche de sa gravure est fautif, car exagérément régularisé (**fig. 1**). Or, les rues qui cernaient l'église délimitaient un espace en trapèze que l'édifice épousait étroitement, comme en témoigne le plan de Jaillot. L'édifice comprenait une nef centrale, voûtée d'ogives, flanquée de part et d'autre de collatéraux sur lesquels ouvraient une série de chapelles, chacune étant éclairée sur la rue par une baie ogivale à vitraux. Une expertise réalisée en 1772 par l'architecte Antoine¹⁷, à la requête des marguilliers, a permis de dresser un plan de restitution publié par Émile Raunié dans sa notice de l'*Épitaphier du Vieux Paris*¹⁸. C'est le document que nous utilisons ici pour comprendre ce que furent les travaux de Gamard.

¹⁷ Arch. nat., S 3310. Ce document de 166 folios porte essentiellement sur l'état des chapelles et l'estimation des réparations à réclamer aux concessionnaires.

¹⁸ Émile Raunié, *Épitaphier du Vieux Paris [...]*, Paris, Imprimerie nationale, 1890, t. 1, p. 1-6. L'auteur du plan est Émile Hochereau, alors conservateur du Plan de Paris.

L'objectif était d'allonger l'église de deux travées vers l'ouest, ce qui impliquait la destruction de la façade et sa reconstruction. Quoique très détaillé (qualité de la pierre, dimensions des différents éléments, prix à la toise), le devis comporte des imprécisions et des ambiguïtés¹⁹. La construction de quatre piliers était prévue ; deux solutions se présentent. Soit le terme de pilier est pris dans le sens strict d'élément porteur isolé sur tous les côtés, auquel cas en les numérotant 1, 2, 3, 4 (**fig. 2**), il faut envisager une intervention de Gamard non seulement sur les deux travées neuves, mais encore sur la première travée de l'église primitive. Soit on compte comme pilier un élément de colonne accolé à l'angle sud-ouest du clocher (numéroté 4 bis), et les travaux de Gamard se limitent aux deux nouvelles travées. Cette dernière hypothèse est sans doute la plus pertinente. Les affiches apposées en divers lieux pour les enchères des chapelles neuves portaient sur « les places de cinq chapelles, deux du costé du presbitaire [de la rue du Cimetière] et trois du côté du clocher [...] Chacune desdites chapelles du costé du presbitaire contenant 13 pieds de longueur, 10 de largeur en œuvre ; celles du costé attendant le clocher 11 à 12 pieds de longueur, celle attendant le clocher 6 pieds de largeur et celles attendant le pignon 14 pieds²⁰ ». Et plus loin : « Seront advertis MM. qui voudront prendre lesdites chapelles qu'il doit estre travaillé promptement et sans discontinuer aux quatre chapelles du bastiment neuf²¹. » La première de ces chapelles, à droite en entrant, dite de la Résurrection dans le document de 1772, est celle qui a été achetée par Claude Gallard²². La suivante, dite de l'Annonciation, avait été concédée à François de Guillon. Du côté gauche on trouve la chapelle des fonts baptismaux, puis une autre dite de la Résurrection, concédée à la famille Joly de Fleury, et enfin la chapelle de Sainte-Marthe. Cette dernière n'est pas à proprement parler une chapelle neuve, mais elle a dû subir de profonds remaniements en raison des travaux de ragrément effectués au clocher ; la vis d'escalier montant dans le clocher est encadrée dans le mur est de cette chapelle qui va être transformée en passage d'entrée latérale de l'église²³. Avant les travaux d'agrandissement, cette entrée latérale se trouvait deux travées plus haut ; son emplacement va devenir la chapelle Saint-François. Par sa délibération de juin 1619, la fabrique décidait d'offrir à M. de Montholon « en considération de ses bienfaits [...] le vieux portail qui est sur la grande rue à dessein d'y faire une chapelle²⁴ ».

19 Je remercie Guillaume Fonkenell de m'avoir aidée dans l'interprétation du devis.

20 Arch. nat., LL 686, f. 43 v°.

21 *Ibid.*, f. 44.

22 Voir n. 10.

23 Rien ne permet de dire que cette nouvelle entrée a été aménagée par Gamard, mais elle apparaît sur la gravure de Marot.

24 Arch. nat., LL 686, f. 54 v°.

L'expertise de 1772, qui décrit à la fois le gros œuvre et le décor, montre clairement que la structure de ces chapelles neuves est identique aux autres, à quelques détails près pour celles de gauche : à la chapelle des fonts, « les murs et voûte de ladite chapelle sont très irréguliers dans leur plan par le biais qu'occasionne l'alignement du mur de face sur la rue Saint-André qui, n'étant pas parallèle au mur de la nef, produit sur toutes les chapelles de ce côté la même irrégularité » ; et pour celle de la Résurrection « la portion de la voûte de ladite chapelle qui se raccorde avec celle du bas côté se trouve occupée par l'un des piliers buttants de la tour, ce qui donne au plan une forme très irrégulière ». L'ensemble du devis laisse entendre que les parties neuves doivent être identiques à ce qui existe déjà, comme Gamard le fera quelques années plus tard aux voûtes de la nef de Saint-Germain-des-Prés. Un paragraphe concerne la reprise du clocher à la suite de la démolition de la façade : « seront faicts les arrachements des arcs et branches d'augives de ladicte pierre, afin qu'il ne puisse arriver fraction ny inconvéniens audict clocher [...] et le plus proprement que faire, afin que l'ordre du dedans de ladicte église soit construit et gardé comme si le tout avait esté basti ensemble et qu'il n'y eut jamais eu de pignon. »

LA FAÇADE

À la différence de l'intérieur, dont la conception de l'époque exigeait l'homogénéité, Gamard a donné à sa façade un aspect où se mêlent des traits gothiques et modernes, suivant ce qu'on pouvait voir à Saint-Étienne-du-Mont. Composite, selon le mot d'Yvan Christ, l'élévation épouse la forme médiévale du vaisseau, d'où le haut pignon calé entre deux tourelles d'escalier coiffées de toit en poivrière. La rose circulaire à remplage au-dessus du portail, les dossierets des tourelles, les deux baies latérales en tiers point, ainsi que les quatre statues sous dais, participent du même esprit de *gothic survival*. En revanche, l'architecte a employé une écriture à la mode pour les deux portes latérales, coiffées de fronton triangulaire, mais surtout au portail central, pris sous une arcade en plein-cintre : de mode dorique, celui-ci est encadré de deux colonnes adossées et sommé d'un entablement qui supporte un oculus puissamment mouluré. Au-dessus, Gamard a disposé une sorte de balcon défendu par un garde-corps plein en pierre, que le devis nomme « balustrade », que supportent trois consoles sculptées. Ce motif, qui fait à la fois une liaison entre les tourelles et une séparation entre le portail et la grande rose, apparaît original. Mais au regard du très faible espace situé au devant, on ne pouvait de toute façon percevoir de cette façade que la partie basse décorée à l'antique.

3. « Saint André des Arcs [*sic*] », plume et encre brune, aquarelle, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. VE-53 (E)-FOL

Au XVII^e siècle, Saint-André-des-Arts comptait parmi ses paroissiens un grand nombre de hauts dignitaires, représentants prestigieux de l'aristocratie ou de la magistrature. Sous chaque chapelle se trouvait un caveau et les inhumations dans l'église étaient très demandées. Ainsi y trouvait-on les sépultures des membres des familles de Montholon, Séguier, d'Hozier, Le Nain de Tillemont, Joly de Fleury, de Thou, donnant lieu dans leurs chapelles respectives à de fastueux décors. François Anguier avait exécuté un groupe pour la chapelle de la famille de Thou (chapelle Saint-Augustin), dont quelques éléments sont aujourd'hui au musée du Louvre. Mais les plus fameux de ces mausolées, situés l'un et l'autre dans le chœur, étaient celui de Louis de Bourbon, prince de Conti, réalisé par Nicolas Coustou, et celui de sa mère, la princesse de Conti, exécuté par Girardon et détruit à la Révolution²⁵.

318

Au XVIII^e siècle, le prestige de cette paroisse semble avoir diminué. L'expertise de l'architecte Jacques-Denis Antoine (1772) révèle qu'une partie des chapelles est tombée en déshérence, qu'elles sont en mauvais état tant pour la structure que le décor, par abandon ou manque d'entretien de la part des familles. Quant aux décors plus récents, Antoine émet un jugement et une recommandation qu'il a paru intéressant de transcrire :

La nouvelle décoration qui vient d'être faite dans ladite chapelle Sainte-Anne [celle des Montholon], nous engage à représenter à MM. les curé et marguilliers qu'il serait convenable qu'ils veillassent à ce que les particuliers, qui ont l'intention de décorer leur chapelle, en soumissent les dessins à l'architecte de la fabrique ou à quelque artiste capable de juger des effets de l'exécution, pour éviter non seulement la bigarrure [...] mais encore pour rejeter les choses de mauvais goût et qui ne porteraient pas le caractère convenable au lieu. Beaucoup de personnes peuvent ignorer qu'une boiserie destinée à la décoration d'une église doit être autrement composée que celles des appartements d'habitation ; que les formes, qui sont un agrément dans ces derniers, sont un colifichet déplacé dans les autres [...]. C'est ce dont on s'est peu embarrassé dans la décoration qui vient d'être nouvellement faite dans ladite chapelle Sainte-Anne, dont nous ne pouvons louer ni l'ordonnance, ni l'exécution, et particulièrement celle de la peinture du tableau de l'autel qui ne serait pas supportable dans l'église du village le plus pauvre.

25 Alexandre Maral et Françoise de La Moureyre, *François Girardon (1628-1715). Le sculpteur de Louis XIV*, Paris, Arthéna, 2015.

Bien qu'épargnée par la loi du 4 février 1791, Saint-André-des-Arts fut fermée en 1793, vendue en 1797 et finalement détruite au début du XIX^e siècle. En 1809, la Ville de Paris racheta le terrain pour aménager une place, dont l'ouverture de la rue Danton à la fin du XIX^e siècle n'a fait qu'accentuer l'incohérence.

LES PREMIERS PAS DE PIERRE BULLET
AU NOVICIAT DES JACOBINS
DE LA RUE SAINT-DOMINIQUE

Juliette Hernu-Bélaud

Les rares études produites jusqu'à présent sur l'entreprise immobilière des Jacobins au faubourg Saint-Germain ont créé une situation historiographique paradoxale¹. Leur concentration sur les maisons locatives bâties autour du noviciat à la fin du XVII^e siècle a en effet empêché d'appréhender le projet d'ensemble, pourtant unifié, comme un tout comprenant tant les maisons que l'église et les bâtiments conventuels². Nous souhaitons ici revenir sur ce « grand projet » qui connaît une phase d'activité intense entre 1682 et 1686. Par la lecture de documents et de dessins en partie inédits, nous chercherons à préciser l'implication effective de Pierre Bullet dans cette commande qui marque véritablement le début de sa carrière d'architecte en lui offrant un terrain de jeu diversifié.

Le noviciat général des dominicains réformés fut fondé en 1632 sous les auspices de Louis XIII et de Richelieu³ sur un terrain choisi par le père Carré, à l'angle de la rue du Bac et du chemin des Vaches (aujourd'hui rue Saint-Dominique). En août 1678, le père général de l'ordre autorise les Jacobins à « faire construire sur le jardin à eux appartenant dite rue Saint-Dominique au derriere de leur couvent, une église, maisons pour les logis, et autres seculieres, ayant consideré que ledit jardin est infructueux audit couvent pour

- 1 Maurice Dumolin, « Les maisons du Noviciat des Jacobins et leurs locataires », *Procès-verbaux de la Commission du Vieux-Paris*, 1929 (1930), p. 3-32 ; Isabelle Montserrat Farguell, *La Construction d'ensembles locatifs à Paris par des communautés ecclésiastiques sous Louis XIV*, thèse d'École des chartes, Paris, 1997.
- 2 Cette situation peut s'expliquer en partie par l'abondance des sources relatives à la construction des maisons, qui n'est concurrencée que par la faiblesse de celles concernant l'église et les bâtiments conventuels.
- 3 Lettres patentes du 13 juillet 1632 (Archives du ministère des Affaires étrangères [AMAE], MD France 806, f. 148, document cité par Ninon Maillard, *Droit, réforme et organisation nationale d'un ordre religieux en France : le cas de l'Ordre des Frères Prêcheurs [1629-1660]*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Poumarède, université de Toulouse I, 2005, p. 595). Sur la fondation du noviciat général des Jacobins, voir Ninon Maillard, *ibid.*

1. Pierre Bullet, plan général du noviciat des Jacobins,
Stockholm, Nationalmuseum, THC 8040

ne pas rapporter à iceluy le proffit que seroit s'ils faisoient lesdits bastimens⁴ ». Si les premières livraisons de pierre commencent à la fin de l'année 1681⁵, l'essentiel du chantier n'est mis en place qu'au printemps 1682. Les devis et marchés relatant le déroulement de ces travaux montrent bien l'intrication extrême de tous les éléments du « grand projet » : le premier marché de transport de pierre concerne ainsi tant la nouvelle église⁶ que le couvent et deux maisons séculières⁷. La procuration donnée au père Simon Pelissier le 29 décembre 1681 pour lui confier la supervision de la construction de l'église, des maisons régulières et séculières et des loyers de celles-ci en est un autre signe⁸.

« L'église a été conduite par le sieur Bullet architecte de la Ville, aussi bien que toutes les maisons que ces Pères ont fait élever autour de la leur, ce qui leur donne un très gros revenu⁹. » Le témoignage d'Henri Sauval sur la participation

4 Procuration et copie de l'autorisation délivrée le 23 août 1678 (Arch. nat., Min. centr., VI, 572, 29 décembre 1681).

5 Marché de transport de pierre avec Pierre Grou, 19 novembre 1681 (*ibid.*).

6 Actuelle église Saint-Thomas-d'Aquin.

7 « pour employer par lesdits R. P. Jacobins à la construction qu'ils entendent faire faire sur leur jardin, d'une nouvelle église, couvent et deux maisons seculieres. » (Arch. nat., Min. centr., VI, 572, 19 novembre 1681).

8 Procuration à Simon Pelissier, 29 décembre 1681 (Arch. nat., Min. centr., VI, 572).

9 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724, 3 vol., t. 1, p. 488.

de Bullet à l'extension du noviciat fait exception. En effet, la plupart des commentateurs se sont contentés de noter l'implication de l'architecte dans la construction de la nouvelle église. Seul Charles Le Maire étend cette responsabilité à la conception du cloître (témoignage de 1685, soit pendant la réalisation)¹⁰. Cependant, la piste ouverte par Sauval est confortée par différents éléments.

Il faut rappeler pour commencer que la main de Bullet n'est jamais mise en doute en ce qui concerne l'église. Le marché de charpenterie du 9 juin 1683 achève de le démontrer, qui indique les ouvrages « qu'il convient faire pour la construction du comble et bas costé de l'église [...], le tout suivant l'eslevation qui en est faite par monsieur Bullet¹¹ ».

L'intervention de notre architecte dans la conception générale du noviciat est attestée par un plan général dessiné de sa main, conservé au Nationalmuseum de Stockholm (THC 8040 [fig. 1]), première proposition qui ne sera que très peu modifiée par la suite, comme le montre le plan joint au devis de maçonnerie du 26 mars 1682 pour la construction « d'un costé de cloistre qui vient joindre l'esglize neuve vis à vis le grand hostel et leur cour, et un autre retour de cloistre le long de l'esglize¹² », qui n'en diffère que par la disposition légèrement altérée des pièces communes telles que le réfectoire ou la salle du chapitre.

La seconde trace de l'intervention de Bullet sur les bâtiments conventuels se trouve dans un devis du 11 juin 1682 concernant « la construction d'un costé de cloistre et dortoir », où il est précisé que le tout sera fait « selon le plan et eslevation faits pour cet effet par Monsieur Bullet architecte des bastimens du roy »¹³. Et s'il fallait assurer encore la main de ce dernier sur l'escalier situé à la jonction de la sacristie et du cloître, le même devis indique que « sera fait la charpente du grand et petit escallier le tout ainsy qu'il sera marqué par monsieur Bullet¹⁴ ».

La question du rôle de Pierre Bullet dans la projection et la mise en œuvre des maisons locatives est plus problématique, en partie en raison de la durée du chantier. On peut toutefois assurer son emprise sur les premières maisons. Ainsi, on retrouve sa main sur les plans des deux maisons situées à l'angle de la rue Saint-Dominique et de la rue du Bac, joints au devis du 22 septembre 1682 (fig. 2-3)¹⁵, quand le marché du 23 septembre 1682 pour « deux corps de logis

10 Charles Le Maire, *Paris ancien et nouveau, ouvrage très curieux, où l'on voit la fondation, les accroissemens, le nombre des habitans et des maisons de cette grande ville*, Paris, T. Girard, 1685, t. II, p. 25.

11 Arch. nat., Min. centr., CIX, 287, 9 juin 1683.

12 Arch. nat., Min. centr., VI, 573, 26 mars 1682.

13 Arch. nat., Min. centr., CIX, 283, 11 juin 1682.

14 *Ibid.*

15 Arch. nat., Min. centr., CIX, 285, 22 septembre 1682, document cité dans I. Montserrat Farguell, *La Construction d'ensembles locatifs à Paris par des communautés ecclésiastiques sous Louis XIV*, thèse citée, p. 281.

2. Pierre Bullet, plan du rez-de-chaussée des deux maisons à l'angle des rues
Saint-Dominique et du Bac, Paris, Archives nationales, Min. centr., CIX, 285, 22 septembre 1682

3. Pierre Bullet, plan du premier étage des deux maisons à l'angle des rues
Saint-Dominique et du Bac, Paris, Archives nationales, Min. centr., CIX, 285, 22 septembre 1682

doubles en une place à Paris scise rue Saint-Dominique » mentionne son nom, notamment pour le dessin qu'il a donné des deux portes cochères¹⁶.

Les travaux initiés à la fin de l'année 1681 ont ainsi touché de nombreux éléments, participant de la reconfiguration complète du noviciat. Bullet collabore à cette entreprise de manière régulière, semble-t-il, jusqu'en 1684. À cette date s'ouvre en effet un procès entre l'architecte et le noviciat, qui ne sera résolu que par la signature d'un désistement consensuel le 5 juin 1684, moyennant le paiement de 12 000 livres à Bullet. Ce document précise que l'architecte remet alors au père syndic du noviciat « le plan du cloître et de l'église et divers autres desains pour lesdits ouvrages, au nombre de cinq¹⁷ ».

L'intervention de Pierre Bullet étant assurée, il convient d'étudier plus précisément le déroulement du chantier. L'objectif du projet d'ensemble est dès l'origine clairement exprimé : il s'agit de donner au noviciat une nouvelle chapelle, plus adaptée à l'usage qui en est fait, et de fournir à la communauté les moyens de sa subsistance grâce à la dentelle de maisons locatives – pour beaucoup véritables petits hôtels – qui bordent le terrain, suivant le mouvement amorcé dès 1663 avec la première maison construite sur la rue Saint-Dominique grâce aux fonds de Geoffroy de Laigue, sur l'idée et les dessins de Simon Despine¹⁸. Le remaniement doit également centrer les bâtiments au cœur de la parcelle, tout en ménageant une place devant l'église, sur laquelle doivent aboutir les passages desservant les rues du Bac et Saint-Dominique.

Le premier devis relatif au nouveau chantier, daté du 30 décembre 1681, concerne deux corps de logis doubles à bâtir sur la rue Saint-Dominique¹⁹. Dès le 12 janvier de l'année suivante, un marché de couverture est passé avec Gilles Morel, pour « tous et chacuns les ouvrages de couverture qui seront à faire tant

16 « Premièrement seront faites les deux portes cochères qui seront rondes par dessus avec de pierre de taille, corniches, et autres ornemens nécessaires suivant le dessein qui a esté donné par M. Bullet architecte. » (Arch. nat., Min. centr., CIX, 285, 23 septembre 1682, document cité dans *ibid.*)

17 Arch. nat., Min. centr., CIX, 291, 5 juin 1684 (document cité dans *ibid.*)

18 « Disant lesditz sieurs religieux que quelques personnes attentionnées et prenant part à l'intérest de leur maison leur auroit donné advis qu'ils pourroient commodément faire construire des maisons le long de ladite rue Saint-Dominique à prendre la profondeur de la place dans leur jardin, sans l'endommager au vu de sa grande estendue, dont il leur resteroit plus que suffisamment pour leurs promenades et récréations, que sur cet advis lesditz sieurs religieux ayant pris le sentiment d'honorable homme Simon de Lespine maistre masson bourgeois de Paris, d'aultz plus porté pour le bien de ladite maison qu'il a deux de ses enfans religieux dudit ordre [...] [qui] a trouvé qu'il y avoit plus à espérer qu'à craindre, il auroit esté resolu de bastir présentement une maison suivant ce dessein que ledit de Lespine avoit proposé. » (Arch. nat., S 4219, 7 juillet 1663, document mentionné dans M. Dumolin, « Les maisons du Noviciat des Jacobins et leurs locataires », art. cit., p. 5).

19 Arch. nat., Min. centr., VI, 572, 30 décembre 1681, cité dans I. Montserrat Farguell, *La Construction d'ensembles locatifs à Paris par des communautés ecclésiastiques sous Louis XIV*, thèse citée.

4. Pierre Bullet, plan de la chapelle du noviciat des Jacobins,
Stockholm, Nationalmuseum, THC 7981

aux bastimens qui sont de présent faits que ceux qu'ils font construire de neuf mesme la nouvelle esglize le tout despendant dudit couvent », qui précise qu'il faudra « commencer à y travailler lors et aussy tost que la charpenterie sera posée et mise en place, que lesdits bastiments seront en estat de couvrir »²⁰. On construit donc de tous côtés et à vive allure dès le début de l'année 1682. Si les travaux de cette première phase se poursuivent au minimum jusqu'en 1686, c'est essentiellement en raison de l'échelonnement des constructions de maisons. Ainsi, le dernier marché retrouvé date du 2 septembre 1686²¹ et concerne encore deux maisons rue Saint-Dominique. À l'inverse, le dernier marché relatif à l'église pour cette phase des travaux fut signé le 31 août 1683²². Partiel, il comprenait essentiellement des ouvrages de finition (mise en place des vitraux dans les chapelles, des balustres et appuis aux balcons). Enfin, un mémoire de 1683 relate l'état des ouvrages de charpenterie et atteste de l'avancement du pavillon au-dessus de la sacristie, du dortoir et des pièces utilitaires autour du réfectoire (chambre à farine, four, passage, cuisine), ainsi

²⁰ Arch. nat., Min. centr., VI, 572, 12 janvier 1682.

²¹ Arch. nat., Min. centr., CIX, 302, 2 septembre 1686, cité par I. Montserrat Farguell, *La Construction d'ensembles locatifs à Paris par des communautés ecclésiastiques sous Louis XIV*, thèse citée.

²² Arch. nat., Min. centr., CIX, 288, 31 août 1683.

5. Pierre Bullet, élévation de la chapelle du noviciat des Jacobins,
Stockholm, Nationalmuseum, THC 8088

que de la grande salle. Il confirme l'achèvement du grand escalier, et indique que la jonction entre l'église et le dortoir est terminée à cette date, puisqu'est évoqué « le pan de bois entre le mur de l'esglise et le dortoir²³ ».

Ces quelques éléments posés doivent permettre une étude plus systématique, que nous ne pouvons qu'esquisser ici, des dessins proposés par Bullet, dont sept sont conservés au Nationalmuseum de Stockholm. Cinq de ces dessins sont exclusivement liés à l'église, tandis que les deux autres présentent le plan général du noviciat déjà évoqué (THC 8040) et l'élévation du portail ainsi que la « place ovale de devant le parvis de l'église » (THC 6744). Le plan général nous renseigne sur la disposition d'ensemble, telle qu'approuvée par les Jacobins²⁴, mais ne présente que deux maisons, de part et d'autre du passage ouvrant sur la rue Saint-Dominique. Il remet ainsi en partie en question l'hypothèse selon laquelle toutes les maisons auraient été projetées en même temps, dès le début du chantier. On peut de même aisément supposer, à la lecture de ce devis, que les dessins de Bullet ont été utilisés à plusieurs reprises, sans que l'architecte ne soit forcément responsable du plan général des maisons concernées, selon un processus éprouvé d'imitation et de répétition que nous rappelle le marché du 23 septembre 1682 : « sera fait les portes, croisées, plafons, carrelages et vitrerie nécessaire et fourny toute la charpente, le tout conformément aux autres qui

23 Mémoire des ouvrages de charpenterie, 1683 (*ibid.*).

24 Identique au plan approuvé joint au devis du 26 mars 1682 (Arch. nat., Min. centr., VI, 573).

6. Pierre Bullet et Jean-Baptiste Bullet de Chamblain, vue perspective de la chapelle
du noviciat des Jacobins, Stockholm, Nationalmuseum, THC 8072

sont faits dans les deux maisons que lesdits religieux ont fait construire dans ladite rue » ; « sera fait la sculpture des deux portes qui sont à l'entrée des vestibules desdits deux corps de logis conformément à celles que lesdits religieux ont fait faire aux autres deux maisons dont il a esté cy dessous fait mention »²⁵. Ainsi, la construction des maisons après le départ de Bullet en 1684 pourrait avoir été en partie fondée sur ses dessins initiaux.

Si l'église est davantage documentée, par deux plans (THC 7475 et 7981 [fig. 4]), deux élévations (THC 8088 [fig. 5] et 8089) et une vue perspective (THC 8072 [fig. 6]), il semble que sa conception n'ait pas fait l'objet d'évolutions majeures. Ainsi, les deux plans ne se distinguent que par l'aménagement d'une circulation entre les chapelles des bas-côtés, sur le dessin THC 7981, inexistante sur le dessin THC 7475. La comparaison des élévations avec la vue perspective est plus intéressante, et témoigne de changements plus importants. Il apparaît par exemple que le transept est couvert, sur les dessins THC 8088 et 8089, d'un simple toit droit, tandis que la vue perspective (vraisemblablement de la main de Jean-Baptiste Bullet de Chamblain) montre une coupole sur tambour couverte d'un lanternon. Ce dernier dessin propose par ailleurs une rare vision de la façade projetée, et indique que celle réalisée bien plus tard sur les dessins du frère Claude²⁶ a dans l'ensemble conservé le parti envisagé par Bullet, projet assez peu novateur. Le modèle de la façade à deux ordres superposés surmontés d'un fronton fut ainsi conservé dans le projet définitif. Les dessins montrent cependant que des colonnes corinthiennes étaient prévues au premier niveau, des pilastres composites au second, et deux niches abritant chacune une statue à l'étage, tous éléments abandonnés au XVIII^e siècle. De plus, les retours devaient être légèrement circulaires, afin de clore la place ovale de façon harmonieuse.

Le peu d'inventivité dont fait preuve Bullet sur ce chantier est à considérer sous deux angles distincts mais sans doute liés. Tout d'abord, il s'agit bien ici d'une œuvre de jeunesse : s'il a déjà 44 ans lorsqu'il se voit confier cette commande, l'architecte n'a pu faire ses preuves auparavant qu'à l'hôtel Jabach, à la porte Saint-Martin et au quai Peletier. On peut noter que contrairement à celui qu'il propose pour Sainte-Marie-de-Chaillot en 1681²⁷, le plan retenu pour la chapelle du noviciat est réellement peu novateur : rectangulaire inscrit avec un chœur saillant dans le prolongement de la nef, il ne se distingue que par sa non-orientation. De même, les deux hôtels situés à l'angle de la rue du Bac et de la rue Saint-Dominique (fig. 2-3) sont encore très loin des solutions mises en place plus tard par Bullet à l'hôtel de Magny ou à l'hôtel d'Évreux –

25 Arch. nat., Min. centr., CIX, 285, 23 septembre 1682.

26 Entre 1765 et 1769.

27 Stockholm, Nationalmuseum, THC 7032, projet non réalisé.

terrains différents, réponses différentes, mais il faut bien admettre que les contorsions distributives de l'hôtel situé exactement sur l'angle doivent en partie découler d'un certain manque d'expérience. Par ailleurs, le rôle essentiel des religieux dans l'élaboration et la conduite du programme ne peut être ignoré. Rendus autonomes par le financement adopté grâce aux maisons locatives, ne dépendant d'aucun mécène direct, les Jacobins ont en effet pu garder la mainmise sur l'ensemble du chantier, jusqu'à confier la réalisation de la façade à l'un des leurs au XVIII^e siècle. Le choix d'un architecte encore peu connu par des commanditaires extrêmement attentifs s'explique ainsi aisément, mais semble avoir conduit à une forme de collaboration étrange, qui de fait s'interrompt brusquement en 1684, vraisemblablement au profit de simples maîtres maçons.

BETWEEN DESIGN AND CONSTRUCTION:
WREN'S USE OF FULL-SCALE ARCHITECTURAL MODELS
AT ST PAUL'S CATHEDRAL

Gordon Higgott

Perhaps no great building in early modern Europe is as fully documented as St Paul's Cathedral in London, and few can have so much primary material available in published form.¹ About 285 drawings have come down to us from Sir Christopher Wren's office for the design and construction of the cathedral from 1675 to 1710.² This corpus is only a small fraction of what must have existed, for it includes very few large-scale working drawings and just one full-sized template (St Paul's Collection, WRE/4/2/8). Amongst the working drawings is a study of c.1692 for the attic of the apse which differs from the completed work in many respects (figs 1 and 2). Drawings like this point to a final stage in the design process which can be reconstructed from payments in the building accounts for small-scale, and occasionally full-scale models, made in wood, plaster and stone. All these 'working models' have disappeared, but we know from descriptions in the building accounts that they were made by carpenters, joiners, plasterers and masons to test out structural and decorative

- 1 The buildings accounts from 1633-41 and 1663-1725 are in the London Metropolitan Archives (LMA): MS, WA 25,471/1-15 and 16-44. Those from 1668-1725 were published in *The Wren Society* (20 vols, Oxford, 1924-42), vols 13-16 (1936-39) (henceforth *WS*). The Contract Book (1675-1709) and the Minute Book of successive building committees are in *WS* 16, pp. 3-137. For Jones's restoration work, see G. Higgott, 'The Fabric to 1670', in Derek Keene, Arthur Burns and Andrew Saint, *St Paul's, The Cathedral Church of London 604-2004*, New Haven/London, Yale University Press, 2004, pp.171-90; and Vaughan Hart, *Inigo Jones: the Architect of Kings*, New Haven/London, Yale University Press, 2011, pp. 241-252.
- 2 217 sheets are in the St Paul's Cathedral Collection at London Metropolitan Archives (St Paul's Collection, WRE); see G. Higgott, *Wren Office Drawings, online catalogue* (March 2013): <http://tinyurl.com/Wren-Office-Drawings>. 67 drawings are at All Souls College, Oxford; see Anthony Geraghty, *The Architectural Drawings of Sir Christopher Wren at All Souls College, Oxford: A Complete Catalogue*, Aldershot/Burlington, Lund Humphries, 2007. One drawing for St Paul's is at Sir John Soane's Museum, London (SM vol. 111/71). Another is in a private collection; see G. Higgott, 'The Revised Design for St Paul's Cathedral, 1685-90: Wren, Hawksmoor and Les Invalides', *The Burlington Magazine*, 146, August 2004, fig. 49.

1. The attic above the apse at St Paul's Cathedral, built 1693-94

2. Nicholas Hawksmoor, *Study for the attic of the apse*, ca 1692,
London, St Paul's Collection, WRE/3/1/7

elements of the building and provide templates for the finished work.³ This paper will look at a few well-documented examples of Wren's use of full-scale models at St Paul's and consider what they reveal of his design methods during the construction of the cathedral.

Research on Wren's office over the past decade has established dates or date-ranges for almost every drawing.⁴ It is now known that Wren made several major revisions to the design as construction moved upwards and westwards, the most significant being the addition in 1685–87 of a two-storey western body and the raising of 'screen walls' above the outer walls of the aisles to create an all-round two storey church body. These revisions were facilitated by a long-established contractual system of paying for masonry 'by measure', level by level, as work progressed, rather than 'by great' (the contracting of a large part of a building in advance).⁵ Masonry was measured and priced after agreed heights had been built, typically 10 to 15 ft high (3–4.5 metres). In the first decade of construction twenty-six masonry contracts for a series of levels and areas were agreed in advance with up to five master-masons working in separate quarters of the plan.⁶ After 1685 Wren stopped using formal masonry contracts. His enlargement of the design westwards and upwards in 1685–87 led to a great expansion of masonry work. Henceforth the master-masons agreed by 'memorandum' rather than by contract to prices for masonry, based on those in the earlier contracts.⁷ This more flexible system of paying for masonry led to closer collaboration between Wren and his master-masons on revisions to the design when each level was being built.

Drawings from the first decade of construction include a group of designs for the transept end-walls and door cases that were produced by a new master-mason, Edward Pearce junior (c.1635–95), soon after he joined the workshop

3 About 80 such models are recorded in the building accounts; see J. W. P. Campbell, 'The First Complete List of All the Models Made for the Construction of St. Paul's Cathedral, London, 1675-1720', in Robert Carvais, André Guillerme, Valérie Nègre and Joël Sakarovitch, *Nuts & Bolts of Construction History: Culture, Technology and Society*, Paris, Picard, 2012, I, *Construction history. Knowledge and theorization*, pp.173-83.

4 See G. Higgott, *Wren Office Drawings, passim*; A. Geraghty, *Architectural Drawings, op. cit.* (note 2), pp. 10-3, 65-69; and G. Higgott, 'The Revised Design', *op. cit.* (note 2), pp. 534-47.

5 Wren described three methods of contracting masonry (the third is 'by day') in a letter to the Bishop of Oxford in 1681; see *WS* 5, pp.19-20.

6 *WS* 16, pp. 7-21. For the role of masons at St Paul's, see James W.P. Campbell, *Building St Paul's*, London, Thames & Hudson, 2007, pp. 70-96.

7 For example, an undated memorandum of c.1686 to master-masons John Tompson and Samuel Fulkes which describes their agreed areas of work at the west end; *WS* 16, p. 22.

in September 1678⁸. A fluent draughtsman and a virtuoso sculptor and carver, who had long collaborated with Wren, Pearce was the first master-mason at St Paul's to use models extensively for masonry construction and carving. In 1685 he was paid £39 'for making of Divers Modells, & other extraordinary Works, by order of Mr Surveyors, in the two years last past'.⁹ Amongst at least nine models listed in this payment is one of the modillioned cornice of the main internal entablature of the cathedral ('Model of the great Modelion Cornish'). A study by Pearce for this cornice in c.1682–83 is probably preparatory for the model.¹⁰ This model (probably in wood) can be linked to payments for a full-sized model of the whole internal entablature of the choir which the carpenters built *in situ* in the first quarter of 1683. The full-sized model was plastered by John Grove and painted by Edward Bird.¹¹ A payment for painting of the cornice of the model in 1690 suggests that this part was retained in the workshop as a template for the masonry carving.¹²

336

The practice of testing full-sized wooden models *in situ* and using them as workshop templates was not new to Wren's surveyorship at St Paul's. During his restoration of the medieval cathedral between 1633 and 1642, Inigo Jones had used stage-carpentry techniques to mock-up in timber, canvas and plaster, full-sized replicas of several high-level decorative features to judge their effects from ground level and change them where necessary.¹³ These included models of the main eaves cornice (January 1636) and of the scrolls which flanked the upper nave at the west end (June 1641).¹⁴ In September 1639 Jones set up two models of the entablature and balustrade above the columns of the west portico. A month later these models were painted 'several Tymes,' and in November 1639 the model of the balustrade was altered, apparently to conform to Jones's interpretation of an obscure passage in Vitruvius's treatise about the

8 *Wren Office Drawings*, WRE/2/1/2–7 and WRE/2/4/1–12. For Pearce's career, see I. Roscoe, with Emma Hardy and M. G. Sullivan, *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660–1851*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, pp. 961–95; and A.V. Grimstone, *Building Pembroke chapel: Wren, Pearce and Stone*, Cambridge, Pembroke College, 2009, pp. 24–6, 63–8.

9 *WS* 13, p. 198. By contrast, his colleague Edward Strong was paid only £8 in 1685 'for making of Modells from the beginning of the Work to this time' (*WS* 13, p.199).

10 WRE/2/4/18. Other drawings that can be linked to models in this payment include a fluently rendered study by Pearce for the over-door panel above the transept door, WRE/2/4/6, which probably relates to 'severall Modells for the Head of the great South Door'.

11 *WS* 13, pp. 149–50.

12 *WS* 13, p. 168. The contracts for carving the cornice in 1685 required the masons to refer to 'the Design and Model of the same'; *WS* 16, p. 20.

13 See G. Higgott, 'The Fabric to 1670' *op. cit.* (note 1), p. 181; John Summerson, 'Inigo Jones: Covent Garden and the Restoration of St Paul's Cathedral', in J. Summerson, *The Unromantic Castle and Other Essays*, London, Thames and Hudson, 1990, p. 61.

14 GL MS, WA 25,471/5 and 15.

positioning of pedestals in relation to columns.¹⁵ Both models were taken down in December that year, and in January 1641 the model of the cornice was in the 'Tracery house,' where it presumably served as a template.¹⁶

Pearce left the St Paul's workshop in 1690 after a dispute over rates of pay for raising masonry to higher levels. In the following year Nicholas Hawksmoor was first paid as a draughtsman in the monthly accounts, although he had been working in this capacity at St Paul's since about 1685.¹⁷ Soon after his arrival in the St Paul's office Hawksmoor began preparing large-scale drawings for execution, often in collaboration with Wren's leading master-mason, Edward Strong, who took charge of making models at the final stages between design and execution. In the five years before work started on the substructure of the dome in early 1696, Strong's men built several small-scale, part-models of the dome in masonry, probably to explore the complex structure of the drum and peristyle.¹⁸ Two models were finished in 1691, and in June 1694 Strong's men built 'a large Modell of 1/8th of the Great Dome'.¹⁹ In December 1695 the masons were paid to 'Alter and Add to the Modell of the Legg [quarter] of the Dome,' just before work began at the base of the structure in January 1696.²⁰ This suggests a final revision, probably connected with the sloping of the inner wall of the drum.²¹

Wren's use of masonry models as design-tools was not unusual in the European context. At the Dôme des Invalides in Paris, between 1687 and 1691, Jules Hardouin-Mansart's master mason, Pierre Lemaistre, made about fifteen models in stone and plaster of entablatures, cornices, statues and other high-level features while construction progressed to the upper levels, the most expensive being '*le grand modele fait de platre des deux attiques au dessus de l'ordre exterieur du dome*,' built in 1689.²² Immediately after this model was finished Mansart changed the attic from two stages ('*deux attiques*') to one, and by 1691 he had completed the dome and lantern. It is possible that Lemaistre's model

15 WA 25,471/11; the passage, in Book III (iv, 5) of *De Architectura*, concerns the *scamilli impares*; see G. Higgott, "'Varying with reason": Inigo Jones's theory of design', *Architectural History*, 35, 1992, pp. 65, 71-2.

16 WA 25,471/15.

17 See G. Higgott, 'The Revised Design', *op. cit.* (note 2), pp. 539-41.

18 See G. Higgott, 'Geometry and Structure in the Dome of St Paul's Cathedral', in Anthony Gerbino and Stephen Johnston, *Compass & Rule: Architecture as Mathematical Practice in England, 1500-1750*, New Haven/London/Oxford, Yale University Press/Museum of the History of Science/Yale Center for British Art, 2009, pp. 164-7.

19 WS 14, pp. 80, 86, 134.

20 WS 15, p. 5.

21 *Wren Office Drawings*, WRE/5/3/5: a large-scale study by Nicholas Hawksmoor for the peristyle of the dome, c.1695, the earliest to show the sloping wall of the inner drum.

22 See Bertrand Jestaz, *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, Picard, 2008, II, *Documents*, p. 129; see also the discussion in I, pp. 388-9.

of the attic was a full-scale structure, as there is an additional payment for ‘la charpenterie dud. modele’, which could mean the carpentry for erecting the model *in situ*. Without detailed building accounts for the construction of the Invalides church we cannot know exactly what was done. At St Paul’s Cathedral, by contrast, we have clear evidence that Wren employed full-scale models when making two late changes to the fabric in the 1690s.

Between November 1693 and June 1694, Edward Strong’s team built the attic above the eastern apse (see **fig. 1**). This curved masonry parapet covers the end of the roof of the choir and has a circular window to admit light into the roof space. A study by Nicholas Hawksmoor, drawn in ‘laid-out’ rather than true elevation, shows all the dimensions of the central part of the attic in feet and inches, nearly as built, and includes a profile of the mouldings in the central panel (see **fig. 2**)²³. But though resembling a working drawing it is some way removed from the built fabric. The completed attic is flanked by long scrolls crowned by pairs of winged cherubs and has a larger moulding around the central round window, enriched with carvings. Several stages of model-making in wood and stone were needed to develop the design to this degree of complexity. Between December 1692 and June 1693 Edward Strong’s team made at least three masonry models for ‘the East End above the Great Cornice,’ the first of which was probably based on a wooden model made earlier by the joiner Charles Hopson.²⁴ In November 1693 Strong’s men built and carved the main wall of the attic, but not the scrolls. The scrolls were an afterthought, for in March 1694 the carpenters made ‘a Model for the Scrowles to stand on the Cornice at the East End’.²⁵ The wording, and the use of carpenters for the work, indicates a full-sized wooden model, placed next to the completed attic wall. In the same month Strong’s masons were paid to ‘Alter Modell of East End’ (meaning their masonry model) and in May the scaffolds were raised to allow the masons ‘to carve the Scrowles and Cherubim heads at East End’.²⁶ Wren had probably intended scrolls on each side of the central parapet to conceal the roof from view. The full-size model allowed him to judge their effect before finalising the profiles and carved ornaments.

Soon after they had finished the attic at the east end, Wren, Strong and Hawksmoor turned their attention to the internal entablature of the dome. Between July and September 1697 the carpenters were building centres for the arches ‘in the thickness of the Entablature’ around the base of the dome,

²³ *Wren Office Drawings*, WRE/3/1/7; see also the preliminary pencil study, WRE/3/1/4.

²⁴ *WS* 14, pp. 109 (Dec. 1692), 112 (May 1693), 113 (June 1693); and *WS* 15, p. 11 (Aug. 1696, a retrospective payment to Hopson for several models).

²⁵ *WS* 14, p. 130.

²⁶ *Ibid.*, pp. 131-3.

3. The internal entablature of the dome, built 1697-98

ready for the setting of the entablature (fig. 3). In the same period Strong was paid for building 'a Modell for the Intablature for the Inside of the Dome at full bigness ... Setting and Taking up the severall sorts of Work till it was approved... Carving 9 Cherubim's heads...'²⁷ Cherubs' heads are not part of the completed entablature. However, they are mentioned in a payment for a masonry model by Strong in October 1694²⁸ and they appear in a pencil study for the dome entablature by Hawksmoor, on the back of the sheet at All Souls College (fig. 4).²⁹ This study must be preparatory for Strong's model of 1694. It shows the cherubs' heads placed like metopes in the frieze between paired versions of the consoles and suggests that the 'Setting and Taking up of severall sorts of Work' in 1697 involved repositioning stone consoles, singly or in pairs, and setting the carved stone cherubs' heads between them to test out their appearance from church-floor level.

340

Aided by a gifted draughtsman and a versatile master-mason, who could mock up elements of the design in stone and timber, Wren was modelling parts of the building *in situ*. His techniques recall those used by Gian Lorenzo Bernini at Sant'Andrea al Quirinale in Rome in the early 1660s, where, according to a contemporary account, Bernini ordered his stuccoist, Antonio Raggi, to re-work figures over the windows, and went up on the scaffolding himself to make changes 'with his own hands'.³⁰ Not long afterwards, in August 1665, Bernini stated in conversation with the architect Carlo Vigarani in Paris that it was the architect's duty 'to have a good eye in assessing *contrapposti*, so that things should not only appear simply to be what they were, but should be drawn in relation to objects in their vicinity that change their appearance'.³¹ By *contrapposti* he meant the visual impression created by parts of an object seen in relation to each other and their surroundings. Wren, who met Bernini in Paris at around this time, shared the Italian's conviction that perceptions of the building from a variety of vantage points should guide the architect in

²⁷ WS 15, pp. 28-29.

²⁸ WS 14, p. 139: '12 days Mason modelling the great Cornice of the Dome at 2s 6d per day. For 9 ½ days Carver in Modelling Cherubims heads in same. 3s 4d per day.'

²⁹ A. Geraghty, *Architectural Drawings, op.cit.* (note 2), p. 70, n° 83, verso. I am very grateful to Dr Geraghty for his advice on this paper.

³⁰ '...e più volta è salito sopra a raggiustarle con le proprie mani': from an account written in 1672; see G. Bauer, 'Bernini e i "modelli in grande"', in Gianfranco Spagnesi and Marcello Fagiolo Dell'Arco (eds), *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1983-1984, I, pp. 286-8, where Bauer also describes Bernini's use of full-scale models of statues on his St Peter's colonnades in 1657-61. I am most grateful to Andrew Morrogh for drawing my attention to this study, and for his comments on a draft of this paper.

³¹ Paul Fréart de Chantelou, *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, ed. Anthony Blunt, Princeton, Princeton University Press, 1985, pp.139-40 (23 August 1665), and p. 17, n. 46 (commentary by G. Bauer).

4. Nicholas Hawksmoor, *Study for the dome entablature, ca 1694*,
Oxford, All Souls College, G.83v

the final stages of the design. In a passage in his first ‘Tract’ on architecture, written several decades later, Wren argued that the architect should use his understanding of perspective to judge how a feature would appear from the ground. Only after all the viewing positions have been considered should the design be finalised; for things which appear well in a drawing ‘may not be good in the Model, especially where there are many Angles and Projectures; and every thing that is good in [the] Model, may not be so when built [...] but this will hold universally true, that whatsoever is good in Perspective, and will hold so in all the principal Views, whether direct or oblique, will be as good in great, if this only Caution be observed, that Regard be had to the Distance of the Eye in the principal Stations’.³²

It was an approach to architectural design that Wren owed in part to working methods established at St Paul’s by Inigo Jones in the 1630s. It depended on close collaboration between his master-masons and draughtsmen, and it placed Wren in the mainstream of the European Baroque.

32 Lydia M. Soo, *Wren’s “Tracts” on Architecture and Other Writings*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1998, p. 155.

LA COMMODITÉ EN ARCHITECTURE RELIGIEUSE :
LES « RÉPARATIONS ET ADJUSTEMENTS »
DU CHŒUR ET DU SANCTUAIRE DE SAINT-BENOÎT-
LE-BÉTOURNÉ ENTRE 1677 ET 1680¹

Léonore Losserand

Les histoires de chœur ne manquent pas dans l'architecture des églises, et celle de Saint-Benoît-le-Bétourné (Paris) à la fin du xvii^e siècle en est un exemple pratiquement inconnu. Or, le cœur de l'espace liturgique que sont le sanctuaire et le chœur des églises fait actuellement l'objet des recherches les plus intéressantes². Le cas de Saint-Benoît avait pourtant été longuement étudié en 1973, dans la thèse de Denis Grisel, à travers le dépouillement systématique des minutes notariées³. Cette thèse ayant eu une diffusion très limitée et n'ayant pas été reliée aux dernières recherches, il nous a semblé nécessaire de remettre au jour les documents d'archives pour retracer ce chantier et son impact historique et architectural. L'exiguïté de l'exercice des Mélanges nous a contrainte à synthétiser autant que possible l'étude des archives du chantier et à concentrer notre analyse sur la sémantique employée par les archives, et plus particulièrement l'emploi du mot *commodité*, qui n'est pas sans rappeler un poncif de la théorie d'architecture depuis l'interprétation par Alberti de l'*utilitas* de Vitruve.

- 1 Parmi les personnes qui m'ont aidée dans mes réflexions, je dois exprimer ma dette vis-à-vis de Juliette Hernu-Bélaud et de Joëlle Barreau ; qu'elles trouvent ici l'expression de mon amitié et de ma gratitude.
- 2 Entre autres : Fabien Dufoulon, *Les « Embellissements » des églises paroissiales. L'aménagement des chœurs à Paris aux xvii^e et xviii^e siècles*, Mémoire de l'École du Louvre sous la direction d'Agnès Bos et Dominique Jarrassé, 2005, 2 vol. ; Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints : maîtres-autels et retables parisiens du xvii^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2006 ; Sabine Frommel et Laurent Lecomte (dir.), *La Place du chœur, architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes*, Paris/Roma, Picard/Campisano, 2012 ; Mathieu Lours, *L'Autre Temps des cathédrales*, Paris, Picard, 2012 ; Sébastien Bontemps, *Le Décor sculpté religieux à Paris (1660-1760)*, thèse d'histoire de l'art, dir. Olivier Bonfait, université d'Aix-en-Provence, 2012 ; *Les Espaces du sacré : de la Renaissance à la Révolution*, actes du colloque Châtillon-sur-Indre, Rencontre avec le patrimoine religieux, 2013 ; Guillaume Kazerouni (dir.), *Les Couleurs du ciel : peintures des églises de Paris au xvii^e siècle*, cat. exp., musée Carnavalet, octobre 2012-février 2013, Paris, Paris Musées, 2012.
- 3 Denis Grisel, *Saint-Benoît de Paris : le chapitre, la paroisse et l'église du x^e siècle à 1854*, thèse de l'École nationale des chartes, 1973, inédite.

1. Plan de l'église Saint-Benoît, relevé par Bourla avant 1854,
Bibliothèque historique de la Ville de Paris, GR-4-AT-222

La reconstruction du chœur de Saint-Benoît est signalée dans tous les guides de Paris et attribuée la plupart du temps à l'architecte Jean Beausire et, pour ce qui est du dessin des chapiteaux corinthiens, à Claude Perrault⁴. Fondée à l'époque mérovingienne, l'église Saint-Benoît (appelée parfois le Bétourné, le Bistourné ou encore le Bien-tourné), détruite en 1854, est l'une de ces nombreuses églises démolies dont la mémoire hante Paris (fig. 1 et 2). Elle était située sur l'actuel emplacement de l'université de la Sorbonne, son chevet plat à l'alignement de la rue Saint-Jacques, face au collège des Jésuites⁵. L'édifice était essentiellement une construction d'époque médiévale, à l'exception, qui nous intéresse ici, de sa partie orientale. Cette église abritait un chapitre de chanoines ainsi qu'une communauté paroissiale dirigée par un curé et gérée par un conseil de fabrique composé de marguilliers⁶. Cette cohabitation, qui a été par moments houleuse, se cristallisait dans l'espace d'une même église qui était en fait un lieu partagé en territoires, objets de récurrentes querelles ainsi que nous le verrons plus loin.

346

Depuis le milieu du XVII^e siècle, curé et paroissiens avaient déjà entamé une politique de rénovation du mobilier liturgique, couplée de quelques transformations spatiales dans l'église⁷. Une tentative de changement avait été faite un peu avant 1661, car cette même année les chanoines avaient intenté un procès à la paroisse pour avoir déplacé des sépultures sans leur accord⁸. Cette audace fut rapidement battue en brèche par les chanoines qui en appelèrent à l'officialité de l'archidiocèse de Paris. Ce n'est que quinze ans plus tard que curé et marguilliers reviennent à la charge, de façon plus diplomate, pour entamer les « réparations et ajustements [...] pour la commodité des paroissiens et la décoration de l'église⁹ ». Le 30 mai 1677, les marguilliers passent des marchés pour les nouvelles stalles des chanoines et la grille en fer forgé entourant le chœur. Rien de singulier à ce que les marguilliers s'occupent de la partie

4 La présence des sépultures des deux frères Perrault, Claude et Charles, dans l'église a pu amener à cette assertion.

5 Agnès Bos, *Les Églises flamboyantes de Paris, xv^e-xvi^e siècles*, Paris, Picard, 2003, p. 138-144 ; Nicolas-Michel Troche, « Notice historique sur l'ancienne église collégiale et paroissiale Saint-Benoît, quartier de la Sorbonne à Paris », *Revue archéologique*, 1847, p. 214-227 et 1848, p. 276-282.

6 Abbé Jean Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, corrigé par Hippolyte Cocheris, Paris, A. Durand, 1863-1870, t. 3, p. 81, t. 1, p. 49. Denis Grisel, *Saint-Benoît de Paris : le chapitre, la paroisse et l'église du x^e siècle à 1854*, thèse citée, p. 29. Ce partage de l'église existait dans d'autres églises à Paris comme Saint-Merry et Saint-Germain-l'Auxerrois, entre autres.

7 *Ibid.*, p. 199.

8 Arch. nat., L 577, n° 1 : historique de l'église (s.n., s.d.), mentionnant la démolition d'un autel sans le consentement des chanoines et déplacement de sépultures. Et n° 7 : mention d'une action en justice à propos de cette démolition, datée de novembre 1661.

9 Il s'agit de la formule consacrée, reprise dans chaque document (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 163, mai 1677).

réservée aux chanoines¹⁰. Mais dans l'intervalle de l'exécution, qui va s'étaler sur près de trois ans, les marguilliers parviennent à faire évoluer les chanoines sur l'ampleur des changements, qui passent du mobilier à l'architecture. Trois transactions sont nécessaires pour parvenir à obtenir leur accord en vue de modifier entièrement la partie occidentale de l'église. Une des raisons évoquée est que « plusieurs paroissiens [...] [ont] remontré [aux marguilliers] qu'à cause de la closture de menuiserie qui sépare le cœur d'avec la nef, ils sont privés de voir le Saint-Sacrement [...] et mesme le service divin qui s'y fait et que l'on y pourroit pourvoir, estant ladicte closture et le jubé qui est au dessus qui ofusque l'esglise¹¹ ». En contrepartie de la prise en charge totale des coûts par la fabrique, les « chanoines ont consenti que la grande messe paroissiale soit doresnavant cellebrée les jours de dimanches et festes au maître-autel du chœur aux heures accoustumées¹² ». La lutte territoriale de la paroisse contre les chanoines prend désormais une tournure favorable pour les paroissiens.

L'église antérieure aux travaux des années 1670 présentait un plan rectangulaire de huit travées terminées en un chevet plat. Contre ce dernier était accolé le chœur des chanoines sur deux travées plus une pour le sanctuaire avec l'autel majeur au fond. Cinq travées et demie composaient la nef de la paroisse qui avait son autel dans le deuxième bas-côté sud. Le chœur, ainsi que la première travée juste après, n'était pas voûté mais lambrissé, plus bas que le reste de l'église et presque sans fenêtres¹³. Cette partie était la seule desservie par les chanoines qui l'avaient clôturée d'un jubé en bois. La chapelle de la Vierge se trouvait dans le bas-côté nord, juste à côté du chœur et en partie sous le clocher. Lui faisaient pendants de l'autre côté du chœur la chapelle Saint-Jean-Baptiste et un espace de boutique distinct de l'église, côté sud.

Les « réparations et ajustemens pour la décoration de [l']église St Benoist et commodité des paroissiens¹⁴ » sont engagées par Jean Beausire, maître maçon et entrepreneur, accompagné de Jean Richer, juré du roi ès œuvres de maçonnerie, à la demande des marguilliers, à partir du 7 avril 1678¹⁵. Un plan de Jean Richer annexé à l'accord précise la répartition des nouveaux espaces (fig. 3) et le marché

10 On trouve le cas à Saint-Benoît dans les décennies précédentes et à Saint-Germain-l'Auxerrois dans les travaux des années 1610, signalés par Édouard-Jacques Ciprut, « Une campagne de travaux à Saint-Germain-l'Auxerrois au début du XVII^e siècle », *Documents inédits XVI^e - XVII^e siècles*, fascicule n°3, avril-mai 1965, p. 7-24.

11 Transaction du 22 août 1677 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 163).

12 Transaction du 12 décembre 1677 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 164).

13 D. Grisel, *Saint-Benoît de Paris : le chapitre, la paroisse et l'église du XI^e siècle à 1854*, thèse citée, p. 187-188.

14 L'expression revient systématiquement dans les minutes notariées. Le terme de *réparation* est parfois remplacé par *bastimen*.

15 Transaction du 7 avril et marché du 8 avril 1678 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 165). Un marché plus ancien et moins ambitieux avait été signé par Jean Beausire seul mais avait été annulé *de facto* par cette transaction du 7 avril.

2. Bourla (dessin), É. Ollivier (graveur), « Église St Benoît. Coupe longitudinale »,
dans Albert Lenoir, *Statistique monumentale de Paris. Atlas*, Paris, Imprimerie impériale,
1867, t. 1, 1B, pl. III

3. Jean Richer, « Plan pour l'Église de Saint Benoist », 7 avril 1678,
Paris, Archives nationales, Min. centr., XLIII, 165, transaction

4. [Jean Richer ?], élévation du nouveau chœur, 8 avril 1678,
Paris, Archives nationales, Min. centr., XLIII, 165, marché

est signé dès le lendemain. Le grand changement proposé par le nouveau plan réside dans le déplacement de la chapelle de la Vierge dans l'axe de la nef. On y accède par un déambulatoire qui est dès lors créé et qui fait le pourtour du nouveau chœur. Celui-ci¹⁶, en raison du nouveau déambulatoire, doit être décalé d'une travée dans la nef, ce qui est accordé explicitement par la fabrique de la paroisse. Le « cul de four et sanctuaire sera construit en forme circulaire [...] et au dessus de la corniche seront érigées aplomb trois croisées de vitraux en forme de lunette qui seront prisent dans la voulte dudit cul de four¹⁷ ».

¹⁶ Composé de deux travées pour le chœur *stricto sensu* et une pour le sanctuaire.

¹⁷ Transaction et marché du 8 avril 1678 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 165).

Ce cul-de-four est la seule partie dont la composition adopte clairement le parti à l'antique avec ses pilastres surmontés de chapiteaux corinthiens¹⁸ et ouvert par des fenêtres hautes en plein cintre aux lunettes pénétrantes (fig. 4). Les cannelures et les décors de linges dans la frise sont postérieurs, commandés par un paroissien en 1763 (fig. 5)¹⁹. Quant aux deux travées du chœur des chanoines, elles restèrent dans leur état gothique et leur couverture en lambris fut remplacé par une voûte d'ogives, à l'instar de celle de la nef. Par la création du déambulatoire autour du chœur, on supprime ainsi la chapelle Saint-Jean-Baptiste²⁰. La chapelle de la Vierge fait l'objet d'un tout nouveau décor : « un comble de charpenterie en forme de pavillon par le dehors et par le dedans cintré avec courbe pour former un lambris à l'italienne avec une corniche, décor refait au début du XIX^e siècle (fig. 6). La charpente est posée à partir du 22 avril de la même année 1678. Quant au clocher, son emplacement est l'objet d'un litige qui sort de notre propos ; il sera définitivement placé sur la charpente de la nef avec un devis et marché du 21 mars 1679 avec Claude Garnier, maître charpentier (le dessin du clocher annexé au 6 janvier de la même année a été conservé)²¹. Une fois le gros œuvre terminé, les marguilliers peuvent faire installer la plomberie pour la couverture entre le 15 mai et le 26 juin 1679²² tandis que la croix est posée sur le clocher par Gilles Bellain, maître serrurier, après le 1^{er} novembre 1679. Le mobilier liturgique enfin, qui avait été le point de départ, sinon le prétexte, pour mener ces grands travaux, est réalisé entre la fin du mois de février 1679 (marché pour la suspension eucharistique) et mai 1680 (quittance de la balustrade du chœur)²³. Enfin, c'est en décembre 1680 que Guillaume Chouquet, maître menuisier, est payé pour le nouveau maître-autel du chœur qu'il a construit selon son devis et marché sous seing privé du 1^{er} novembre 1678²⁴.

Le cas de Saint-Benoît soulève un grand nombre de remarques. Nous avons choisi de nous concentrer uniquement sur la raison évoquée par les marguilliers dans les actes notariés pour justifier les travaux : commodité des paroissiens et

18 Aucun document d'archives trouvé à ce jour ne mentionne Perrault comme éventuel dessinateur de ces chapiteaux. Il était toutefois paroissien de Saint-Benoît puisqu'il y fut enterré, ainsi que son frère.

19 Denis Grisel, *Saint-Benoît de Paris : le chapitre, la paroisse et l'église du XI^e siècle à 1854*, thèse citée, p. 211.

20 8 avril 1678 : « Et pour former le bas costé et tourner librement autour du chœur sera pris la place de l'antienne clocher de l'antienne sacristie des chanoines et sera fait l'ouverture de l'antienne chapelle de la Vierge et de celle de Saint-Jean » (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 165).

21 Devis et marché du 6 janvier 1679 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 168).

22 Mémoire des ouvrages de plomb et soudure réalisés par Louis Prévâtée, maître plombier, annexé au marché du 26 septembre 1679 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 170).

23 Marché de serrurerie du 27 février 1679 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 168) et quittance à Gilles Bellain, maître serrurier, du 26 mai 1680 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 173).

24 Quittance du 17 décembre 1680 (Arch. nat., Min. centr., XLIII, 175).

5. Chapiteau et entablement du chœur, relevé par Bourla avant 1854,
Bibliothèque historique de la Ville de Paris, GR-4-AT-222

6. Vavin (inv.), « Chapelle de la Vierge de l'église St Benoist »,
Paris, musée Carnavalet, cabinet des Arts graphiques, Topo 98G

décoration de l'église. Ces deux termes de « commodité » et de « décoration » ne sont pas sans évoquer deux des trois principes de l'architecture exposés par Vitruve (*firmitas*, *utilitas* et *venustas*). Mais leur articulation avec notre cas présent d'architecture religieuse ne se fait pas d'emblée, c'est pourquoi nous proposons de nous interroger sur le sens de ces mots.

Le terme *décoration*, qu'on peut rapprocher de *beauté*, est ici rattaché au bâtiment de l'église. Le résultat des travaux payés par la fabrique met le chœur à la mode antique, reprenant le vocabulaire classique des ordres, ici corinthien, tandis que dans la chapelle de la Vierge, on pose un « lambris à l'italienne », c'est-à-dire un plafond cintré recouvert de plâtre²⁵. Ces réparations et ajustements entrepris ne s'accordent guère au reste de l'église car à Saint-Benoît, la recherche de *venustas* a amené à recréer entièrement cette partie pour la mettre au goût du jour. Cette recherche de la *venustas* adéquate, l'ajustement le plus convenable au goût et à l'architecture, préside à la reconstruction d'un nouveau chœur. L'histoire du goût étant l'objet d'une abondante littérature, nous souhaiterions nous arrêter plus particulièrement sur la question de la commodité.

356

Le terme *commodité*, au demeurant très répandu dans le langage courant de l'époque, est beaucoup plus ambivalent, ou du moins, polysémique quand il est appliqué à l'architecture²⁶. Il n'avait déjà pas le même sens pour le premier traducteur de Vitruve, Jean Martin, qui y voyait une convenance des proportions alors que Delorme privilégiait les acceptions d'utilité et de salubrité. Avec Le Muet et Savot, au début au XVII^e siècle, le sens de *commodité* se rapprochait de l'aisance des dispositions. C'est au XVIII^e siècle, notamment avec Antoine Desgodets, que l'on fait le lien, si ce n'est l'amalgame, entre commodité et distribution. Mais, à part chez Desgodets qui est postérieur à notre cas présent, cette notion de commodité ne s'appliquait pas à l'architecture religieuse de manière théorique. Or, sa recherche est exprimée par les paroissiens de Saint-Benoît jusqu'à en démolir une partie de leur église.

Il est intéressant de remarquer qu'une terminologie à peu près semblable est également employée dans le cas des chantiers d'églises contemporains. Ainsi à Sainte-Marguerite (faubourg Saint-Antoine), on parle en 1670 d'ajouter des bas-côtés pour « l'embellissement de lad. église et commodité du grand nombre des habitans dudit fauxbourg²⁷ ». Pour continuer la construction

25 Ce qui laisse à imaginer peut-être un décor plafonnant proche de ce qui se faisait dans l'architecture civile des hôtels particuliers au même moment. Voir Bénédicte Gady (dir.), *Peupler les cieux. Les plafonds parisiens au XVII^e siècle*, cat. exp., musée du Louvre, 20 février-19 mai 2014, Paris/New York, musée du Louvre/Le Passage, 2014.

26 Werner Szambien dit que son emploi est le plus varié parmi tous les principes d'architecture (*Symétrie, goût, caractère, théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 1986, p. 85 sq.).

27 Arrêt du Conseil du roi pour le bastiment de l'église, 11 août 1670 (Arch. nat., S 3434, dossier 1).

laborieuse de Saint-Louis-en-l'Île, on obtient l'autorisation d'emprunter de l'argent « pour la gloire de Dieu et la commodité des paroissiens²⁸ ». La construction du clocher de Saint-Jacques-du-Haut-Pas en 1677 est quant à elle nécessitée par « l'entretien et décoration de l'église [...] et pour la commodité des paroissiens²⁹ ». Contenant et contenus vont même jusqu'à se confondre quand il est de nouveau question de construire à la paroisse Sainte-Marguerite la chapelle de la communion « pour la commodité et l'utilité de la dite église³⁰ ». La question de commodité dans les églises est donc bien une réalité vécue à cette époque par tous les intéressés.

Comment donc se traduit la commodité pour les paroissiens de Saint-Benoît ? Ils rehaussent les voûtes du chœur pour créer des fenêtres hautes qui n'existaient pas auparavant (ils sont probablement rejoints dans leur désir par les chanoines eux-mêmes, premiers utilisateurs du lieu), ce qui donne un chœur plus lumineux. Germain Brice pouvait décrire l'église en 1684 comme « fort claire³¹ ». La volonté des paroissiens s'exprime ensuite nettement pour supprimer le jubé qui empêche les fidèles de voir ce qui se passe à l'autel des chanoines. Les saluts au Saint-Sacrement qui accompagnaient le prône dominical du curé se faisaient déjà au maître-autel. Le premier marché du 30 mai 1677 prévoyait une grille à la place du jubé. Une fois l'idée de la reconstruction totale du chœur acceptée par les chanoines, sans qu'ils aient à déboursier une livre, il n'y avait qu'un pas pour leur demander une contrepartie liturgique : autoriser le curé à dire aussi la messe tous les dimanches au maître-autel des chanoines. Par là même, les marguilliers ont obtenu la réalisation d'un deuxième objectif, non exprimé explicitement, celui de rationaliser l'espace intérieur de l'église qui, comme nous l'avons vu, est alors fragmenté. Les églises reflètent aussi les rapports entre les corps religieux et les corps laïcs, particulièrement dans le cas présent d'une église qui était à la fois paroissiale et collégiale. Cette cohabitation quotidienne ne se faisait pas sans heurts ni aberrations. La réorganisation de l'espace de Saint-Benoît accomplit grâce aux travaux de la fin des années 1670 permet donc une meilleure circulation entre les parties qui composaient l'église et visait certainement, bien qu'implicitement, à rationaliser les espaces. Cette commodité est donc voulue, pour ne pas dire imposée, par les usages croisés que l'on faisait d'une église partagée entre deux communautés différentes (paroissiens et chanoines). On semble donc assez éloigné des théories vitruvienne et albertienne telles qu'elles sont alors conçues : les marguilliers ont *a contrario* une vision

28 Délibération du 31 août 1664 (Arch. nat., Min. centr., XII, 136).

29 Constitution et fondation du 13 mai 1677 (Arch. nat., Min. centr., XLII, 163).

30 Délibération du 7 août 1703 (Arch. nat., LL 833, f. 39 v°).

31 Germain Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris [...]*, Paris, Nicolas Le Gras, 1684, t. 2, p. 52.

pragmatique de l'espace. C'est progressivement que le sens rejoint la notion de distribution, chère à l'architecture civile de longue date, et qu'Antoine Desgodets développa dans son cours professé à partir de 1722. Desgodets y traduit, en évoquant la triade vitruvienne, *utilitas* par « commodité »³², insistant sur la prééminence de l'usage sur les proportions³³.

358

À travers le cas de Saint-Benoît de Paris, nous avons tenté une approche herméneutique pour interpréter la teneur des travaux qui y furent réalisés à la fin du xvii^e siècle. Les archives qui retracent l'histoire du chantier du nouveau chœur de l'église Saint-Benoît nous ont montré que ce sont les paroissiens qui, en s'appropriant leur lieu de prière, obtiennent la commodité pour leur église, d'une manière bien plus pragmatique que les théoriciens d'architecture, même si tous tendent à la rationalisation des espaces. Jean-Michel Leniaud disait à juste titre que « l'étude de la forme ne se développe pas sans celle des fonctions³⁴ ». Il reste beaucoup à faire pour appréhender l'espace sacré sous l'angle de la *commoditas*, notamment par la compréhension d'un espace où se déroule l'action liturgique, mais où s'expriment les exigences séculières de circulation.

32 « De ces trois parties, qui composent l'architecture, scavoit la commodité, la solidité et la beauté. » (BnF, Ha 23b Pet. Fol, p. 5 ; Antoine Desgodets, *Les Cours d'Antoine Desgodets, une édition numérique, Traité de la Commodité, version bêta*, édité sous la direction de Robert Carvais, Hélène Rousteau-Chambon, *et al.*, 2013. Consultable sur <http://www.desgodets.net>.)

33 « Les règles générales pour bien réussir dans les projets des édifices que l'on se propose de faire, est qu'il faut être bien informé de tous les usages à quoi ils sont destinés, afin d'en distribuer toutes les parties conformément à ses usages, ensuite on donne les proportions à chaque chose en particulier pour les faire convenir ensemble, en formant tous le corps de l'édifice » (Antoine Desgodets, *Les Cours d'Antoine Desgodets*, éd. cit., Première section, p. 7).

34 Jean-Michel Leniaud et Isabelle Saint-Martin (dir.), *Historiographie de l'histoire de l'art religieux en France à l'époque moderne et contemporaine. Bilan bibliographique (1975-2000) et perspectives*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 12.

LES TABLEAUX DE JOUVENET
DANS LA CHAPELLE DU COLLÈGE DES QUATRE-NATIONS.
À PROPOS D'UNE RÉCENTE DÉCOUVERTE

Jean-Pierre Babelon,
de l'Institut

Le passage en vente publique¹ à l'automne 2011 d'une grande composition religieuse attribuée à Jean Jouvenet (fig. 1) invite à évoquer la contribution du célèbre peintre dans la décoration de la chapelle du collège des Quatre-Nations, qui est aujourd'hui la « coupole » de l'Institut de France. Cette grande toile circulaire, légèrement ovale, représentant le Père éternel dans sa gloire céleste, levant la main droite pour s'adresser à tous les hommes, et la main gauche posée sur le globe surmonté de la croix, s'inscrit évidemment dans la série des œuvres réalisées par Jouvenet pour cette chapelle, peintures déjà signalées et étudiées par Antoine Schnapper dans sa belle monographie sur Jean Jouvenet².

Nous avons pu examiner l'œuvre dans les réserves d'Artcurial grâce à l'obligeance de l'expert Matthieu Fournier³. La peinture mesure 1,59 x 1,45 m ; la toile est fixée sur un châssis du milieu du XIX^e siècle. L'œuvre originale, de forme circulaire, a été légèrement modifiée pour en faire un ovale, elle est placée dans un cadre doré du milieu du XIX^e siècle.

Pour commencer notre étude, il nous paraît nécessaire de décrire les dispositions architecturales de la célèbre chapelle, telles qu'elles ont existé à l'origine, et telles qu'elles ont été modifiées ensuite, jusqu'à notre époque⁴.

Louis Le Vau avait été choisi par Colbert pour construire la chapelle du collège après la mort du cardinal Mazarin, initiateur de cette fondation pour

- 1 Artcurial. Briest, Poulain, F. Tajan, *Tableaux anciens et du XIX^e siècle*, Paris, hôtel Marcel Dassault, 8 novembre 2011.
- 2 Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, L. Laget, 1974, édition complétée par Christine Gouzi, Paris, Arthéna, 2010. Les peintures de Jouvenet pour la chapelle Mazarin sont étudiées dans la 1^{re} édition, p. 188 (n° S 23-25) et dans la seconde, p. 204 (n° P 30).
- 3 Auteur de l'excellente notice incluse dans le catalogue de la vente, *Tableaux anciens et du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 28.
- 4 Nous renvoyons à l'ouvrage collectif sur le bicentenaire de l'Institut dont nous avons dirigé la publication : *Le Palais de l'Institut. Du Collège des Quatre-Nations à l'Institut de France*, Paris, Nicolas Chaudun, 2005.

1. Jean Jouvenet, *Le Père éternel*, huile sur toile, ca 1675 (vente Artcurial, 8 novembre 2011)

l'éducation en langue française des jeunes nobles et riches bourgeois habitant les quatre régions réunies au royaume sous son ministériat (traités de Münster, 1648, et des Pyrénées, 1659), les « Quatre Nations ». Cette église, édifiée sur la rive gauche, face au Louvre, sur les terrains libérés par la démolition de l'enceinte de Philippe Auguste, est disposée sur un plan central organisé en croix grecque, l'espace central couvert d'une coupole de forme ovale. À l'intérieur, trois chapelles sont ainsi délimitées, l'une dans l'axe nord-sud, face à l'entrée, couronnée d'une seconde coupole plus petite, et abritant l'autel principal, et deux autres, constituant une sorte de transept sur les côtés oriental et occidental.

Chacune de ces chapelles s'adosse à une arcade ménagée dans un mur plein devant lequel était disposé l'autel, sous un tableau en retable. Aujourd'hui, les espaces supérieurs cintrés de ces arcades sont percés chacun d'un oculus

circulaire cerné par une large bordure, ouvert dans le mur pour donner plus de lumière dans l'édifice. Ces oculi n'étaient pas ouverts lors de la construction de la chapelle réalisée par Louis Le Vau⁵, décédé en 1670, et terminée par son élève et gendre François d'Orbay. Ils apparaissent en effet fermés sur les dessins et gravures anciennes, et principalement sur le dessin du projet Le Vau définitivement adopté, que l'on peut dater de 1666, conservé à la Bibliothèque nationale (fig. 2). On peut en conclure qu'ils ont été percés tardivement, comme on peut s'en rendre compte en examinant aujourd'hui à l'extérieur la stéréotomie des maçonneries sud et ouest (celle de l'est n'est plus accessible). Selon les dessins, les oculi mesuraient environ 5 pieds de diamètre, soit 1,65 m, la dimension de la toile de Jouvenet.

L'examen des plans et gravures ainsi que les recherches dans les archives laissent à penser que les percements des oculi latéraux n'ont été opérés qu'au XIX^e siècle, pour donner plus de lumière sous la coupole. Les espaces étaient libres puisque l'on avait enlevé les autels et les retables sous la Révolution. Ces percements furent réalisés vraisemblablement lors des travaux d'Antoine Vaudoyer (1805-1806), qui avait été chargé, sur l'ordre de Napoléon, d'aménager l'espace pour les séances du nouvel Institut de France. L'oculus central, lui, resta fermé durant tout le XIX^e siècle avec son décor de caissons devant lesquels se dressait un buste de Minerve, et il ne fut percé que plus tard, sans doute seulement lors des travaux d'André Gutton (1962-1968). Rappelons que la statue de Napoléon debout, par Philippe-Laurent Roland (1811), fut érigée d'abord à l'emplacement actuel du tombeau de Mazarin, et transportée en 1962 à la place qu'elle occupe aujourd'hui dans la grande niche centrale, donc à l'emplacement de l'ancien autel majeur (fig. 3).

Il nous faut donc recourir aux anciennes descriptions de la chapelle des Quatre-Nations pour connaître l'ornementation des autels et de leurs retables. La plus ancienne description figure dans le célèbre ouvrage de Germain Brice, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, qui connut un grand nombre d'éditions successives, sans cesse augmentées (9 principales). Il faut consulter à ce sujet l'imposante édition cumulative publiée par le général Pierre Codet⁶. Brice est mort en 1727 à 74 ans et la 9^e édition, posthume, complétée par P.-J. Mariette et l'abbé Pérau, ne parut qu'en 1752. On y trouve la description des décors peints des autels, avec les

5 Sur Le Vau au collège des Quatre-Nations, on consultera l'ouvrage d'Hilary Ballon, *Louis Le Vau: Mazarin's College, Colbert's Revenge*, Princeton, Princeton University Press, 1999. Voir aussi : Alexandre Cojannot, *Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française (1612-1654)*, Paris, Picard, 2012 (ouvrage issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2011).

6 Germain Brice, *Description de la ville de Paris*, éd. Pierre Codet, avant-propos de Michel Fleury, Genève/Paris, Droz/Minard, 1971.

2. Projet définitif de Louis Le Vau pour la chapelle du collège des Quatre-Nations,
vue axiale, *ca* 1666, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes
et de la Photographie, VA-261, fonds Robert de Cotte

3. Intérieur de chapelle du collège des Quatre-Nations, vue actuelle

tableaux ronds de Jouvenet dans les éditions⁷ n° 6, n° 7, n° 8, et n° 9. Voici le texte de la 9^e édition :

Le vestibule de cette Chapelle est mal éclairé. Les pilastres dont il est orné sont d'Ordre corinthien, aussi-bien que les colonnes de marbre qui sont dans les deux Chapelles de côté ; quelques Peintres d'Italie ont fait pour ces Chapelles des Tableaux qui sont assez estimés. Celui du Grand-Autel qui représente la Circoncision de N.S. est d'Alexandre Veronèse. Les petits Tableaux dans les ronds sont de Jouvenet, dont on a déjà parlé [allusion aux nombreuses œuvres de Jouvenet déjà décrites par l'auteur dans d'autres édifices]⁸.

On lit encore :

[...] sur le quai [...] Jean Jouvenet, l'un des grands Peintres du Royaume, a occupé un appartement dans le gros pavillon qui approche le plus du Pont Royal. On y a vû long-temps même après sa mort beaucoup de ses tableaux. Comme il en a fait en beaucoup d'endroits, dont on n'a pu parler dans cet ouvrage, on a cru faire plaisir aux amateurs de la Peinture, de faire ici une petite digression sur la vie et les ouvrages de cet excellent artiste⁹ [...].

364

Rappelons que Jouvenet est mort en 1717, dix ans avant Brice. La présence de son atelier dans le collège Mazarin est déjà mentionnée dans les éditions de 1698-1701, 1706, 1713, 1717, 1722 et 1752¹⁰.

Pour le XVIII^e siècle, nous avons encore les textes suivants : le guide de Dezallier d'Argenville¹¹, qui adopte une division par quartiers ; on note la mention de l'hôtel de Conty¹², tout voisin du collège Mazarin, bâti en partie par Mansart ; dans l'appartement du rez-de-chaussée, deux plafonds de Jouvenet, et à propos du collège Mazarin¹³, bâti par d'Orbay sur les dessins de Le Vau son maître :

Le dôme... Les sculptures... Jouvenet a peint les trois ronds qui se remarquent au dessus des Autels. Celui du maître-autel est le Père Éternel ; les deux autres présentent plusieurs Anges groupés, qui tiennent les instruments de la Passion. Du côté de l'Épître on voit le Mausolée du Cardinal Mazarin.

7 Respectivement 1713, t. III, p. 205 ; 1717, t. III, p. 260 ; 1722, t. IV, p. 122 et 1752, t. IV, p. 118.

8 Éd. de 1752, p. 118.

9 *Ibid.*, p. 126.

10 Respectivement 1698-1701, t. II, p. 298 ; 1706, t. II, p. 392 ; 1713, t. III, p. 211 ; 1717, t. III, p. 267 ; 1722, t. IV, p. 132 et 1752, t. IV, p. 126.

11 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Voyage pictoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture et Architecture*, Paris, chez de Bure l'Aîné, 1749.

12 *Ibid.*, p. 262.

13 *Ibid.*, p. 263-264.

À la fin du règne de Louis XVI, Luc-Vincent Thiéry nous donne la description suivante :

Le maître-autel ayant été réparé depuis quelques années, on a placé au dessus de la corniche un bas-relief où l'on voit Saint Louis recevant la Sainte Couronne d'Épines des mains du Patriarche de Jérusalem... œuvre de Bocciardi, sculpteur des Menus Plaisirs du Roi. Il a fait aussi le rinceau d'ornement qui coure dans l'archivolte, et les bas-reliefs des pendentifs de la petite coupole, représentant les quatre Évangélistes ; les caissons et rosaces dont est ornée la calotte de ce petit dôme sont peints avec une vérité étonnante. Le tableau de la Nativité, qui est sur l'autel, est d'Alexandre Veronese. À droite du sanctuaire... le tombeau de Mazarin... Les chapelles de côté sont ornées de tableaux peints en Italie ; mais dont on ne connaît point les maîtres, les ronds qui sont au dessus sont de Jouvenet¹⁴.

Cette mention nous prouve que le *tondo* central de Jouvenet n'était plus en place en 1786. Déjà, un dessin de 1731 conservé aux Archives nationales¹⁵ nous montre un projet de modification pour le maître-autel, surmonté d'un grand tableau cintré surmonté d'un ornement en relief représentant le triangle du Dieu créateur au milieu des rayons de la foudre. Pourtant, sur une petite peinture de la fin du XVIII^e siècle récemment acquise par l'Institut de France (fig. 4) qui représente l'intérieur de la chapelle, le maître-autel est surmonté d'un tableau rectangulaire et d'un *tondo* où l'on pourrait reconnaître la peinture de Jouvenet, dont le cadre est tenu par deux anges. Cela pourrait indiquer que cette petite peinture est antérieure à la modification du chœur signalée par Thiéry en 1787.

En poursuivant notre recensement des textes, nous trouvons Jacques-Maximilien Benjamin Bins de Saint-Victor :

Curiosités de la chapelle. Tableaux. Sur le maître-autel, une *Nativité*, par Alexandre Véronèse. Sculptures. Au dessus de la corniche du maître-autel, un bas-relief représentant saint Louis qui reçoit la couronne d'épines des mains du patriarche de Jérusalem, par Bocciardi¹⁶.

¹⁴ Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, Hardouin et Gattey, 1786-1787, t. II, p. 483.

¹⁵ Reproduit dans Jean-Pierre Babelon (dir.), *Le Palais de l'Institut*, op. cit., p. 42, figure 28.

¹⁶ Jacques-Maximilien Benjamin Bins de Saint-Victor, *Tableau historique et pittoresque de Paris depuis les Gaulois jusqu'à nos jours*, 2^e éd., Paris, C. Gosselin puis Lesage puis Carié de La Charie, 1822-1827, t. IV, 2^e partie, « quartier Saint-Germain-des-Prés », p. 388.

4. Anonyme, *L'Intérieur de la chapelle du collège des Quatre Nations*,
ca 1770-1780, Paris, Institut de France

La date de cette mention, 1827, peut étonner : à cette date, il n'y avait plus de maître-autel... Visiblement, l'auteur s'est contenté de copier le guide de Thiéry sans aller sur place.

Mentionnons encore Jacques Dupont et J. Litzelmann¹⁷, et surtout le maître ouvrage d'Amédée Boinet :

La chapelle a perdu tous les tableaux qui la décoraient avant la Révolution, à savoir : une *Circoncision* ou *Présentation au Temple*, attribuée à Alessandro Turchi, dit Alessandro Veronese ou l'Orbetto (1578-1649) et qui se trouvait au maître-autel, une *Sainte Famille* et une *Descente de croix*, attribuées à Valerio Castelli (1626-1659) et qui ornaient les chapelles latérales de la rotonde, et les trois toiles de forme ronde de Jouvenet qui étaient placées au dessus des autels et représentaient le Père Éternel et des anges tenant les instruments de la Passion¹⁸.

L'auteur ajoute que Thiéry et Lemaire, pour le tableau principal, parlent d'une *Nativité*, et que les tableaux d'Alessandro Veronese¹⁹ et de Valerio Castelli²⁰ ont été reçus par Lenoir au dépôt des Petits-Augustins en 1794. Nous ajouterons que la *Descente de croix* est aujourd'hui au Musée des beaux-arts de Nancy, sous le nom de *Piéta*²¹, et que le bas-relief d'Augustin Bocciardi a été détruit par François Daujon en 1794. Enfin, Antoine Schnapper, dans sa précieuse monographie sur Jean Jouvenet, reprend la mention de Boinet et signale qu'on perd la trace des *tondi* de Jouvenet à la Révolution.

Il faut donc en déduire que les trois *tondi* de Jouvenet ont été peints et mis en place après la fin des travaux de la chapelle (gros œuvre achevé en 1670), c'est-à-dire au moment où Charles de La Fosse fut pressenti par Colbert pour peindre la coupole, en 1673²². On peut penser que les trois peintures italiennes, déjà anciennes, choisies pour décorer les retables provenaient des collections de Mazarin.

Le *tondo* central de Jouvenet (*Le Père éternel*) aurait donc été enlevé vers 1780-1785 pour être remplacé par le bas-relief de Bocciardi, et les deux *tondi* seraient restés au-dessus des chapelles latérales jusqu'à la Révolution pour être

17 *Peintures méconnues des églises de Paris : retour d'évacuation*, cat. exp., Paris, musée Galliera, 1946, n° 32.

18 *Les Églises parisiennes. 3. XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 97, chapelle du collège Mazarin ou des Quatre-Nations.

19 Ou Alessandro Turchi, dit l'Orbetto.

20 Ou Castello.

21 Sous le numéro d'inventaire 18 ; voir Clara Gelly-Saldias, *Nancy, musée des Beaux-Arts : peintures italiennes et espagnoles, XIV^e-XIX^e siècle*, Roche-la-Molière/Nancy, IAC/musée des Beaux-Arts, 2006, p. 110. Reproduite dans Jean-Pierre Babelon (dir.), *Le Palais de l'Institut*, op. cit., p. 44, figure 30.

22 Voir la monographie de Clémentine Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse. 1636-1716*, Dijon, Faton, 2006, t. I, *Le Maître des Modernes*, p. 44.

ensuite aliénés. On sait que le sculpteur ornementaliste Daujon fut chargé par le gouvernement révolutionnaire de faire disparaître de la chapelle tous les emblèmes de la monarchie et de la religion, dont le relief de Bocciardi en 1794. *Le Père éternel* de Jouvenet était donc passé dans des collections particulières avant de réapparaître sur le marché de l'art en 2011.

TERRITOIRE SACRÉ ET ARCHITECTURE CIVILE
AU XIX^e SIÈCLE EN FRANCE.
L'EXEMPLE D'ARTHUR REGNAULT (1839-1932)

Jean-Yves Andrieux

Pendant près de soixante ans, entre 1865 et 1925 environ, l'architecte Arthur Regnault a mené une carrière dont la productivité surprend et qui, comme celle de la grande majorité des maîtres d'œuvre de son époque, a été multiple. Il a pourtant disparu des annales depuis sa mort entre les deux guerres et sa trace n'a été retrouvée que récemment. On vient de restituer la richesse de son parcours, à la suite d'une enquête méthodique qui a recouru à trois fonds principaux : ses documents professionnels, écrits (en faible nombre) et graphiques (presque exhaustifs), déposés aux archives départementales d'Ille-et-Vilaine¹, les fonds des paroisses², les autorisations de construire et différentes autres sources officielles et privées³.

- 1 Le fonds Arthur Regnault, Arch. dép. Ille-et-Vilaine, 35 Fi, déposé par son petit-fils en 1995, comprend 4 069 documents graphiques, classés par commune, et 5 cartons de dossiers sur divers chantiers de construction. Il permet de suivre les méthodes de travail de Regnault, ses relations avec les commanditaires, les autorités publiques et religieuses, les corps de métier intervenant sur les chantiers. Les plans d'exécution sur calque sont, en particulier, très soignés et nombreux, illustrant tous les aspects du projet jusqu'aux moindres détails. Ce fonds est complété par douze carnets de voyage, allant de 1862 à 1882, comportant des commentaires, cartes et croquis (plus de 1 000), dont certains coloriés au lavis, communiqués par la famille en 2011 et numérisés par les archives départementales, un agenda sur lequel l'architecte a consigné avec minutie son emploi du temps, quasiment heure par heure, de janvier à juillet 1869, et un manuscrit contenant les *Notes autobiographiques rédigées à la demande de ma fille Élisabeth*, par Regnault, au début des années 1920.
- 2 Série V (cultes), sous-série 5 V (fonds des paroisses sous le Concordat, 1801-1905), pièces en général rassemblées par les recteurs à la demande de l'évêque : lettres, projets, devis, plans, factures, rapports de chantier de l'architecte, mémoires de travaux des entrepreneurs. La collection des périodiques contient, en sous-série 2 PER, les bulletins paroissiaux qui ne sont pas avares d'informations sur les chantiers de construction ou restauration.
- 3 On peut mentionner les fonds des communes de moins de 2 000 habitants où nombre d'églises ont été traitées par Regnault (série E-dépôt administratif), recelant les éléments collectés par les mairies ; la série O (communes), sous-série 2 O (administration communale), riche en devis descriptifs, séries de prix, avant-métrés, rapports de l'architecte, documents graphiques, récapitulatifs de travaux, par laquelle on peut saisir le point de vue des utilisateurs locaux, enfin, la série Z (sous-préfectures), illustrant le rôle de l'État dans le financement et le contrôle des opérations.

Pourquoi un effacement aussi long, aussi total ? Les raisons sont nombreuses. L'œuvre civile de Regnault a été considérée à tort comme quasi nulle – un château et six hôtels particuliers sans grand cachet, disait-on⁴ –, parce que le fonds de l'agence n'en fait guère état et que les autres sources pour la reconstituer sont si éparpillées et difficiles à mettre en perspective que plusieurs confusions ont été commises. Une fois cet obstacle levé, on découvre une œuvre civile dont il est probable qu'elle égale, sinon excède, l'œuvre religieuse en quantité et en qualité. Une seconde raison est que Regnault n'a jamais exercé aucune des fonctions officielles auxquelles ses confrères ont eu coutume d'accéder au cours du XIX^e siècle : il ne fut ni architecte diocésain, ni architecte de la Commission des monuments historiques, ni architecte des Bâtiments civils, ni architecte départemental ou municipal. Pis, il n'a pratiquement eu aucune commande publique : pas une mairie et seulement deux écoles dans son œuvre ! Il n'a cherché à occuper aucun de ces postes, ni *a fortiori* appartenu aux réseaux puissants qu'ils sous-tendaient, ce qui évacue son nom des archives publiques dont la consultation est la plus courante. On ne peut même pas espérer en exhumer une lettre de candidature à quoi que ce soit !

À tous ces handicaps s'ajoute le fait qu'il a été un élève évanescent à l'École des beaux-arts, qu'en revanche il était titulaire du titre d'ingénieur de l'École centrale, ce qui ne pousse pas à la reconnaissance dans le monde de l'architecture. Homme discret et désintéressé, il n'a tiré que peu de profit financier de son activité débordante et jamais bâti d'hôtel particulier pour son propre compte, occupant toute sa vie une modeste résidence de ville louée dont on ne connaissait même pas l'adresse jusqu'à ces dernières années. Cet architecte à la carrière entièrement libérale a subi, en outre, un autre discrédit : celui d'être vu comme un homme d'Église et, pire encore, comme le constructeur attiré et exclusif de l'Église dans son périmètre d'action : il est vrai qu'il fut très croyant, qu'il a en outre érigé près de cinquante églises neuves, dont plusieurs considérables, et restauré ou agrandi une trentaine d'autres. Lui-même a contribué à ciseler ce profil inexact : dans les *Notes autobiographiques* qu'il rédige à la fin de sa vie, il établit une liste des églises sur lesquelles il a œuvré, mais ne souffle mot de quoi que ce soit d'autre.

Le mépris dont l'architecture du XIX^e a été l'objet pendant une bonne partie du siècle suivant a fait le reste, joint à la déchristianisation qui a affecté la Bretagne, comme le reste de la France, depuis la fin des années 1960. Il est paradoxal que cette désaffection, peu sensible dans un premier temps, reconnue

4 L'ouvrage d'Hélène Guéné et François Loyer qui dresse un portrait remarquable et subtil de l'œuvre religieux, ne mentionne que ce bilan à son actif en matière d'architecture civile (*L'Église, l'État et les architectes* : Rennes, 1870-1940, Paris, Norma, 1995).

comme un phénomène sociétal dans un second, ait finalement aidé à amorcer une révision des appréciations et des attachements pour l'héritage religieux bâti du XIX^e siècle, dont les élites socialistes, très largement au pouvoir dans l'Ouest, s'emparent à présent de façon décripée et parfois volontaire, comme une preuve de leur sens du consensus et de leur aptitude à recueillir l'héritage politique de la démocratie chrétienne qui y fut traditionnellement forte sous diverses formes ou étiquettes.

On résumera les circonstances de la vie de Regnault qui expliquent ou, du moins, éclairent son profil ; puis, les objectifs pastoraux et spirituels des curés bâtisseurs qui ont représenté une importante partie de son carnet de commandes, de son réseau relationnel, et contribué à orienter sa prolifique carrière ; enfin, les caractères essentiels de cet effort collectif inédit en faveur des constructions religieuses dans la France du Concordat. On conclura en essayant de comprendre pourquoi l'héritage de cet architecte est redécouvert et apprécié aujourd'hui.

Arthur Regnault est né le 7 juillet 1839 à Bain-de-Bretagne⁵, d'une famille de notables locaux (grand-père notaire, père médecin de famille), religieux et pratiquants. De son propre aveu, cette dévotion catholique a marqué sa jeunesse et orienté sa vie d'adulte. Il fait partie d'une fratrie de trois, très soudée. Ses deux frères partagent la même conviction : l'aîné, Gustave (1835-1919), médecin à Rennes (chirurgien, professeur d'anatomie et de clinique médicale à la faculté), est réputé pour avoir été un défenseur inlassable des pauvres ; le plus jeune, Ernest (1841-1923), est ordonné prêtre le 24 juin 1864, dans des circonstances tristes puisque trois jours après le décès de sa mère, à la mémoire de laquelle il dédie sa première messe. Il fait une carrière brillante puisqu'il est appelé rapidement au siège de la congrégation des Eudistes, à La Roche-du-Theil. On sait que la Société des prêtres de Jésus et Marie, fondée par Jean Eudes (1601-1680) en 1643, est dédiée à l'encadrement des séminaires et, comme les Oratoriens, à l'exercice des missions lointaines, par la prédication et l'enseignement. Ernest Regnault y professe la philosophie avant d'être nommé, en 1888, à la tête de l'Alliance des Missions de l'éducation chrétienne. Il associe action et réflexion, comme le veut l'engagement eudiste, voyageant en Terre sainte, en Amérique du Sud et, surtout, au Canada. En 1911, il devient premier assistant général, puis supérieur (jusqu'en 1921) de la congrégation des Eudistes.

5 Sauf exception, les localités mentionnées sont situées en Ille-et-Vilaine. Ce texte résume les apports d'une recherche dont les résultats ont été consignés dans : Jean-Yves Andrieux (dir.), *Arthur Regnault architecte (1839-1932) : la quintessence de l'art sacré*, Rennes, PUR, 2011. On essaie ici d'en rapprocher les conclusions historiques et les aspects patrimoniaux.

1. Chœur et nef de l'église paroissiale Saint-Pierre de Coësmes, érigée par Arthur Regnault (1903-1905) dans un style néo-Renaissance accordé aux retables mayennais du ^{xviii} siècle, conservés intacts et autour desquels elle a été agencée. Rennes, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, 6 Fi 35082-0001

C'est par son truchement que, vers 1915, Arthur Regnault est consulté par les cisterciens de Bricquebec (Manche) lors de la construction d'une chapelle à coupole néo-romane près du monastère de Notre-Dame-du-Phare, sur l'île d'Hokkaido, au Japon⁶. Plus directement, l'architecte a l'occasion de laisser sa marque au Canada. Par l'intermédiaire du père Pierre-Marie Dagnaud⁷ (1858-1930), eudiste originaire de Bain-sur-Oust, il inspire les plans de l'église Sainte-Marie de Pointe-de-l'Église (ca 1905), en Nouvelle-Écosse, convertis en une structure en bois par un maître d'œuvre local⁸. Luc Noppen a montré ce que cette haute voûte cantonnée

-
- 6 Ce monastère fait partie des maisons de l'ordre de Cîteaux réformé, en Extrême-Orient. Fondé au milieu des années 1890 par un moine issu de l'abbaye Notre-Dame-de-Consolation (elle-même créée en 1882) en Chine, il est confié à un prieur venu de Notre-Dame-de-Grâce de Bricquebec (Manche), en 1896, dom Gérard Peullier, qui le dirigea jusqu'en 1925. Le père Roger Blot, responsable de la Commission d'art sacré d'Ille-et-Vilaine, qui a mené cette enquête sur les constructions civiles et religieuses mineures de Regnault, a trouvé trace de son intervention pour la petite chapelle de Tobetsu dans une lettre que l'architecte adresse à un proche au printemps 1915 (Arch. dép. Ille-et-Vilaine, 5 V 173/5).
- 7 Yves Gautier, *Le Père Pierre-Marie Dagnaud, prêtre eudiste*, Québec, L'Action sociale, 1931 ; Basile Joseph Babin, *Entre le marteau et l'enclume : Pierre-Marie Dagnaud à la Pointe-de-l'Église, Nouvelle-Écosse, 1899-1908*, Charlebourg (Québec), Maison des Eudistes, 1982. Ouvrages mentionnés par Luc Noppen dans son enquête (voir *infra* n. 9).
- 8 Albert Dugas, *Léo-Jean Melanson, Pointe-de-l'Église : une biographie anecdotique*, s.l. (Québec), A. Dugas Éd., 2001 ; cité par Luc Noppen, voir note ci-dessous.

de bas-côtés doit à Regnault⁹ : le sens de la synthèse des grands exemples français du XIII^e siècle, tels que le chanoine Marie-Joseph Brune (1807-1890) les enseignait au séminaire de Rennes¹⁰, et une signature personnelle, la flèche polygonale du clocher, cantonnée de quatre petits clochetons, telle qu'il l'a employée à l'église Saint-Pierre de Châteaubourg, bâtie entre 1889 et 1902. Il réitère l'expérience à l'église Saint-Cœur-de-Marie (1919-1921), à Québec, longtemps attribuée à tort au seul architecte local Ludger Robitaille (1885-1946). Les deux coupoles sur pendentifs qui caractérisent la nef de ce sanctuaire reprennent en réalité le dispositif des églises à file de coupoles du roman poitevin tardif, dont Arthur Regnault fut grand amateur : il l'emploie, entre autres, à la Sainte-Trinité de Tinténiac (1900-1908) et à Sainte-Jeanne-d'Arc de Rennes, commencée sous sa direction de 1914 à 1924. Le clocher à bulbe flanqué de quatre clochetons – montés sur de fines colonnettes en Bretagne, transposés en échauguettes au Canada – n'a pas d'équivalent connu en Amérique du Nord et reprend la formule orientaliste inventée par Regnault pour Saint-Pierre de Corps-Nuds (1881-1890), entre autres.

La femme d'Arthur est d'origine polonaise (sa famille ayant quitté le pays après le soulèvement de 1830 contre les Russes). Mathilde Zawadzka (1854-1927), dont il a neuf enfants, après leur mariage – tardif pour Regnault (39 ans) – en 1878, appartient au même milieu culturel : il la rencontre parmi les fidèles qui fréquentent l'abbaye de Solesmes. Un de leurs fils, Étienne (1882-1947), est ordonné prêtre en 1905, au terme d'une formation chez les Eudistes canadiens auprès desquels il séjourne jusqu'en 1910. L'agenda que le jeune Arthur Regnault tient chaque jour avec précision pendant quelques mois, en 1869, montre un homme d'une foi inébranlable qui ne sépare pas la prière du travail quotidien dans un emploi du temps qui se signale par sa densité.

Cependant, dépeint à tort comme un catholique conservateur, si ce n'est rétrograde, Regnault appartient en fait au courant caritatif et social de l'Église concordataire. Membre de la Conférence de Saint-Vincent-de-Paul, il partage le vœu de charité d'un Frédéric Ozanam – dont il fréquente, du reste, les proches pendant ses études à Paris. Il lit Charles de Montalembert, dont il connaît en particulier *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art* (1839,

9 Luc Noppen, « Présence d'Arthur Regnault au Canada », dans Jean-Yves Andrieux (dir.), *Arthur Regnault architecte, op. cit.*, p. 172-185.

10 Marie-Joseph Brune, *Résumé du cours d'archéologie professé au séminaire de Rennes, suivi de notices historiques et descriptives sur les principaux monuments religieux du diocèse*, Rennes, Vatar et Jausions, 1846 ; Philippe Bohuon, « Marie-Joseph Brune (1807-1890) : le prêtre bâtisseur », *Place publique*, 6, juillet-août 2010, p. 65-69.

repris dans le *Dictionnaire d'esthétique chrétienne* de l'abbé Jouve, en 1856) : son agenda le montre plongé dans cette lecture en 1869. Il en retient la nécessité de bâtir une esthétique sur les impressions reçues au contact des œuvres et de la fonder sur les époques de ferveur religieuse, afin d'imaginer une architecture vouée, par sa simplicité, à la prière : celle-ci ne peut, pour lui, que dériver du roman primitif, vu comme référence au Moyen-Orient biblique, et du gothique d'Île-de-France en raison de l'équilibre que celui-ci a atteint entre la liberté des constructeurs, l'expression de la hiérarchie divine et le respect de la liturgie romaine. Regnault lit aussi Henri-Dominique Lacordaire, dont il partage la volonté de rechristianiser la société de son temps et le prosélytisme en faveur de l'art sacré, mais pas la tentation républicaine. Il n'est pas nostalgique de l'Ancien Régime pour autant, mais homme de son temps, capable de composer, le moment venu, avec les élites républicaines, tout en demeurant un farouche défenseur de la prééminence de l'Église catholique romaine.

374

Il est certain qu'il est ultramontain, attaché à la liberté d'enseignement (il fait beaucoup pour les écoles catholiques) et libéral (au sens de la liberté de conscience), mais sous la férule indiscutée du pape, car il est soucieux plus que tout des intérêts de l'Église. Comme son frère Gustave, il se dépense sans compter pour les déshérités, rendant plusieurs visites à des pauvres, chaque jour, après les chantiers. Il a tous les traits d'un catholique social : il aspire à une société humaniste à fondement chrétien et n'est pas intéressé par l'argent, malgré un succès professionnel évident dès ses débuts. Il est convaincu d'un idéal de solidarité, de proximité entre les classes sociales, d'ascèse de vie, sans tentation pour le retour des corporations, mais avec la conscience que la misère mine la classe ouvrière. Il est un grand admirateur de M^{gr} Brossays-Saint-Marc (1803-1878), « un évêque comme on n'en verra plus », juge-t-il dans ses *Notes autobiographiques*. Ultramontain, comme lui, ce prélat très politique – évêque (1841), puis archevêque (1859) de Rennes et finalement cardinal (1875) – favorisa le retour des ordres dans l'Ouest de la France, développa l'éducation confessionnelle, organisa la formation des prêtres et permit la restauration des pouvoirs spirituels de l'Église, en imprimant un élan de constructions nouvelles sans précédent¹¹.

11 Michel Lagrée, *Mentalités, religion et histoire en Haute-Bretagne au XIX^e siècle : le diocèse de Rennes, 1815-1848*, Paris, Klincksieck, 1977 ; Christophe Libeau, *Godefroy, cardinal Brossays-Saint-Marc, 1803-1878 : ambitions et limites de l'Église catholique au XIX^e siècle en Ille-et-Vilaine*, thèse de doctorat, université de Rennes 2, 1994 ; Jean-François Gicquel, *Le Juriste malgré lui ou les Dix Commandements du droit concordataire selon Monseigneur Godefroy Brossays-Saint-Marc : esquisse d'une biographie juridique*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2011.

Élève brillant, Regnault sort ingénieur diplômé de l'École centrale, à 20 ans, en 1859. Ce bagage technique lui assure un sens de la mesure et un souci de la précision qu'il conserve, une fois devenu architecte. Il garde un solide carnet d'adresses de cette formation, collaborant plus tard avec Armand Moisant (1838-1906)¹², diplômé de l'École centrale la même année que lui et fondateur d'une puissante société de construction métallique, concurrente de celle de Gustave Eiffel, à laquelle furent confiés le moulin Menier (1872) à Noisiel (Seine-et-Marne), la galerie des Machines (1889) et la nef du Grand Palais (1900). Il est insatisfait par ses premières expériences comme ingénieur, ne travaille que quelques mois à la Compagnie parisienne du gaz, mais y rencontre l'architecte-maison, Léon-Armand Daru, auteur de l'hôtel qui lui tient lieu de siège social, rue Condorcet (IX^e arr.).

Tout laisse à penser qu'il bifurque à ce moment-là vers l'architecture. Il est admis, en 1861, dans la 2^e classe de l'École des beaux-arts de Paris dont il suit la formation pendant quatre ans, de loin : pas de cours, pas d'ateliers. Puis, il entreprend une longue tournée en Italie dont il rapporte des croquis et des aquarelles, et multiplie les voyages de découverte en France qui montrent un tropisme exacerbé pour l'art sacré. Il est étonnant qu'à cette date tardive dans le siècle son parcours d'initiation à l'architecture par l'observation soit quasi identique à celui du jeune Eugène Viollet-le-Duc. Les relevés qu'il pratique dans les monuments, consignés dans ses remarquables carnets de voyage, permettent aujourd'hui de réinterpréter son œuvre à la lumière précieuse des influences nombreuses qu'elle a subies. Parmi celles-ci se distinguent d'abord, à côté du roman auvergnat, la littérature archéologique de l'époque, dominée par Arcisse de Caumont, et la prédilection pour le gothique du XIII^e siècle, style du renouveau chrétien par excellence, mais aussi – ce qui est plus inattendu – les clochers des églises du Morbihan et du Finistère qui donnent aux églises neuves d'Ille-et-Vilaine nombre de modèles réinventés à partir, notamment, de la typologie dite cornouaillaise (XV^e-XVI^e siècles), à clocher-mur pourvu d'une tourelle accolée et d'une flèche pointue décorée de fins pinacles (fig. 2, 3)¹³.

12 Madeleine Fargues, *Armand Moisant : de l'architecture métallique aux fermes modèles tourangelles*, Saint-Cyr-sur-Loire, A. Sutton, 2004 ; Stéphanie Guillaume-Chapelet, *Répertoire numérique détaillé du fonds Moisant-Savey, Archives départementales d'Indre-et-Loire 119 J*, Tours, conseil général d'Indre-et-Loire, 2004. Au château de La Bretèche, en Saint-Symphorien, Regnault dessine un jardin d'hiver en métal dont il confie la réalisation à Armand Moisant.

13 Ce type est visible, avec des variantes, à la chapelle Saint-Fiacre du Faouët (Morbihan), à celle de la Trinité à Melgven (Finistère), recyclées par Regnault dans le clocher de Chelun, ou à l'église Notre-Dame de Kernascléden (Morbihan). André Mussat, *Arts et cultures de Bretagne : un millénaire*, Paris, Berger-Levrault, 1979 ; Victor-Henry Debidour, *L'Art de Bretagne*, Paris, Arthaud, 1979.

2. Plan de l'église paroissiale Saint-Pierre de Chelun,
reconstruite sur les plans d'Arthur Regnault (1891-1893)
dans un style gothique flamboyant régional ;
le clocher en façade est du type cornouaillais.
Rennes, Archives départementales d'Ille-et-Villaine, 35 Fi

3. Élévation extérieure de l'église paroissiale Saint-Martin d'Acigné entièrement édifiée par Arthur Regnault (1901-1904). La tour est également du type clocher-mur cornouaillais

Après une première expérience en agence d'architecture, à Paris, dans les milieux proches des architectes diocésains, dont Antoine Guérinot (1830-1891), ancien élève de Viollet-le-Duc, architecte diocésain de Besançon et auteur de l'hôtel de ville de Poitiers (1868-1885), Arthur Regnault est appelé à Rennes par un de ses anciens condisciples de l'école des Capucins, Joseph des Bouillons (1838-1916), notable catholique comme lui, qui lui commande en 1864 le manoir de Château-Létard, à Saint-Erblon (aux portes de la ville), pour y loger sa famille. Cette œuvre de jeunesse paraît tout droit sortie des articles « Maison » et « Manoir » du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* dont elle compile les modèles avec finesse. De là, l'architecte s'installe à Rennes en 1866 pour honorer cette commande privée, et y entame une carrière qui dure finalement plus de soixante ans de travail effectif. Il y prend sa retraite à la fin des années 1920 et décède le 28 mars 1932.

Dès ses premières commandes, il participe à l'aménagement du quartier résidentiel des élites rennaises, au XIX^e siècle, sur un plateau dégagé de l'enceinte fortifiée et libre de toute implantation au nord-est du noyau historique devenu trop exigü (boulevard de Sévigné et rue de Fougères). Il y érige, en une quinzaine

d'années, une série d'hôtels particuliers pour des personnalités dont plusieurs appartiennent au même réseau catholique et caritatif que lui. Moins expressif que certains de ses confrères, Regnault s'y montre plus fonctionnel que styliste, mais ses élévations mixtes à harpage de pierre et remplissage de brique ne manquent pas d'élégance et contribuent à façonner joliment la ville bourgeoise qui se développe à ce moment-là dans la tradition du style néo-Louis XIII inauguré peu avant par l'architecte municipal Jean-Baptiste Martenot¹⁴ (1828-1906).

Gros travailleur, Regnault touche à tous les domaines de la commande non religieuse. On le voit mener de front divers chantiers, du plus complexe (manoir de Bois-Minhy, dans le Loir-et-Cher, vers 1870) au plus modeste : divers châteaux et dépendances, plusieurs dizaines de presbytères et surtout, d'écoles (privées), des pensionnats, des maisons de soins, des oratoires, des monuments funéraires. Il s'y montre volontiers novateur lorsque, par exemple, il accole ses presbytères aux églises, préfigurant de cette manière les modernes complexes paroissiaux du xx^e siècle.

Lorsque le jeune Arthur Regnault s'installe à Rennes en 1865, il trouve à la tête du diocèse un clergé convaincu, comme lui, que la reconquête des âmes passe par la construction massive d'églises ambitieuses dont plusieurs approchent effectivement la taille des cathédrales médiévales, comme celle de Saint-Pierre à Martigné-Ferchaud, bâtie en 1867 par l'architecte Jacques Mellet¹⁵ (1807-1876). Cet autre constructeur de sanctuaires, animé d'un catholicisme et d'un légitimisme intransigeants, y évoque Amiens et Bourges tout en cherchant clairement à retrouver la physionomie générale de Chartres dans une nef assez vaste pour accueillir quatre mille fidèles, alors que cette paroisse rurale isolée du pays de Châteaubriant ne compte pas plus de trois mille huit cents habitants au recensement de 1866 ! L'objectif ainsi défini est limpide : dans une région à la démographie dynamique et à l'agriculture revigorée, il s'agit de développer la piété et de ramener les fidèles à l'Église, un à un, en mobilisant leur énergie et leur écot dans des projets de longue durée, orchestrés par des pasteurs dévoués, nombreux et bien formés à cette tâche difficile qu'on peut qualifier, avec les

14 Les maisons Gille (1894-1912), groupe de logis réalisés par Regnault dans le faubourg de Fougères, reprennent la typologie des élévations conçues en 1859 par Martenot pour le lycée impérial (achevé en 1895). Voir Jean-Yves Veillard, *Rennes au XIX^e siècle : architectes, urbanisme et architecture*, Rennes, Éditions du Thabor, 1978.

15 Philippe Bonnet, « Jacques, Jules et Henri Mellet, bâtisseurs d'églises », *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. LXXXIV, 2006, p. 407-441. Cet architecte a aussi bâti un nombre considérable de châteaux et vastes résidences campagnardes pour une noblesse légitimiste en mal de reconquête domaniale. En ce sens, quoique tous deux soient classés dans le « parti catholique », il se distingue totalement des convictions et de l'œuvre de Regnault.

mots d'aujourd'hui, de maîtrise d'ouvrage, c'est-à-dire de conduite du projet et de contrôle du financement.

Cette piété ressourcée est appelée à s'épanouir dans des lieux qui, comme l'a noté le père Bernard Heudré, traduisent une nouvelle relation avec Dieu, moins culpabilisante, plus apaisante et personnelle, symbolisée par la figure de la Vierge Marie et par la célébration de l'Eucharistie¹⁶. C'est pourquoi le chœur surélevé où le célébrant réitère, avec sa communauté, ce moment du partage et du salut, sous la forme tridentine de la transsubstantiation, est traité avec un éclat particulier dans les églises de Regnault. Le maître-autel est la pièce majeure de leur programme décoratif : il est protégé par un *ciborium* paléochrétien et dominé par un Christ *Pantocrator* peint dans le chœur en cul-de-four, à Saint-Michel de Liffré (1894) ; il est intégré à un retable polychrome néogothique dont les bas-reliefs exhibent la Mise au tombeau, au centre de l'autel, la Samaritaine et les disciples d'Emmaüs, de part et d'autre du tabernacle, à Notre-Dame de Combourg (1897). À Saint-Pierre de Coësmes, Regnault reprend une église antérieure autour d'un grand retable lavallois du xvii^e siècle¹⁷ qu'il théâtralise et adapte à la spiritualité du temps en y insérant un Christ en croix sur un paysage peint, telle une manifestation de la piété modernisée dans l'espace d'un sanctuaire élargi qui manifeste la vitalité de l'Église au cœur d'une communauté connue pour ses attaches républicaines (voir fig. 1). La date du chantier (1903-1905) n'est évidemment pas anodine, pas plus que ne l'est la conservation des chefs-d'œuvre de l'ancienne église, preuve de la ferveur des générations antérieures. On a peine à croire que ce faste orchestré par des fabriques aux moyens somme toute limités soit presque contemporain du dénuement général dénoncé ailleurs par Maurice Barrès dans *La Grande Pitié des églises de France* (1914), quoiqu'il faille rappeler qu'aucun de ces sanctuaires n'a été bâti sans une aide substantielle du ministère des Cultes sous le régime concordataire, depuis la monarchie de Juillet.

Sans rapport avec les stéréotypes du « gothique municipal », l'œuvre de Regnault est imprégnée de plusieurs caractères qui contribuent à expliquer son attrait aujourd'hui. Si l'on excepte quelques édifices extraordinaires par leur ampleur (Tinténiac), elle est faite, dans son ensemble, de mesure : par nécessité

16 Bernard Heudré, « L'œuvre d'Arthur Regnault au regard des objectifs pastoraux et spirituels des curés bâtisseurs du xix^e siècle », dans Jean-Yves Andrieux (dir.), *Arthur Regnault architecte*, op. cit., p. 32-41 ; Michel Lagrée, « Le temps des bons prêtres », dans Nicole Lemaitre (dir.), *Histoire des curés*, Paris, Fayard, 2002, p. 293-315.

17 L'église paroissiale Saint-Pierre, dont la tour vient d'être reconstruite à l'époque par Jacques Mellet, comporte en réalité trois retables : au nord, celui du Rosaire (1647) est attribué, par certains, à Pierre Corbineau, par d'autres, à Michel Langlois ; le maître-autel (1652) est signé de Michel et Jean Langlois ; au sud, le troisième retable (1658) est l'œuvre des Angevins Pierre Simonneau et Pierre Robin.

et par probité professionnelle, Regnault calculait ses prix au plus juste. Malgré ce souci constant d'économie, la diversité morphologique de son œuvre étonne. Elle n'est pas le simple produit d'une vaste culture historique, mais la preuve d'une compréhension intime de la liturgie. Quelle que soit l'enveloppe, la nef, avec ou sans collatéraux, donne une impression d'élancement parce qu'elle dirige tous les regards vers le maître-autel.

380 Elle mêle les influences avec une aisance remarquable, à Châteaubourg par exemple, immense vaisseau centré, ou à Noyal-sur-Vilaine (1894), dont le sanctuaire bas et dilaté, inondé de lumière, contraste avec la flèche d'un clocher flamboyant. Ses églises romanes (Saint-Senoux, 1897) sont d'une simplicité qui vise à renouer avec la dévotion du premier christianisme. Ses églises romano-byzantines tirent parti de la polychromie des matériaux, pourtant le plus souvent locaux (schiste pourpre ou bleu, grès, granite, calcaire et même béton, à la fin de sa carrière). La virtuosité de ses voûtes, de ses coupoles affole parfois ses confrères, mais n'empêche pas la réalisation de pièces exceptionnelles, comme le plafond en bois ouvragé de La Fresnais (1901) dont les quartiers ogivaux sont assemblés autour d'un lanternon, remplaçant une voûte maçonnée qui fut abandonnée au cours du chantier parce que le sol, trop meuble, n'aurait pas pu la porter. La transposition des clochers finistériens en Haute-Bretagne montre un respect pour l'art breton de la Renaissance auquel elle donne un nouvel essor dans les paroisses rurales d'Ille-et-Vilaine. Accusé d'iconoclasme, Regnault a, en réalité, mieux respecté le patrimoine religieux que d'autres à son époque et, quand il en avait l'occasion, magnifié des retables classiques par une belle mise en scène (Lanrigan, 1902), tout en créant ailleurs des décors d'une grande cohérence, comme l'ensemble monochrome de Médréac (1915) qui, quoique gothique, fait penser à l'austérité cistercienne.

Seule parmi les églises bâties par Regnault, celle de Corps-Nuds a été classée monument historique en 2004, en raison des travaux importants de confortation qu'elle devait recevoir. Un effort de reconnaissance s'imposait qui a été mené conjointement par la commission d'art sacré, le diocèse et le conseil général, appuyés par l'Inventaire général du patrimoine culturel rattaché au conseil régional, la conservation des antiquités et objets d'art, la conservation des Monuments historiques, l'agence des Bâtiments de France, les maires, les curés des paroisses. Le conseil général a entrepris de promouvoir, en 2005, un programme de restauration et de valorisation de ce patrimoine qui, estimait-il, était devenu un marqueur identitaire indiscuté du paysage régional : ce programme a été voté à l'unanimité de l'assemblée.

Certes, ces églises ne sont pas sans poser de nombreux problèmes d'entretien. Surdimensionnées pour les besoins actuels du culte, construites à l'économie par

des communautés restreintes avec des matériaux parfois fragiles, érigées sur des terrains instables à partir de typologies complexes, dotées de décors à l'occasion coûteux, elles souffrent de diverses pathologies. Pour engager les campagnes de restauration qui s'imposent, des souscriptions publiques sont lancées par les municipalités (à Cesson-Sévigné, dans la banlieue de Rennes, par exemple). C'est que les nefs et les clochers de ces édifices étendent sur le plat bocage de la haute Bretagne l'ombre bienveillante d'un sentiment religieux inscrit dans le temps. Leurs retables, chaires à prêcher, baldaquins ou vitraux témoignent de l'adéquation entre l'ornement et la foi, de l'innovation portée par l'art sacré. Tout héritage a un prix et un sens. L'une des propriétés du patrimoine est d'aider le grand public à dépasser les clivages d'opinion. C'est en permettant de synthétiser les strates de l'histoire qu'il devient une leçon pour l'avenir. Arthur Regnault, homme réservé s'il en fut (il n'assistait jamais à l'inauguration de ses églises !), mais architecte de tempérament, a laissé derrière lui une empreinte qui s'est superposée de façon insensible à celle de la République, dont elle fut la stricte contemporaine et, d'un certain point de vue, la concurrente. Il est appréciable que celle-ci se montre à présent soucieuse de préserver celle-là !

QUATRIÈME PARTIE

Le bel ornement

L'HÔTEL DE MOLINIER, ARCHITECTURE EN MAJESTÉ DE LA RENAISSANCE TOULOUSAINNE

Pascal Julien

La richesse de l'architecture de la Renaissance toulousaine est trop souvent assimilée à un « âge d'or du pastel » porté par la fortune de grands commerçants, à l'origine d'hôtels particuliers fastueux. Ce ne furent cependant pas des marchands mais des hommes de robe qui firent construire la majorité des demeures de qualité d'une ville où le parlement était dit second en ordre après celui de Paris, avec des prérogatives pour le moins égales, notamment dans le fait de représenter le souverain¹. Parmi les édifices qui témoignent encore de ces précéllences se distingue tout particulièrement l'hôtel de Molinier, riche d'une brillante façade marmoréenne et d'une éloquente cheminée sculptée qui incarnent la volonté de célébrer mais aussi d'approcher une « majesté royale² ». Cet édifice illustre combien la lecture de la sculpture et de l'ornement peuvent apporter à la compréhension de ce qui, outre les données strictement architecturales seulement esquissées ici, pouvait faire valoir la qualité d'une demeure³.

LES ÉTAPES DE LA CONSTRUCTION

L'histoire de la Renaissance à Toulouse a largement bénéficié des recherches d'historiens, de clercs érudits et de membres des sociétés savantes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle⁴ qui ont nourri jusqu'aux études les plus récentes ayant exposé tout l'intérêt de ces édifices⁵, de même que toutes les questions

- 1 Jean Krynen, « *Senatores Tolosani* », dans Nathalie Dauvois (dir.), *L'Humanisme à Toulouse, 1480-1596*, Paris, H. Champion, 2006, p. 50-51.
- 2 Sylvie Daubresse, *Le Parlement de Paris ou la Voix de la raison (1559-1589)*, Genève, Droz, 2005, « Le parlement "représentant" de la majesté royale », p. 46-52.
- 3 La présente étude, limitée, a été complétée par une analyse plus étendue du bâtiment, de ses décors et de ses évolutions : « Architecture et décors de l'hôtel Molinier : "demeurance" parlementaire de la Renaissance toulousaine », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LXXVI, 2016, p. 151-179.
- 4 Sans détailler ici cette bibliographie, il faut saluer les noms de Raymond Corraze, Jean Contrasty, Célestin Douais, Joseph de Malafosse, Jean Lestrade, Jules de Lahondès, Henri Graillot, Jules Chalande...
- 5 Entre autres publications, Guy Ahlsell de Toulza, Louis Peyrusse et Bruno Tollon, *Hôtels et demeures de Toulouse et du Midi toulousain*, Drémil-Lafage, Daniel Briand, 1998 ; Bruno

que pose encore leur analyse⁶. En dépit d'une impressionnante moisson, cependant, les archives que l'on pourrait croire très visitées – notamment les fonds notariaux – sont loin d'avoir livré leur dernier mot, et bien des édifices demeurent encore en mal d'analyse, tel celui érigé par Gaspard de Molinier.

Licencié en droit, reçu au grade d'avocat en 1524, Molinier avait occupé la charge de juge d'Albigeois avant d'être reçu conseiller au parlement de Toulouse, en 1537⁷. Ayant épousé Jeanne de Boyssonné, il acquit dans le capitoulat de la Dalbade des parcelles dotées de grands jardins s'étendant derrière deux maisons bordant la rue du Temple, proche du parlement. Il y fit construire un vaste logis dont plusieurs parties d'origine, en dépit d'importants remaniements, subsistent⁸.

Des quittances, retrouvées à la fin du XIX^e siècle, avaient permis de situer cette construction vers 1552⁹. Plusieurs marchés permettent de préciser le déroulement du chantier et de mieux appréhender cet ensemble. Le parlementaire avait fait commencer les travaux peu avant 1550 en confiant au maçon Jean Molières un premier corps de bâtiment, situé en milieu de parcelle mais n'occupant que le tiers de sa largeur, avec des fenêtres donnant « sur le jardin ». Puis il fit poursuivre le chantier, en 1551, en y adjoignant le corps principal de son hôtel, sur toute la largeur, créant ainsi un édifice délimitant une cour d'honneur du côté de la rue et isolant totalement le jardin.

Le 13 avril 1551, en effet, il passait un marché pour « curer les fondemens de la maison [...] où il ferat sa demeure tant des murs que du granier et [cave] de sadite maison qu'il entend fer dessoubz la salle basse et corrouer pour passer au der[rière] de sadite maison¹⁰ ». Il s'agissait d'excavations importantes, pour l'implantation de deux niveaux de caves. Le 25 avril suivant, il s'entendait avec Molières pour « fer toutes les murailles nécessaires à la maison que ledict sieur

Tollon, « Hôtels de Toulouse », *Congrès archéologique de France*, 154^e session, 1996, « Toulousain et Comminges », p. 303-318 ; Louis Peyrusse et Bruno Tollon (dir.), *L'Hôtel d'Assézat*, Toulouse, Association des Amis de l'hôtel d'Assézat, 2002. Il faut signaler, dans ces études, l'apport de documents inédits fournis par les recherches d'Henri Ginesty. Nombre de ces questions ont été renouvelées dans Pascal Julien (dir.), *Toulouse Renaissance*, cat. exp., Toulouse, musée des Augustins, 17 mars-24 septembre 2018, Paris, Somogy Éd. d'art, 2018.

6 Bruno Tollon, « La chronologie de la Renaissance toulousaine : quelques remarques », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LXXI, 2011, p. 181-196.

7 André Navelle, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVI^e et XVII^e siècles*, Fenouillet, Recherches historiques du Midi, 1991-1993, t. 7, p. 193-194.

8 Jules Chalande, *Histoire des rues de Toulouse : monuments, institutions, habitants*, Toulouse, frères Douladoure, 1919-1929, t. 1, 1919, p. 86-88 ; Rémi Papillault, *Les Hôtels particuliers du XVI^e siècle à Toulouse*, Toulouse, Amis des archives de la Haute-Garonne, 1996, p. 166-172.

9 Signalées par Sylvain Macary, ces quittances ont été publiées par Célestin Douais, *L'Art à Toulouse. Matériaux pour servir à son histoire du XVI^e au XVIII^e siècle*, Toulouse/Paris, E. Privat/Picard et Fils, 1904, p. 142-146.

10 Arch. dép. Haute-Garonne, 3E 4326, f. 9 v^o-10.

Molinier prétend fer assise à la rue du Temple et ce tant dessoubz terre que dessus », à un prix convenu en fonction de l'épaisseur des murs et de leur nature, au cas où ils soient « en arvoult, cabinetz ou cheminée »¹¹. Le maître artisan ne se chargeait que de la maçonnerie, « la tailhe de la tuile de toutes les portes et fenestres » restant à la charge de son client, de même que la fourniture des briques. Celles-ci furent achetées en plusieurs fois et le 17 février 1552, Molinier passait encore contrat pour la livraison de « dix milliers de bon tuille plane bien cuit¹² ». Auparavant, le 4, il avait passé un autre marché avec le tailleur de pierre Raymond Bessac pour « les marches et fenestres de la maison qu'il a comencé edifier à la rue de la Dalbade au devant le temple¹³ ». Les marches de la tour en vis devaient être réglées selon un prix à l'unité et les croisées ornées de divers ordres, au même prix qu'il avait déjà réglé celles du premier corps, « qui sont factes en sa maison du cousté du jardin ». Les deux étages de ce premier corps et les deux du second furent alors élevés de concert et réunis, sur angle, par une tourelle portée par un culot richement sculpté (fig. 1).

Par la suite, un haut mur fut dressé sur la rue au-devant de la cour d'honneur, avec un portail somptueusement décoré qui fut terminé en 1556. Puis, Gaspard de Molinier étant décédé en 1570, son fils Guillaume, conseiller au siège présidial de Toulouse, fit élever un large portique formé de deux hautes arcades sur le côté ouest de la cour, qui fut surmonté de deux étages. L'édifice se présentait alors entre cour et jardin, qui communiquaient par un long couloir vouûté de brique, toujours en place.

Au début du XVII^e siècle, l'hôtel changea de propriétaire, la superficie du terrain fut augmentée et de nouveaux corps de bâtiment furent ajoutés à partir de 1670 côté jardin, puis d'importantes modifications eurent lieu dans la seconde moitié du XVIII^e où la majorité des croisées furent supprimées ou privées « des ornements délicats qui [les] embrassaient ». La grande salle fut profondément réduite pour ouvrir un passage à carrosse permettant d'accéder directement de la cour d'honneur au jardin, transformé en seconde cour. Au XIX^e siècle eurent lieu bien d'autres modifications, notamment l'occultation du portique qui fut muré ou l'adjonction d'un grand bâtiment au fond de la seconde cour, en 1835¹⁴.

Le mur sur rue subit aussi des modifications au cours des siècles. Il fut surélevé et, à son revers, une pièce en cursive fut aménagée au-dessus d'une partie de la cour d'honneur. Cette pièce fut éclairée par deux petites fenêtres placées de part

¹¹ *Ibid.*, f. 33 v^o-34.

¹² *Ibid.*, f. 356 v^o-357. Accord avec les frères Perperon, tuilliers, pour quarante écus petits, plus 4 000 briques supplémentaires pour prix d'un cheval avec son harnachement.

¹³ *Ibid.*, f. 340 v^o-341. Cet acte avait été noté mais non publié par Raymond Corraze (Arch. dép. Haute-Garonne, 47 J 29).

¹⁴ Alexandre Du Mège, « Notice sur une maison du XVI^e siècle », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, I, 1832-1833, p. 351-369 ; pl. h.-t. XVIII-XX.

1. Toulouse, hôtel de Molinier, tourelle d'angle

et d'autre du couronnement du portail. Cet ajout tardif, bien qu'incongru, fut fait avec soin afin de respecter un décor sans pareil.

SUSTINE ET ABSTINE : UNE HUMILITÉ DE FAÇADE

La rue du Temple, où Gaspard de Molinier avait fait ériger sa « demeure », se prolongeait par celle de la Dalbade, où s'élevait depuis peu la très étudiée demeure du conseiller au parlement Jean de Bagis, en fond de cour, qui était annoncée par un « grand portail » en avant-corps sur rue, entrepris en 1543¹⁵. Celui voulu par Gaspard de Molinier dix ans plus tard allait être plus majestueux encore, mêlant architecture, sculpture et polychromie (fig. 2).

Ce haut portail présente une étroite porte cochère inscrite dans une travée corinthienne à colonnes jumelées. La clef d'arc est ornée d'un masque de lion grimaçant en fort relief et le couronnement, sous la forme d'un registre d'attique sommé d'un cartouche d'armoiries aujourd'hui disparues, est envahi de sculptures exubérantes, de harpies, mascarons, cuirs, vases et guirlandes d'abondance d'esprit bellifontain. Au centre, un grand cadre à oves et dards est cantonné de deux termes hybrides dans une composition proche du frontispice de l'*Histoire toulousaine* d'Antoine Noguier, parue en 1556¹⁶. Les deux termes, mi-humains mi-végétaux, sont quant à eux inspirés d'une gravure de Marcantonio Raimondi reprise dans une planche du *Vitruvius Teutsch* de Walther Ryff, édité en 1548¹⁷. Ils sont pourvus d'un coussin qui insiste sur leur rôle de support anthropomorphe, en référence au mythe d'Hercule et à sa rencontre avec Atlas¹⁸.

Toutefois, ces divers motifs et figures ne sont pas l'argument principal de la façade mais plutôt le faire-valoir de plusieurs dizaines de plaques, cabochons, demi-sphères ou pointes de diamant en marbre de couleur déployés en multiples formes et facettes entre les colonnes, sur l'entablement et sur les trois volets de l'attique. Soigneusement taillés et polis, leurs chatoyantes couleurs constituent d'autant plus un « enrichissement » de l'ensemble que ces matériaux étaient alors rares et précieux, ce qui est d'ailleurs souligné par une présentation très soignée : ils sont en effet enchâssés dans la pierre à la manière de bijoux sertis, cernés

15 Bruno Tollon, « Hôtels de Toulouse », art. cit., p. 304.

16 Pascal Julien, « Antoine Noguier », dans Marielle Mouranche (dir.), *Images d'architectures antiques (1500-1850) dans les bibliothèques universitaires toulousaines*, Toulouse, université de Toulouse, 2009, p. 86-87.

17 Pascal Julien, « L'ordre caryatide, emblème de l'architecture toulousaine, XVI^e-XIX^e siècles », dans Bernadette Suau, Jean-Pierre Amalric, Jean-Marc Olivier (dir.), *Toulouse, une métropole méridionale : vingt siècles de vie urbaine*, Toulouse, FRAMESPA-UMR 5136, 2009, p. 665-676.

18 Pascal Julien, « Termes, atlantes et caryatides. Corps et décors d'une architecture discursive, XVI^e-XVIII^e siècle », dans Ralph Dekoninck, Caroline Heering et Michel Lefttz (dir.), *Questions d'ornements XV^e-XVIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 121-136.

2. Toulouse, hôtel de Molinier, portail sur rue

de filigranes finement sculptés (fig. 3). Leur abondance, leur variété et leur qualité témoignent du rôle joué alors par Toulouse dans l'approvisionnement de plusieurs chantiers royaux.

Déjà, sous François I^{er}, des marbres avaient été tirés des Pyrénées pour – selon ce que rapportent des textes non référencés – le château de Saint-Germain-en-Laye. Sous le règne d'Henri II cependant, conformément à la doctrine visant à privilégier les ressources du royaume qu'explicita Philibert Delorme dans son traité d'architecture, cette démarche fut optimisée par le recours à l'architecte Dominique Bertin, qui fit rouvrir des carrières romaines et commença des envois vers Paris dès 1553, année où il fut nommé « conducteur du marbre pour le roy ». Il obtint alors d'Henri II, des lettres patentes l'autorisant à exploiter des mines et carrières « en tout l'étendue des monts Pirénées et autres lieux et endroitz »¹⁹.

En ces années d'innovation artistique particulièrement florissantes, les marbres furent un élément des plus brillants dans la recherche d'un nouveau langage architectural en France, qu'ils viennent magnifier le discours impérial de Lescot au Louvre ou fastueusement enrichir l'éloge olympien de Philibert Delorme à Anet. Référence classique recherchée, ils étaient d'autant plus appréciés lorsque l'on pouvait fièrement mêler des couleurs issues d'anciennes carrières du royaume des Gaules à des variétés italiennes ou grecques, achetées à Rome à prix d'or. Ainsi, en 1556, Dominique Bertin écrivait dans la dédicace de son *Építome ou extrait abrégé des dix livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion* qu'il avait découvert en Pyrénées du marbre « en beauté assez grande pour faire honte au marbre de Numidie, Paro et autres lieux où il se prenait anciennement²⁰ ».

Le fait que Gaspard de Molinier lui-même ait voulu un étalage aussi ostentatoire de ce matériau d'exception indique qu'il dut tenir une place importante dans son approvisionnement pour le roi, place qui reste à éclaircir mais qui facilita certainement l'obtention de telles richesses²¹. Il est certain que Bertin joua aussi un rôle majeur dans l'élévation de cette façade pour laquelle, au minimum, il dut fournir ces précieux matériaux.

Sur le couronnement du portail fut inscrite la date de son achèvement, 1556, et la devise stoïcienne – partiellement restituée de nos jours – *SVSTINE ET*

19 Pascal Julien, *Marbres : de carrières en palais, XVI^e-XVII^e siècle*, Manosque, Le Bec en l'air, 2006, p. 69, 77-82 et 180-188.

20 Vitruve, *Építome ou Extrait abrégé des dix livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion*, éd. Jean Gardet, ill. Dominique Bertin, Toulouse, Guyon Boudeville, 1556, dédicace à Jean Bertrandi, f. III v^o.

21 Par cet étalage, Gaspard de Molinier incarne parfaitement la figure de ce parlementaire toulousain qui, selon Scaliger, aurait obtenu directement du roi une prestigieuse charge de maître des requêtes en lui envoyant des marbres pyrénéens pour faire sa cour, toutefois les données d'archives ne permettent encore ni de l'affirmer ni de l'infirmier ; Pascal Julien, *Marbres : de carrières en palais, XVI^e-XVII^e siècle*, op. cit., p. 184-185.

3. Toulouse, hôtel de Molinier, détail du portail sur rue

*ABSTINE*²². La meilleure compréhension que l'on puisse en proposer est donnée par l'illustre juriste et professeur de droit Jean de Coras qui publia à Toulouse en 1568 une interprétation d'Épictète qui prouve que dès son élévation, ce portail marqua fortement les esprits, notamment des parlementaires :

Soutiens et abstiens. Paroles certes grandes, et dignes d'être entaillées, en tous les anneaux, murailles, marbres, et colonnes de ce monde car par la première nous sommes amonétés, de porter paciemment toute affliions, injures, et adversités, par l'autre de nous abstenir et garder de toutes concupiscences, et désordonnées voluptés²³.

394

Deux aigüères précieuses, sculptées sous les inscriptions, renforcent cet appel à la patience, à l'humilité et à la tempérance que l'on peut comprendre comme une habile composition entre humanisme et foi chrétienne, fondée sur la doctrine d'Épictète popularisée par les adages d'Érasme et vulgarisée par *Les Emblèmes* d'Alciat. Quant au caractère éminemment régalien de ce décor marmoréen, il n'est pas sans écho à l'intérieur de la demeure.

UNE CHEMINÉE ROYALE, D'APRÈS JACQUES ANDROUET DU CERCEAU ET JEAN GOUJON

Dans la partie subsistante de la grande salle est conservée une immense cheminée de pierre sculptée qui, comme les marbres de la façade, peut être étroitement mise en relation avec l'art royal, par le témoignage d'un dessin de Jacques Androuet Du Cerceau et la reprise d'une gravure de Jean Goujon, tout autant que par la portée de son iconographie²⁴.

Cette cheminée (4,30 m x 3,60 m) peut en effet être identifiée, dans sa forme comme dans une grande partie de son décor, comme la reprise de l'une des nombreuses cheminées du château de Madrid, que François I^{er} avait fait ériger

22 Patrice Cabau, « Bulletin de l'année académique 2005-2006, Séance du 8 novembre 2005 », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LXVI, 2006, p. 223-275.

23 Geneviève Bessis, *Guyon Boudeville, heurs et malheurs d'un imprimeur toulousain au temps de la Renaissance*, Toulouse, Amis des archives de la Haute-Garonne, 2014, p. 24-25.

24 Cette cheminée méconnue avait été signalée en 1911 par Jules Chalande, dans un article du *Journal de Toulouse* de juillet 1922. Sa structure et son iconographie royale ont été notées par Pascal Julien, « La sculpture toulousaine de la Renaissance, des ateliers itinérants au foyer rayonnant », dans Marion Boudon-Machuel (dir.), *La Sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches*, Marseille/Paris, Le Bec en l'air/INHA, 2011, p. 62-79. De même, M. Boudon-Machuel et P. Julien, « Autour de Jean Goujon : ambitions et inflexions de la sculpture française, royale et provinciale », dans Lorenz E. Baumer, Frédéric Elsig et Sabine Frommel (dir.), *Les Années 1540 : regards croisés sur les arts et les lettres* [actes de colloque, Genève, 11-12 avril 2011], Berne, Peter Lang, 2015, p. 187-216.

4. À gauche : Jacques Androuet Du Cerceau, cheminée du château de Madrid, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 6246, f. 237r.
 À droite : Toulouse, hôtel de Molinier, cheminée de la grande salle

aux abords de Paris²⁵. La certitude en est fournie par comparaison avec un relevé de l'architecte Du Cerceau qui n'avait jamais été publié et qui est simplement intitulé « Du Boys de Boulogne » (fig. 4)²⁶. Il présente, pour la partie inférieure de la cheminée – chambranles et manteau – une parfaite similitude avec l'interprétation toulousaine, un même cadre à crossettes mouluré pourvu de petites consoles, surmonté d'une frise alternant des vases et des trophées d'armes sous une corniche saillante de même modénature. Seules changent les proportions, plus élancées à Toulouse, et le détail des ornements, en particulier des entrelacs. Il en va de même pour la hotte, avec une répartition similaire des formes, des décors et des corniches, mais aussi des variations plus prononcées comme les amoureux en angle, qui soulèvent de lourdes chutes de fruits et de légumes au lieu, à genoux, de renverser des cornes d'abondance, ou encore le fait de disposer les grands masques feuillagés non sur des pilastres fuselés mais sur des consoles enroulées en balustres. De plus, sur la base de cette hotte, se

25 Monique Chatenet, *Le Château de Madrid au bois de Boulogne*, Paris, Picard, coll. « De architectura », 1987, p. 117-118.

26 Sylvie Deswarte-Rosa, Daniel Roux (dir.), *Le Recueil de Lyon : Jacques I^{er} Androuet du Cerceau et son entourage*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010, f. 237 du fac-similé et p. 74.

déploie la phrase *CHARITAS NVNQVAM EXCIDIT* dans une typographie exactement reprise de l'alphabet de Geoffroy Tory.

La différence la plus notable, cependant, est l'absence de retrait pour la partie supérieure de la hotte, dilatée au droit du manteau afin, au lieu d'une table muette, de faire place à deux médaillons présentant les profils d'Auguste et d'Hadrien et à un large tympan semi-circulaire. Sur celui-ci, mouluré d'oves et de dards, se déploie en frise une évocation de l'Hercule gaulois, en haut relief, selon la gravure de l'arc de triomphe érigé à la porte Saint-Denis lors de l'entrée triomphale d'Henri II dans Paris en 1549, gravure traditionnellement attribuée à Jean Goujon (fig. 5)²⁷. Ici encore, le schéma général est similaire entre gravure et sculpture mais avec des variantes dans le nombre et la forme des personnages représentés. Quant à Hercule, si son attitude comme sa plastique s'accordent parfaitement avec l'estampe, il n'est plus couronné mais coiffé de la peau du lion de Némée, il brandit sa massue et non plus une lance enroulée d'un serpent et de myrte – évoquant Pallas, Mercure et Vénus – et il se tient entre deux hautes colonnes.

396

L'hommage posthume à François I^{er} est ici des plus forts, reprenant clairement celui qui lui avait été rendu à Paris et, sur la corniche haute, un cartouche avec l'inscription *HERCVLES GALLICVS* renvoie à l'origine mythique des rois de France, descendants du demi-dieu, qui avait notamment été développée par Geoffroy Tory en 1529²⁸. Une récente et séduisante interprétation y a plutôt vu une évocation de Charles IX en raison du fait que « Hercule, sur la cheminée, enserre deux colonnes corinthiennes [*sic*] », la double colonne étant l'emblème du jeune roi. Aussi cette cheminée aurait-elle été réalisée entre 1565, date de l'entrée solennelle du souverain dans Toulouse et 1574, date de sa mort²⁹. Il paraît curieux cependant que Gaspard de Molinier, voire son fils, ait attendu une quinzaine d'années pour élever dans la salle d'honneur de cette demeure de qualité son élément principal, essentiel au décorum de cette époque. De plus, le cadre à crossette du manteau de la cheminée et celui taillé par Raymond Bessac pour la porte de la tour sont très proches, en particulier par leurs petites consoles ouvragées, ce qui implique que le modèle de la cheminée était connu dès le début de la construction, d'autant qu'il s'agissait là d'un motif encore

27 *C'est l'ordre qui a este tenu à la nouvelle et joyeuse entrée, que [...] le Roy tres chrestien Henry deuzième de ce nom, a faite en sa bonne ville & cité de Paris, le sezieme iour de juin M.D.XLIX*, Paris, Jacques Roffet, 1549. Sur l'attribution discutée à Goujon, voir Cécile Scailliérez, « Jean Cousin Père, peintre et enlumineur », dans *ead.* (dir.) *Jean Cousin, père et fils : une famille de peintres au XVI^e siècle*, Paris, Somogy/Louvre éditions, 2013, p. 56.

28 Robert Edward Hallowell, « L'Hercule gallicque : expression et image politique », dans Roland Antonioli (dir.), *Lumières de la Pléiade*, Paris, J. Vrin, 1966, p. 243-253.

29 Bruno Tollon, « Une cheminée à la gloire du roi », *Midy-Pyrénées Patrimoine*, 36, 2013, p. 86-88.

5. En haut : L'Hercule gaulois de l'arc de triomphe de la porte Saint-Denis, gravure attribuée à Jean Goujon, dans *C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et joyeuse entrée, que [...] le Roy trs chrestien Henry deuzieme de ce nom a faicte en sa bonne ville [...] de Paris [...]*, Paris, Jacques Roffet, 1549, fol. 4r.

En bas : Toulouse, hôtel de Molinier, cheminée de la grande salle, partie supérieure de la hotte

rare à Toulouse sous cette forme précise. Quoi qu'il en soit, les colonnes de la cheminée de l'hôtel de Molinier ne sont pas corinthiennes – ordre choisi par Charles IX en référence à l'emblème de Charles Quint – mais d'un dorique recherché. Elles ont probablement été ajoutées au modèle parisien pour, comme avec la massue, accentuer la référence herculéenne par le recours traditionnel à l'ordre fort, « grave et solide », qui caractérise le demi-dieu.

398

Plus que la pétrification suggérée d'un décor éphémère, l'allusion à François I^{er} par son incarnation en Hercule gallicque insiste sur le thème de l'éloquence, en lien direct avec l'art rhétorique exercé par Molinier en cour de parlement ainsi qu'avec les aspirations à la préexcellence du français, que l'on jugeait devoir beaucoup à la volonté du roi. Conformément au texte de Lucien traduit du grec en latin par Érasme et du latin en français par Geoffroy Tory, pour prouver que « avons ung don de grace en nostre beau langage », des chaînes légères faciles à briser relie la langue de l'Hercule souverain aux oreilles d'une foule captivée par sa parole³⁰. L'éloquence supplée la force et permet de convaincre sans devoir vaincre. Un tel sujet devait paraître d'autant plus légitime à Molinier qu'il avait été étroitement mis en relation avec Toulouse par Joachim Du Bellay, quelques années auparavant, qui en avait appelé aux chaînes de « l'Hercule gallicque » et aux triomphes des « Gallogrecs » – les Tectosages fondateurs de Toulouse et pillers de Delphes – pour conclure *La Défense et illustration de la langue française*³¹.

Mais, outre la portée civilisatrice de la parole du roi, cette cheminée loue aussi l'éloquence des parlementaires, qui se considéraient comme les dépositaires de l'excellence en la matière, à l'égal du monarque³². De part et d'autre d'Hercule, en effet, se trouvent le médaillon d'Auguste frappé des lettres S.C. et celui d'Hadrien portant les lettres C. S³³. Le « *Senatus Consulto* » (par décret et ordonnance du Sénat) rappelle le rang et l'autorité administrative du Sénat romain aux côtés

30 Geoffroy Tory, *Champ Fleury, Au quel est contenu l'Art et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, et vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain*, Paris, Gilles de Gourmont, 1529, f. 3.

31 « Donnez en cette Grèce menteresse, et y semez encore un coup la fameuse nation des Gallogrecs. Pillez-moi, sans conscience, les sacrés trésors de ce temple Delphique, ainsi que vous avez fait autrefois : et ne craignez plus ce muet Apollon, ses faux oracles, ni ses flèches rebouchées. Vous souviene de votre ancienne Marseille, seconde Athènes, et de votre Hercule gallicque, tirant les peuples après lui par leurs oreilles, avec une chaîne attachée à sa langue » (Joachim Du Bellay, *La Défense et illustration de la langue française*, Paris, Arnoul l'Angelier, 1549, « Conclusion de tout l'œuvre »).

32 Dans sa croisade pour la langue française, Geoffroy Tory rappelait en 1529 « que le stile de Parlement et le langage de Court sont tres bons, mais encores pourroit on enrichir nostre dict langage par certaines belles Figures & Fleurs de Retorique, tant en prose que autrement » (*Champ Fleury, op. cit.*, f. 1v^o).

33 Ces médaillons et leur modèle graphique ont été identifiés par Sarah Munoz, « Les têtes en médaillon dans les monuments toulousains », dans M. Boudon-Machuel (dir.), *La Sculpture française du xv^e siècle, op. cit.*, p. 87-88.

6. Toulouse, hôtel de Molinier, cheminée de la grande salle,
médaillon avec buste d'homme sur le manteau

de l'empereur alors que le « *ob Civies Servatos* » (pour avoir sauvé les citoyens) se rapporte à l'autorité morale, en souvenir du sénateur Regulus, qui, dans ses discours enflammés rapportés par Horace, s'était opposé à Auguste pour l'honneur de Rome³⁴. Depuis le début du siècle, plusieurs avocats et professeurs de droit de Toulouse avaient célébré et justifié leurs confrères parlementaires en tant que sénateurs authentiques, œuvrant dans la *Palladia Tolosa* comme à Rome au salut de la chose publique. Par ces médaillons, Gaspard de Molinier, *senator Tolosanus*, souligne le statut si particulier des membres de la cour et leur rôle décisionnel mais aussi de conseil, voire de veilleurs auprès du roi. Étant lui-même le représentant du monarque, il reprend à son propre compte l'Hercule gaulois, symbole de l'éloquence inspirée et de la persuasion rhétorique.

Les masques d'enfants rieurs, bouche ouverte, chantent aussi cette ode à l'éloquence, mais si le discours est avant tout fondé sur l'Antiquité, il est également, comme il se doit, revisité par la pensée chrétienne. Sur la frise de trophées d'armes du manteau, un petit buste d'homme se reflétant dans un miroir a été substitué à l'un des boucliers (fig. 6). Cette discrète métaphore

34 Antoine Le Pois, *Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement romaines*, Paris, Mamert Patisson, 1579.

de la vérité, stylisée d'après l'un des emblèmes de l'*Hecatographie* de Gilles Corrozet, renvoie au nécessaire « Connais-toi toi-même » socratique, le dialogue intérieur, car « Qui bien regarde au mirouer se semblance / Il a de soy parfaite congnoissance [...] ». Mais ce bas-relief évoque aussi la puissance de la parole en tant que miroir de la vérité. Au-dessus, en effet, se trouve l'inscription *CHARITAS NVNQVAM EXCIDIT*, « La charité ne finira jamais », tirée de la Première épître de saint Paul aux Corinthiens (I Cor., XIII, 8) mais qu'il faut lire à la lumière de l'ensemble du treizième chapitre de cette épître et de son *Commentaire* par saint Thomas d'Aquin, particulièrement enseigné à l'université de Toulouse. Le premier verset débute en effet par : « Quand je parlerais toutes les langues des hommes et le langage des anges, si je n'ai point la charité je ne suis que comme un airain sonnante et une cymbale retentissante. » Quels que soient les dons de l'éloquence, ils ne sont rien sans le don de soi, à Dieu comme aux hommes. Et saint Thomas de surenchérir : « Ceux-là donc qui énoncent simplement la vérité ressemblent à l'airain ; on compare à la cymbale ceux qui multiplient la vérité et l'expriment au moyen de développements oratoires, raisonnements, similitudes et de conclusions logiques. Toutefois on les regarde comme dénués de vie quand ils n'ont pas la charité », belle définition d'un conseiller au parlement en mal de certitudes du salut. Et au verset 12, la présence du miroir est explicitée, car viendra la Révélation : « Nous ne voyons maintenant que comme en un miroir et en des énigmes, mais alors nous verrons face à face. Je ne connais maintenant qu'imparfaitement mais alors je connaîtrai, comme je suis moi-même connu. » La vérité est le Verbe, seule la révèle la charité qui, image de Dieu, jamais ne finira.

Avatar tout aussi recherché qu'inattendu des décors du château de Madrid, dans sa forme et son décor, cette cheminée développe une iconographie de l'éloquence royale et parlementaire des plus sophistiquées, où l'Hercule gaulois apparaissant entre les colonnes se révèle – lié à une Charité sculptée – comme une préfiguration christique, métaphore alors aussi appréciée que commentée dans les milieux humanistes³⁵.

La succincte lecture du discours majestueux proposé par la façade et la cheminée de cet hôtel renvoie aux propos sentencieux tenus quelques années plus tard par Philibert Delorme, lorsqu'il écrivit :

Depuis quelques temps la coustume est venue que non seulement les Majestez, princes et grands seigneurs désirent avoir les ornements des cheminées qui sont en leurs salles et chambres fort riches, mais aussi plusieurs autres voulans contre-faire les Roys et Princes, par représentation et imitation de ce qu'ils

35 François Rigolot, *Le Texte de la Renaissance : des rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, p. 200-208.

voient estre beau en leurs chasteaux et palais, de sorte qu'ils s'estudient d'avoir le semblable : je ne diray en richesse de taille, de sculpture et autres ouvrages, mais aussy d'incrustations de marbre, Enquoy il me semble véritablement qu'ils s'oublent³⁶.

De fait, Molinier s'était précisément inspiré de l'art des Valois, par l'éclat des marbres comme par la richesse et la portée des sculptures, en quoi cependant il ne « s'oubliait » pas totalement. Car lui-même, en tant que parlementaire, pouvait se targuer d'incarner « une vraye et solide imaigne de la majesté³⁷ ». Il s'y employa fastueusement, subtilement, mêlant sa fonction à l'apparat de son rang. Bien des allusions, bien des significations cependant nous échappent encore, dans le dialogue singulier des structures et des sculptures mais aussi du décorum et de la pensée humaniste, religieuse ou philosophique. La matière notamment, qui participe du langage de l'architecture, avait à l'hôtel de Molinier sa propre éloquence pour un homme de la Renaissance. Éloquence des plus fondamentales, comme en témoigne Antoine Noguier l'année même de l'achèvement du portail, en vantant les Pyrénées qui envoyaient alors à Toulouse profusion « de marbre, pourphiré & jaspé : & de toute autre espèce de marbre qui peut embellir le discours du temps³⁸ ».

401

36 Philibert Delorme, *Traité d'architecture : nouvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz. Premier tome de l'architecture*, Paris, F. Morel, 1567, p. 263.

37 Charles VII, déjà, déclarait que la Cour représentait « la vraye et solide imaigne de la majesté et dignité de sa justice (Sylvie Daubresse, *Le Parlement de Paris, op. cit.*, p. 46).

38 Antoine Noguier, *Histoire tolosaine*, Tolose, Guyon Boudeville, 1556, p. 12.

UNE PASSION FRANÇAISE : LA CANNELURE ORNÉE, DES TUILERIES AU GRAND PALAIS

Jean Guillaume

Il y a des usages si bien établis que personne ne les remarque plus. Aussi les travaux les plus récents sur les ordres ne disent-ils rien d'un « détail » visible en France sur maints fûts de colonnes et de pilastres : la tigarette feuillagée née d'une rudenture qui s'élève, comme une plante grimpante, dans la cannelure.

403

L'INVENTION D'UN ORNEMENT

Cet ornement apparaît, nous semble-t-il, vers 1575, sur les colonnes ioniques du rez-de-chaussée du pavillon élevé par Jean Bullant au sud de la partie centrale des Tuileries construite par Philibert Delorme¹ (fig. 1). Après la démolition des ruines du palais, en 1882, huit colonnes furent transportées en Corse et remontées près d'Ajaccio au château de la Punta. Deux sont restées longtemps visibles à Paris, mais on ne leur a guère prêté attention². Aussi, les photographies réalisées à notre demande par les Amis du château de la Punta sont-elles les premières qui permettent de voir tous les détails de ces colonnes³ (fig. 2).

Les rudentures qui occupent le tiers inférieur des fûts donnent naissance à des tiges de roseau d'où se détachent par intervalles deux petites feuilles rigides, réduites à des gaines enveloppantes⁴. Autour de ces tiges s'enroulent de fins rameaux portant d'abord quelques feuilles de chêne puis des feuilles de laurier

- 1 Rappelons que les pavillons prévus par Delorme en 1564 n'ont pas été construits et que Catherine de Médicis, vers 1570, a décidé d'élever des pavillons plus grands. Celui du sud fut commencé par Jean Bullant au milieu des années 1570. Bullant mourut en 1578, mais les travaux continuèrent : le marché de couverture date de 1582.
- 2 Les deux colonnes avaient été remontées dans le jardin des Tuileries près de la terrasse du Jeu de paume, adossées à un arc, à côté d'une travée du portique de Delorme. Ces vestiges ont été démontés. La travée du portique vient d'être reconstruite au sud du jardin ; les vestiges des colonnes attendent, à côté, un remontage.
- 3 Nous ne saurions trop remercier Hervé Muraccioli, animateur des « Amis du château de la Punta », qui a photographié pour nous ces colonnes. Par la suite, Jacques Moulin, responsable d'une éventuelle restauration du château, urgente mais toujours différée, nous a aussi généreusement communiqué ses clichés.
- 4 Ces petites feuilles enveloppant la tige sont propres à certains roseaux (Gaston Bonnier, *La Grande Flore en couleurs de Gaston Bonnier*, Paris/Versailles/Neuchâtel, Belin/INRA/

1. Tuileries, pavillon de Bullant, colonne remontée à la Punta (Alata, Corse-du-Sud)

2. Tuileries, pavillon de Bullant, colonne remontée à la Punta (détail)

3. Tuileries, pavillon de Bullant, colonne remontée à la Punta (détail)

4. Rome, Santa Maria in Trastevere,
chandelier du cierge pascal, ^{xiii}^e
siècle (détail)

5. Lorenzo di Pietro, dit il Vecchietta, *Le Rêve de la mère
du bienheureux Sorore*, fresque (détail), 1441, Sienne,
hôpital Santa Maria della Scala, salle des Pèlerins

groupées par deux (souvent associées à leurs baies) qui débordent sur les baguettes bordant les cannelures. Les feuilles sont assez espacées et les tiges assez fines pour que le fond de la cannelure reste apparent sous le foisonnement végétal. Enfin, une sorte de corolle apparaît en dessous des premières feuilles et au-dessus des dernières, associée au fleuron final. Les éléments végétaux ainsi juxtaposés ne reproduisent pas la réalité, mais l'effet décoratif est parfait : les formes naturelles, souples et légères, s'opposent heureusement à la rigidité de la mouluration.

Très habilement, l'architecte a limité le développement de ces tiges afin que le volume du fût apparaisse aussi clairement dans la partie supérieure qu'au niveau des rudentures, et il leur a donné alternativement deux hauteurs différentes afin d'éviter une nouvelle division horizontale de la colonne (fig. 3). En haut, des emblèmes de Catherine de Médicis logés dans les cannelures sont également placés à deux hauteurs

Delachaux et Niestlé, 1990, fac-similé de l'édition de 1911-1935, 5 vol., n° 2814, pl. 618), mais elles ne se répètent pas à intervalles réguliers sur la tige.

6. Michel-Ange, Tombeau de Laurent II de Médicis, duc d'Urbino, supports du sarcophage, 1520-1534, Florence, basilique San Lorenzo, Nouvelle Sacristie

différentes : une fleur de lys surmonte deux C enlacés auxquels est suspendue une sorte de perle qui donne au motif l'apparence d'un bijou en pendentif.

On notera enfin que les cannelures, bordées par des baguettes profilées en quart-de-rond, sont séparées par un réglet si bien que les parties pleines sont deux fois plus larges que les cannelures. De ce fait, leur nombre se trouve réduit à 16 (au lieu de 24)⁵. Cet espacement anormal est évidemment lié au choix décoratif : les tiges feuillagées débordant sur les baguettes, il fallait introduire un réglet, seule moulure qui se développe sans interruption sur toute la hauteur de la colonne.

Ce décor feuillagé des cannelures a-t-il, sous une forme ou sous une autre, quelques précédents ? L'Italie médiévale offre de nombreux exemples de cannelures, souvent tracées en spirale, ornées d'incrustations de marbre (fig. 4) ou de mosaïque. Au Quattrocento, des motifs analogues ornent des fûts de colonnes « antiques », au moins dans les architectures peintes (fig. 5). Un siècle plus tard, Michel-Ange se souvient certainement de cette tradition lorsqu'il introduit des chapelets de pirouettes et de fusarolles dans les cannelures des consoles portant les sarcophages des Médicis (fig. 6). À la même date, Pieter Coecke van Aelst s'inspire sans doute des mêmes sources, avec moins d'imagination, quand il introduit des cannelures meublées de petits disques dorés dans les architectures de la *Vie de saint Paul* (fig. 7). Ce type d'ornements a donc une longue histoire, mais, à notre connaissance, il n'a jamais pris la forme

5 Relevé précis de la mouluration dans Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris, chez Desaint, 1771-1777, 6 vol., t. I, pl. VIII (face à la p. 246).

7. *Saint Paul devant Hérode Agrippa*, tapisserie d'après Pieter Coecke van Aelst, ca 1535-1540, Munich, Bayerisches Nationalmuseum

d'une tige inscrite dans une cannelure bien qu'on ait assez souvent associé des tiges feuillagées verticales ou en spirale à des fûts, mais celles-ci les enveloppent toujours, passant au-dessus des cannelures au lieu de s'y loger (fig. 8).

Le parti adopté au pavillon des Tuileries n'ayant, semble-t-il, pas de précédent, on doit se demander si certaines créations antérieures de Bullant ne l'annoncent pas. De fait, une première recherche apparaît en 1571 sur la colonne torse du monument du cœur du connétable de Montmorency conservé au Louvre (fig. 9). Les cannelures en spirale du premier tambour sont recouvertes de marbre de couleur formant une sorte de rudenture plate continue qui s'interrompt peu avant l'extrémité de la cannelure, laissant place à trois fleurons renversés superposés réunis par une tige terminée par une graine – ou plutôt naissant de celle-ci puisque le motif, paradoxalement, se développe de haut en bas, dans le sens des fleurons. À la même date ou peu après, Bullant eut l'occasion d'expérimenter d'autres ornements de moulures dans la grande colonne « astronomique » de Catherine de Médicis, seul vestige de son hôtel élevé près de Saint-Eustache (fig. 10). Les cannelures, très larges, bordées d'une étroite bande de dents de scie qui crée un étonnant contraste de lumière, accueillent des emblèmes analogues à ceux des colonnes des Tuileries, mais plus variés : des monogramme HC placés entre une couronne royale et des tiges de laurier en sautoir, des cornes d'abondance feuillagées et d'autres motifs, disparus mais connus par des descriptions : miroirs cassés, lacs d'amour déchirés⁶.

6 Description détaillée dans Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Moette et chez Jacques Chardon, 1724, t. II, p. 218 et 220. La colonne ne

8. Arcade ionique du palais des Tuileries, façade sur jardin, ca 1564-1567, détail, Paris, musée du Louvre, RF 2011-03

Ces innovations surprennent de la part de Bullant qui avait toujours suivi de près les grands modèles antiques, mais on les comprend mieux si on se souvient de la grande planche d'ordres ornés qu'il fit graver en 1566 afin de la joindre à la seconde édition de sa *Reigle générale* de 1568. Il y prit la liberté de dessiner « huit figures de colonnes enrichies » destinées uniquement au décor intérieur⁷ (fig. 11). On y voit en effet, à côté de bagues de feuillages d'où surgissent les fûts cannelés – motif antique bien connu – des cannelures ornées de points en relief qui rappellent les petits disques dorés de Pierre

Coecke (fig. 7). Il n'y a pas de feuillages dans les cannelures, mais déjà le désir d'y introduire des ornements.

On ne saura jamais comment Bullant est passé de ces premières recherches ornementales à l'invention d'un décor de cannelure sans précédent, mais il a pu trouver une source d'inspiration tout près de lui, dans ces grandes façades flamboyantes qui faisaient partie de sa culture visuelle autant que les antiques admirés à Rome. Les gorges profondément creusées de leurs portails sont souvent ornées de tiges végétales aux feuilles découpées, souples et sinueuses, parfois détachées du fond, qui contrastent heureusement avec les moulures prismatiques qui les encadrent (fig. 12). De ces portails aux colonnes des Tuileries, il y a, nous semble-t-il, une filiation dont Bullant n'eut pas nécessairement conscience : la persistance d'un certain goût, de certaines préférences propres au milieu français⁸.

comporte que 18 cannelures très larges afin de pouvoir loger les emblèmes.

7 « Elles ne sauraient “servir à quelque grand édifice” » (*Reigle generale d'architecture des cinq manières de colonnes...*, Paris, chez Jérôme de Marnef et Guillaume Cavellat, 1568, f. F ii v°). Yves Pauwels a fait connaître cette planche, très rarement conservée dans les exemplaires de la seconde édition : « Jean Bullant et le langage des ordres : les audaces d'un timide », *Gazette des beaux-arts*, février 1997, p. 85-100, spécialement p. 91-93 et p. 99 n. 25.

8 Nous avons mis en évidence cette persistance des « manières » locales à travers les changements de style dans « Les Français et les ordres 1540-1550 », dans Jean Guillaume (dir.), *L'Emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, coll. « De architectura », 1992, p. 193-218, spécialement p. 205-206.

9. Monument du cœur du connétable de Montmorency (détail : colonne, marbre blanc et marbre Campan), Paris, musée du Louvre, MR1658, 1571

10. Paris, colonne de l'hôtel de Catherine de Médicis, 2 rue de Viarmes

11. Jean Bullant, *Reigle generale d'architecture des cinq manières de colonnes [...]*, Paris, chez Jérôme de Marnef et Guillaume Cavellat, 1568, f. F ii v^o

12. Vendôme, portail de l'abbaye de la Trinité (détail)

13. Caudebec-en-Caux, église Notre-Dame, culot sur la tribune d'orgue

Un culot portant un pilastre sculpté en 1542 sous la tribune d'orgue de Notre-Dame de Caudebec illustre parfaitement ce processus⁹ (fig. 13). Le maître d'œuvre de cette tribune, évidemment formé dans les chantiers flamboyants si nombreux en Normandie, connaît le langage de la première Renaissance. Il donne au culot la forme d'un vase et l'orne de moulures creuses ressemblant à des cannelures, nues ou occupées par une sorte de rudenture d'où surgissent alternativement des feuilles en S et des tiges feuillagées. Grâce à ces enrichissements inattendus, le décor du culot s'accorde parfaitement avec les ornements très fins qui revêtent le pilastre et toute la voûte de la tribune. Les feuillages n'ont sans doute pas la qualité de ceux de Bullant et les rudentures n'ont rien de canonique, mais l'idée est la même et elle est venue, « naturellement » pourrait-on dire, à un maître chargé de construire une tribune très ornée au revers d'une façade flamboyante.

9 Le culot et le pilastre qui le surmonte sont adossés au meneau du portail principal. Au-dessus se développe la voûte à caissons et clefs pendantes de la tribune. La date de construction est donnée par les comptes (Florian Meunier, « Caudebec-en-Caux, église Notre-Dame », *Congrès archéologique de France*, 161^e session, 2003, « Rouen et pays de Caux », p. 47 et n. 30).

14. Pyramide dressée devant la porte du Palais à Paris en 1597 (détail), plume et lavis à l'encre de Chine, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. FOL-VE-53 (G)

LE SUCCÈS DE LA CANNELURE ORNÉE

La colonne de Bullant ne semble pas avoir eu un succès immédiat – autant qu'on puisse en juger sans avoir procédé à un inventaire systématique. En 1583, à la porte de la chapelle du palais de justice de Dijon, Hugues Sambin orne de feuillages quelques cannelures mais il s'inspire avant tout de la planche d'ordres ornés de Bullant. À une date indéterminée mais voisine, des chutes de feuilles en spirale occupent sur toute leur hauteur les cannelures de deux pilastres au château de Lascours (Gard) au-dessus de la porte de la chapelle. Le plus bel exemple, toutefois, se trouve à Paris, dans un petit monument – la « Pyramide du Palais » – érigée par le Parlement en 1597¹⁰ (fig. 14). Les cannelures des pilastres, d'abord rudementées, sont ensuite garnies alternativement de feuillages et de fleurons puis d'un semis d'emblèmes, probablement des fleurs de lys. La succession est la même qu'aux Tuileries, mais les fleurons superposés introduisent une variante. Au début du xvi^e siècle, au château de Ducey (Manche), les cannelures des pilastres d'une hotte de cheminée sont également meublées de fleurons, en semis cette fois (fig. 15). Il n'y a pas de tiges, mais l'idée d'orne les cannelures vient certainement des exemples parisiens puisque les chapiteaux de l'escalier sont parmi les premiers en France à prendre pour modèle les chapiteaux ioniques à chutes végétales du pavillon de Bullant¹¹.

10 La « Pyramide » dénonce la tentative d'assassinat d'Henri IV par Chatel (décembre 1594) et ses inspirateurs, en l'occurrence les jésuites, que le Parlement expulse du royaume (aussi la « Pyramide » fut-elle démolie dès 1605, quand le roi admit de nouveau l'ordre en France). Le monument est connu par une gravure de Jakob de Weert publiée en 1597 avec un long texte explicatif.

11 Sur ce chapiteau et sa postérité, voir notre étude « Autres ioniques modernes : Sansovino, Bullant, Le Vau », *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, 60-62, « Giornate di studio in

15. Château de Ducey, cheminée de la chambre dorée (détail)

Au milieu du xvii^e siècle en revanche, les cannelures feuillagées deviennent beaucoup plus fréquentes, probablement parce que François Mansart s'est inspiré, entre 1540 et 1545, des colonnes des Tuileries dans l'une de ses plus hautes créations : le vestibule du château de Maisons, où il cite également Lescot et Delorme, comme s'il avait voulu rendre hommage à ses trois grands prédécesseurs¹² (fig. 16). Le principe décoratif est le même : les rudentures donnent naissance à des roseaux de deux longueurs différentes autour desquels s'enroulent des tiges feuillagées ; ils comportent à intervalles égaux deux feuilles rigides enveloppant la tige et s'achèvent par une corolle et un fleuron. Plus haut, des chiffres associés à un court rameau de laurier meublent les cannelures à deux hauteurs différentes¹³. Cela dit, Mansart innove. Il enrichit le motif

onore di Arnaldo Bruschi », t. II, 2014, p. 121-126. Sur le château de Ducey, voir Alain Prévet, « Le château de Ducey dit de Montgomery », *Bulletin monumental*, t. 153-IV, 1995, p. 359-379.

- 12 L'entablement est emprunté au traité de Delorme, les colonnes renflées au tribunal du Louvre (les listels devenant toutefois des baguettes).
- 13 Les chiffres RM et LB en alternance au-dessus des roseaux courts, et LC au-dessus des longs, célèbrent l'union de René de Longueil et de Madeleine de Boulenc de Crèvecœur (nous devons à Béatrice Vivien l'explication du LC : B. Vivien, *Les Demeures et collections d'un grand seigneur* :

16. Château de Maisons, vestibule d'entrée

17. Château de Maisons, vestibule d'entrée (détail)

en employant deux feuillages : le laurier autour des roseaux les plus longs, le lierre autour des plus courts (fig. 17). En même temps, il le régularise en le soumettant étroitement à l'architecture : les feuilles se logent dans les cannelures, sans déborder sur les fins réglets qui les bordent. De ce fait, le foisonnement végétal des Tuileries disparaît et la spirale des tiges feuillagées devient plus lisible, d'autant que les cannelures ornées sont plus larges qu'aux Tuileries et se distinguent clairement des parties pleines devenues au contraire plus étroites¹⁴.

Cet accord parfait entre la tige « naturelle » et l'ordre a fait sans nul doute le succès de la cannelure ornée revue par Mansart. Dès le milieu du siècle, on en exploite les possibilités décoratives, avant tout à l'intérieur des demeures. Les tiges feuillagées, presque toujours de longueurs alternées afin d'éviter une scansion horizontale des fûts, commencent ainsi à être employées seules, sans roseau naissant d'une rudenture, ce qui permet de les disposer librement et de les placer par exemple en bas, au centre et en haut d'un fût, comme l'étaient les disques et les losanges des pilastres Première Renaissance (fig. 18).

420

Nous ne ferons pas l'histoire de ces variations qui constituent par elles-mêmes un sujet d'étude et évoquerons simplement le moment où la théorie de l'architecture prend acte de ce nouvel ornement. En 1691, d'Aviler consacre un chapitre aux « cannelures rudentées et ornées » qui « enrichissent fort à propos les colonnes délicates » et conviennent donc particulièrement aux « colonnes du dedans » qui doivent « toujours être plus riches que celles de dehors » et peuvent être réalisées en bois, ce qui permet de sculpter plus facilement de fins reliefs (fig. 19). Il observe que les cannelures ainsi ornées doivent être plus larges et donc moins nombreuses (20 au lieu de 24 sur une colonne) et évoque pour finir la variété des dispositions : « par petits bouquets », « en les espaçant sans roseau », ou « en les faisant sortir de roseaux, comme aux colonnes ioniques des Tuileries, ce qui est la meilleure manière ». L'hommage à Bullant – d'autant plus intéressant que d'Aviler aurait pu citer les colonnes de Maisons, situées comme il le préconise dans un « dedans » – prouve qu'il avait parfaitement conscience du lieu d'origine du motif¹⁵.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la cannelure ornée de feuillages reste un motif cher à l'architecture française. Nous n'en citerons que deux exemples particulièrement remarquables. Le plus inattendu est celui du Panthéon, dont les parois latérales

René de Longueil, président de Maisons [1597-1677], thèse de doctorat en histoire de l'art, Centre André Chastel, dir. C. Mignot, 2014). On notera que le chiffre LC comporte un second C retourné analogue au monogramme de Catherine sur les colonnes des Tuileries.

14 Ce rétrécissement a permis à Mansart d'attribuer à la colonne les vingt cannelures canoniques de l'ordre dorique.

15 Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, Paris, chez Nicolas Langlois, 1691, t. I, p. 300 et 301 (pl. 90). Voir aussi t. II, p. 437. Des exemples, moins nombreux, de cannelures ornées, accompagnés d'un texte court apparaissent également en 1714 dans le *Traité d'architecture* de Sébastien Leclerc (Paris, chez Pierre Giffart) au chapitre « Des rudentures », p. 96 et pl. 117.

18. Paris, hôtel de Sully, chambre de la duchesse (1661)

19. Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture [...]*,
Paris, Nicolas Langlois, 1691, t. I, p. 301, pl. 90

20. Panthéon, pseudo-chapiteau des pilastres de la façade sud (détail)

sont rythmées par de grands pilastres que Soufflot a laissés nus afin d'accentuer la puissance du socle sur lequel s'élève son admirable coupole. Un seul ornement apparaît, à l'emplacement de ce qui aurait pu être un chapiteau : une suite de cannelures occupées par des rudentures d'où naissent des tiges feuillagées qui créent un jeu délicat d'ombre et de lumière en haut de ces volumes abstraits (fig. 20). Le plus significatif pour qui s'intéresse à la longue durée du motif est celui du Grand Palais, élevé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, conçu comme un monument emblématique de la tradition architecturale française (fig. 21). Les colonnes ioniques de la façade sont enrichies de rudentures d'où sortent des tiges de deux hauteurs différentes qui traversent une corolle et portent ensuite des feuilles de laurier jumelées. Ces tiges sont analogues à celles des Tuileries mais le motif est simplifié car elles n'entourent pas un roseau : un seul feuillage se répète. La partie basse, en revanche, est un bon exemple des variations développées à partir du milieu du xvii^e siècle : les tiges naissent de la base, entourées d'une première corolle, puis disparaissent dans la rudenture avant de ressurgir au tiers du fût.

Le motif que nous avons vu naître aux Tuileries connaît donc – sous une forme un peu alourdie – un triomphe final au Grand Palais, à peu de distance du pavillon de Bullant disparu vingt ans plus tôt. Comme les volutes saillantes et les puissantes chutes de feuillages des chapiteaux ont également leur source dans les colonnes ioniques de ce pavillon, on ne peut douter que les architectes du Palais aient voulu s'inspirer de ce modèle qui restait pour eux une des références essentielles de l'architecture française.

21. Colonnade du Grand Palais

UN DESSIN DE STOCKHOLM ET LES BRAS DE LUMIÈRE DITS « DE SEIGNELAY »

Nicolas Courtin

Sous le numéro d'inventaire THC 2148, le cabinet d'Arts graphiques du Nationalmuseum de Stockholm conserve un dessin représentant une cheminée (fig. 1). Il porte deux inscriptions manuscrites, de mains différentes ; l'une, en haut de la feuille, à la mine : « de la grande chambre de Madame de Seignelay » et la seconde, en bas, à l'encre brune : « *Chauvau fecit* », accompagnée d'une toise. La cheminée est représentée sur presque toute sa hauteur (elle est tronquée juste avant la corniche du plafond) avec son miroir et une partie du tableau qui le surmonte – que Nicolas Milovanovic propose d'identifier comme *L'Ange gardien* du Dominiquin aujourd'hui conservé à Naples, au musée Capodimonte. Toutes ses garnitures sont représentées : plaque de contre-cœur, grille et chenets dans le foyer, vases sur la tablette et paire de bras de lumière de part et d'autre du miroir. À notre connaissance, ce dessin n'a été publié que deux fois : par François Souchal, en 1977¹, pour illustrer l'intervention du sculpteur René Chauveau (1663-1722) à l'hôtel de Seignelay, et par Jérôme de La Gorce, en 2003, dans une présentation générale des dessins d'art décoratif français de Stockholm².

Aucun de ces auteurs ne fait le rapport entre ce dessin et les bras de lumière dits « de Seignelay » que l'on reconnaît de chaque côté du miroir, dont le Musée des arts décoratifs de Paris conserve deux exemplaires depuis 1889³ et le J. Paul Getty Museum (Malibu) un troisième depuis 2004⁴ (voir fig. 3).

1 François Souchal, *French sculptors of the 17th and 18th centuries: the reign of Louis XIV*, Oxford, Cassirer, 1977-1987, t. 1, A-F, 1977, p. 93, n° 7.

2 Jérôme de La Gorce, « La correspondance entre Tessin et Cronström et les collections du Nationalmuseum de Stockholm », *Konsthistorisk tidskrift*, 76, 2003, p. 82-90, fig. 7.

3 Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 4766 A et B.

4 Malibu (Californie), The J. Paul Getty Museum, inv. 2004.67.

1. René Chauveau, cheminée « de la grande chambre de Madame de Seignelay »,
dessin, *ca* 1692-1693, Stockholm, Nationalmuseum, THC 2148

L'historiographie concernant ces objets ne fait pas non plus référence à cette feuille. Jean Nérée Ronfort, qui a publié les seules études concernant ces objets⁵, ne mentionne pas THC 2148 ; il se fonde uniquement sur un autre dessin conservé à Stockholm, THC 8536 (voir **fig. 2**), qui les représente avec un autre modèle d'applique et une serrure. C'est ce dernier dessin qui a permis de connaître leur provenance, les appartements de la marquise de Seignelay.

L'importance de ces bras de lumière en bronze doré, considérés comme les plus anciens exemples français connus et documentés, n'est pas à démontrer ici. En revanche, la représentation dans leur contexte d'objets d'art du XVII^e siècle conservés, particulièrement célèbres, étant rarissime, il nous a semblé utile de rouvrir le dossier des bras « Seignelay » et de revenir sur les informations couramment admises sur l'origine, la date et l'auteur de ces luminaires, à la lumière de ce nouveau dessin⁶.

Les caractéristiques du dessin THC 2148 – différentes mains pour le dessin et les inscriptions, présence des accessoires, cadrage incomplet, toise... – désignent un dessin fait *in situ*, reproduisant une cheminée réalisée, et non un projet ou un modèle pour la gravure. Il appartient incontestablement aux pièces destinées à enrichir la documentation de la surintendance suédoise au moment de la reconstruction du palais royal de Stockholm⁷. D'après la correspondance entre le diplomate Daniel Cronström et l'architecte Nicodème Tessin le Jeune, le dessin arrive en Suède à la fin de l'année 1694 ou au début de 1695⁸. Avec la feuille THC 8536, il illustre l'un des chantiers majeurs de décoration intérieure conduit à Paris au début des années 1690, dont l'importance a été soulignée par Bruno Pons : « une nouveauté certaine préside à la décoration de ces appartements, dont certains éléments préfigurent ceux qui se retrouveront

- 5 Jean Nérée Ronfort, « André-Charles Boulle: die Bronze-arbeiten und seine Werkstatt im Louvre », *Vergoldete Bronzen: die Bronzarbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, München, Klinkhardt & Biermann, 1986, t. 2, p. 459-520 et 498 (où les bras sont attribués à A.-C. Boulle) ; Jean Nérée Ronfort et Jean-Dominique Augarde, « Bras de lumière de Mme de Seignelay », *Catalogue de la galerie Steinitz*, Paris, 1998 ; Jean Nérée Ronfort (dir.), *André Charles Boulle, 1642-1732 : un nouveau style pour l'Europe*, Paris/Frankfurt, Somogy/Museum für angewandte Kunst, 2009, p. 284-285.
- 6 Cette courte étude n'aurait pu être menée sans l'aide indispensable, généreuse et amicale de Martin Olin et Linda Hinners, au Nationalmuseum de Stockholm, et de Sophie Motsch, au Musée des arts décoratifs. Qu'ils trouvent ici l'expression de toute notre gratitude, ainsi que Nicolas Milovanovic et Joëlle Barreau.
- 7 Martin Olin, « The Drawings of the Tessin Collection in the Nationalmuseum, Stockholm: The decorative arts », dans Peter Führung et Cordélia Hattori (dir.), *Les Marques de collections. Cinquièmes rencontres internationales du Salon du dessin, 24 et 25 mars 2010*, Dijon/Paris, L'Échelle de Jacob/Société du salon du dessin, 2010-2011, t.1, 2010, p. 87-95.
- 8 « Conte de ce que j'ai déboursé [...] : un dessin de la cheminée de Mme de Seignelay – 2 livres 10 sols » (lettre de D. Cronström à N. Tessin du 10 décembre 1694, citée dans *Les Relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718. Nicodème Tessin le Jeune et Daniel Cronström. Correspondance*, éd. Roger-Armand Weigert et Carl Hernmarck, Stockholm, Egnellska Boktryckeriet, 1964, p. 60).

2. Modèle de bras de lumière et de serrure « du cabinet de Mad. de Seignelay »,
dessin, *ca* 1690-1695, Stockholm, Nationalmuseum, THC 8536

3. Attribuée à René Chauveau d'après Jean Bérain, paire de bras de lumière,
bronze doré, *ca* 1692-1693, Musée des arts décoratifs de Paris, inv. 4766A et 4766B

quelques années plus tard à Versailles⁹. » Si, par ses dates, précoces, ce chantier échappe à l'étude de Pons, l'auteur a exploité l'importante documentation archivistique concernant les travaux effectués à l'hôtel de Seignelay par la veuve du marquis, prématurément décédé en 1690. Les séries T 532, 1123 et 2148¹⁰ des Archives nationales françaises conservent en effet la majorité des comptes de tutelle des enfants mineurs de Seignelay et permettent de voir comment la marquise a infléchi le cours des travaux commencés du vivant de son mari.

La demeure en question est l'ancien hôtel Bautru, élevé en 1634-1635 rue des Petits-Champs sur des plans de Louis Le Vau¹¹. Propriétaire depuis 1665, Jean-Baptiste Colbert entreprit immédiatement des travaux d'agrandissement, en surélevant d'un étage carré les deux ailes sur la grande cour. Après le décès du ministre en 1683, son fils aîné, le marquis de Seignelay, et son épouse, Catherine Thérèse de Goyon-Matignon, reçoivent l'hôtel en legs. Ils y font réaliser d'importants travaux de rénovation à partir de 1690 (parallèlement à la construction du château de Sceaux). L'étude de cette campagne de travaux serait à refaire dans le détail mais les archives permettent de revenir sur la question de l'emplacement de la cheminée de notre dessin et, par conséquent, des bras de lumière.

La cheminée représentée se démarque des modèles de cette époque par un détail décoratif rare – qui a peut-être à lui seul justifié son relevé et son envoi en Suède : la draperie fleurdéliée sur laquelle se détachent les vases de la tablette¹². Ce motif est suffisamment caractéristique pour identifier clairement la cheminée dans les mémoires des artistes intervenant à l'hôtel de Seignelay. Le sculpteur André Le Goupil indique ainsi à propos de la cheminée de « la chambre desd. appartements neufs » : « plus au-dessous de lad. bordure, il y a un grand tapis enrichi de frange et parsemé partout d'une mosaïque toute remplie de petits fleurons : 40 livres¹³. » Contrairement à l'intitulé du dessin, la cheminée en question est donc celle de la petite chambre de la marquise de Seignelay,

9 Bruno Pons, *De Paris à Versailles : 1699-1736, les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, [s.l.], Association des publications près les universités de Strasbourg, 1986, p. 65-66 et 85.

10 Papiers privés tombés dans le domaine public.

11 Alexandre Cojannot, *Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française, 1634-1654*, Paris, Picard, 2012.

12 On notera qu'à l'hôtel de Marsan, où décède la marquise en 1699, la cheminée d'un cabinet est décorée de manière similaire d'une « panne de pareille couleur [rouge cramoisi] d'une aune deux tiers de haut ou environ faisant le dessus de la cheminée » (inventaire après décès de la comtesse de Marsan, dressé à partir du 2 janvier 1700 ; château de Chantilly, archives Condé, manuscrit 1307, article 313).

13 « Mémoire des ouvrages de sculpture en bois faits pour madame la marquise de Seignelay dans son hôtel de Colbert à Paris pour les nouveaux appartements par moi, André Le Goupil sculpteur » (Arch. nat., T 1123/28A).

et non celle de la chambre de parade¹⁴. L'intitulé du dessin THC 2148 est donc erroné, tout comme celui de THC 8536. Celui-ci représente sur une feuille unique deux modèles de bras de lumière, de face et de profil, dont celui qui nous intéresse (désigné par la lettre A) ; il est intitulé « Du Cabinet de Mad. de Seignelay ». Une inscription sous le modèle B précisant qu'il ornait la « cheminée de la grande chambre », on en a toujours déduit que l'autre provenait du cabinet.

430

La chambre à coucher de la marquise fait partie du nouveau petit appartement qu'elle fait aménager une fois les grosses réparations de l'hôtel et les remaniements du grand appartement réalisés. Ce petit appartement était situé dans l'étage carré ajouté sur l'aile gauche en 1665, et venait en suite du grand appartement du premier étage du corps de logis principal. Accessible par la grande chambre, il se composait de quatre pièces principales et d'annexes partiellement entresolées et aboutissait aux logements de ses « demoiselles » qui donnaient sur la rue Croix-des-Petits-Champs¹⁵. Les anciens espaces furent entièrement restructurés pour être mis au goût du jour : modification du volume des pièces, création d'une alcôve dans la chambre à coucher, renouvellement complet du décor intérieur (notamment des plafonds), des corniches et des cheminées, agrandissement de toutes les fenêtres pour disposer de croisées « à la moderne », avec tablette et garde-corps en serrurerie – parmi les premiers exemples parisiens. Les mémoires du maître maçon Louis Vigneux attribuent sans conteste la paternité de ce projet (et ses multiples variantes) à la marquise de Seignelay : « Avoir levé les plans des appartements, avoir fait dix à douze différents dessins suivant les projets et pensées de madame pour faire les distributions et changements comme elle a désiré comme ils sont à présent¹⁶. »

En ce qui concerne le décor intérieur, B. Pons a indiqué l'intervention des plus grands artisans de la fin du règne de Louis XIV comme André Le Goupil et René Chauveau pour la sculpture. Il précise enfin qu'ils étaient placés sous la

14 Cette dernière est précisément décrite par ailleurs, son manteau était orné d'architecture et du célèbre tableau de Pierre Mignard représentant la marquise et son fils (Pierre Mignard, *La Marquise de Seignelay et deux de ses fils*, huile sur toile, 1691, Londres, National Gallery, inv. NG 2967).

15 Pour tenter une restitution de cet appartement, voir le plan du rez-de-chaussée dressé par G.-M. Oppenord pour l'installation des écuries du duc d'Orléans (Paris, musée Carnavalet, inv. D14419).

16 « Mémoire des ouvrages de maçonneries faits par Vigneux dans l'hostel Colbert pendant l'année 1692 au sujet des changements que Madame a ordonnée de faire et suivant ces desseins » (Arch. nat., T 1123/28A).

supervision de Jean Bérain¹⁷. Dans ce contexte de création à plusieurs mains, mais très bien documenté, on s'interroge sur le sens de la mention « *Chauveau fecit* » apportée au bas de THC 2148, et plus largement, sur l'auteur de la cheminée et des bras de lumière. F. Souchal a le premier indiqué la nature de l'intervention de R. Chauveau à l'hôtel de Seignelay à partir du « Mémoire des moulures de bronze doré d'or moulu faites, fournies et posées dans l'appartement neuf de l'hôtel de Seignelay de l'ordre de madame la marquise par moi René Chauveau » : « dans la chambre à coucher de madame à la cheminée de la dite il y en a dix pieds deux pouces » dont il donne quittance le 3 avril 1693¹⁸. Il n'est donc pas l'auteur de l'ensemble de la cheminée, qui est une œuvre collective (Lisque marbrier, André Le Goupil sculpteur, Jacques Petit peintre-doreur...) sous la direction de Bérain et de la marquise. La mention apposée en bas de la feuille, dont la main n'est pas clairement identifiée, nous semble plutôt indiquer l'auteur du dessin lui-même. Présent sur le chantier, Chauveau n'aurait eu aucun mal à reproduire cette cheminée d'un modèle inédit, fraîchement réalisée, sans doute dans l'optique de constituer cette documentation à destination de la Suède, où tout ce qui touche à l'œuvre de Bérain était recherché, et où il se rendit à l'automne 1693. La correspondance des années 1690 entre Paris et Stockholm précise le caractère modèle que représentent les chantiers parisiens et versaillais de l'époque. Les travaux conduits par la marquise de Seignelay sont suivis de près par l'ambassadeur suédois à Paris, D. Cronström, qui qualifie ses « cabinets » de « chefs d'œuvre » et qui envoie, en plus des dessins, des exemples de la quincaillerie de fer doré utilisée dans le petit appartement (septembre 1693)¹⁹. On rapporte aussi au surintendant suédois les noms des artistes les plus talentueux avec le projet de les faire venir à Stockholm – ce que fera R. Chauveau entre 1693 et 1700, en tant que premier sculpteur du roi.

Cette même correspondance est utilisée par Ronfort pour attribuer les bras de lumière Seignelay à Domenico Cucci. Son hypothèse se fonde sur une

17 Bruno Pons à propos de l'intervention de Le Goupil à l'hôtel de Seignelay : il « se trouvait ainsi mêlé à une équipe de décorateurs [...] sous la direction de Bérain. Le nom de Bérain n'apparaît pas toujours précisément dans tous les documents, mais on sait qu'il est appelé souvent à modérer les mémoires des artistes » (*De Paris à Versailles : 1699-1736, op. cit.*, p. 85). Voir les différents mémoires des artisans intervenant à l'hôtel Colbert, certifiés par Bérain (Arch. nat., T 1123/29B), dont celui de Jean du Vergé pour la dorure de la « cheminée de la chambre de madame » certifié par Bérain en janvier 1691. Sur l'intervention de Bérain pour le marquis de Seignelay, voir Emmanuel Coquery, « Les attributs de la Marine, d'après Jean Bérain et Jean Lemoine. Une tenture d'exception entre dans les collections du Louvre », *Revue du Louvre*, 5/2003, p. 56-67.

18 Arch. nat., T 1123/28A.

19 Lettre de D. Cronström à N. Tessin du 11 septembre 1693 (citée dans *Les Relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718*, éd. cit., p. 29-30). P. Thornton, en 1978, avait fait le lien entre cette mention et la serrure représentée sur THC 8536, mais n'avait pas mentionné les bras.

mention de Cronström²⁰ qui, reliée au dessin THC 8536, lui semble suffisante pour attribuer ces objets au plus célèbre bronzier de l'époque, au service de la manufacture des Gobelins : « Les girandoles se peuvent faire de cristal, mais non pas les bras. Ils ne se font présentement que de cuivre doré. Le sieur Cussi [*sic*], aux Gobelins, qui a tout travaillé quasi pour Versailles, est le plus habile en cela, et il a beaucoup de bonne volonté pour moi. » Selon nous, la correspondance suédoise ne permet pas d'être aussi affirmatif. D'une part, les archives, si riches en ce qui concerne les travaux d'architecture, sont muettes quant à nos bras. Cucci y apparaît bien, mais pour des livraisons faites en 1690 d'objets commandés par le marquis de Seignelay pour Sceaux, Versailles et Paris²¹. Il ne semble plus intervenir après la mort du ministre. D'autre part, la mention du nom de R. Chauveau sur THC 2148 ouvre une piste intéressante. Cronström salue en effet à plusieurs reprises son talent comme bronzier et fournisseur de bras de lumière : « Je ne manquerai pas d'envoyer des bras de bronze pour M. Piper²² [...]. Il n'y a personne ici qui ne soit capable de les faire mieux que M. Chauveau et personne ne dore ici que sa femme. Je suis très étonné que vous n'en ayez pas fait faire par lui s'il a le temps de les faire ou de les ordonner²³. » Ces mentions, qui attestent l'activité reconnue du sculpteur comme créateur d'objets en bronze doré, nous incitent à considérer l'hypothèse selon laquelle il a pu réaliser la paire d'appliques de la chambre à coucher de Mme de Seignelay. Élève de Girardon et de Caffieri, Chauveau partagea l'atelier de Cucci dont il avait épousé la fille en 1690. Les relations orageuses des deux hommes sont parfois avancées pour expliquer le départ de Chauveau pour la Suède. Cette proximité confirme la capacité de Chauveau à réaliser des bras de lumière en bronze doré, même si le catalogue de son œuvre n'en fait aucune mention.

Reste la question de la date de création de ces objets. Ronfort donne l'année 1693 en se fondant sur une interprétation discutable de la date d'envoi du dessin THC 8536, qui est en réalité expédié à la fin de l'année 1694. Présents dans la chambre de Mme de Seignelay avant cette date, ils échappent à toute mention dans les archives. Leur absence dans la liste des objets mobiliers que la marquise reçoit en septembre 1692 au titre de son préciput²⁴ indique qu'ils n'appartiennent pas aux commandes passées du vivant du marquis, mais qu'ils relèvent d'une commande propre de la marquise, entre 1691 et 1694. Plusieurs mémoires concernant les travaux de la chambre à coucher sont vérifiés en

20 Lettre de D. Cronström à N. Tessin du 19 avril 1693, *ibid.*, p. 15.

21 Arch. nat., T 1123/13A.

22 Le comte Carl Piper, ministre suédois.

23 Lettre de D. Cronström à N. Tessin du 19 août 1695 (*Les Relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718*, éd. cit., p. 29). Voir aussi une lettre du 11 septembre 1693 (*ibid.*).

24 Transaction du 20 septembre 1692 (Arch. nat., Min. centr., XCV, 721).

avril 1693, date à laquelle R. Chauveau donne quittance pour son intervention sur la cheminée, correspondant sans doute à la livraison de la nouvelle pièce. Les bras « Seignelay » ne peuvent donc pas être postérieurs à cette date. Ils semblent encore être en possession de la marquise lors de son décès le 7 décembre 1699 à l'hôtel de Marsan, rue de l'Université (un autre hôtel initialement bâti par Louis Le Vau, où elle emménage avec Charles de Lorraine, comte de Marsan, qu'elle a épousé en 1696). Parmi les mentions assez succinctes de bras en bronze doré que livre son inventaire après décès²⁵, nous sommes tentés de les reconnaître dans l'article 48 : « deux bras en forme de lampe de bronze doré avec leur bobèche » (40 livres). Reste à établir leur histoire jusqu'à l'acquisition de la première paire par les Arts décoratifs auprès du marchand Guiraud.

S'il nous est impossible d'attribuer ces bras de lumière avec certitude à R. Chauveau, il nous semble que cette hypothèse doit être envisagée sérieusement. Mais la connaissance générale du chantier pour lequel ils ont été créés impose de prendre également en compte le rôle de Jean Bérain, qui peut tout à fait être l'inventeur du modèle – peut-être même sur une idée de la marquise de Seignelay, dont l'implication dans ce chantier a été démontrée. Leur date de création peut être précisée entre septembre 1692 et avril 1693. Ces conclusions à propos des « premières œuvres en bronze doré de l'époque Louis XIV » conservées²⁶ et parmi les objets d'art français du xvii^e siècle non royaux les mieux documentés rappellent l'importance de croiser toutes les sources, archivistiques et graphiques – tant celles relatives aux objets eux-mêmes que celles concernant le chantier architectural. Cette étude entrouvre par ailleurs la porte d'une entreprise exceptionnelle qu'il conviendrait de regarder à nouveau, en détail, avec prudence et méthode.

25 Inventaire après décès de la comtesse de Marsan, dressé à partir du 2 janvier 1700, devant les notaires Clignet et Bellanger (château de Chantilly, archives Condé, manuscrit 1307).

26 Jean Nérée Ronfort, *André Charles Boulle, 1642-1732, op. cit.*

DE L'ACANTHE À L'OGIVE : MONSIEUR PLANTAR, SCULPTEUR ET ORNEMANISTE

Alexandre Gady

Jean-Baptiste-Louis Plantar (1790-1879) appartient à la grande armée des artistes jadis fameux et aujourd'hui obscurs dont le marché de l'art a, de manière inattendue, permis la renaissance. En 1989, un important fonds d'œuvres graphiques de l'artiste était en effet découvert en banlieue parisienne par la galerie Fischer-Kiener. Au nom quasi lacanien de Plantar – ne figurant dans aucun dictionnaire¹, ni aucune synthèse de l'art de la première moitié du XIX^e siècle – correspondaient soudain des portefeuilles remplis de relevés, esquisses et modèles touchant aussi bien l'architecture que les arts décoratifs et le mobilier, ainsi que de nombreuses feuilles préparatoires à des travaux réalisés dans des édifices majeurs du second quart du XIX^e siècle.

Les répercussions scientifiques de cette découverte furent hélas réduites en raison de la dispersion immédiate du fonds : le château de Versailles entra en possession en 1989 des feuilles relatives au musée de Louis-Philippe², Carnavalet acheta en 1992 celles de l'Hôtel de Ville³, tandis que le Getty Research Institute acquérait un album et huit dessins en feuille⁴. Trois autres albums entrèrent finalement en 2003 à la bibliothèque de l'INHA⁵.

Cet épisode permit néanmoins une avancée : à l'occasion de la publication des acquisitions du Cabinet des dessins de Versailles (1999), Xavier Salmon rédigeait une première notice biographique consacrée Plantar qui, à ce jour, fait

- 1 À l'exception d'une notice sommaire dans Ulrich Thieme et Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler [...]*, Leipzig, F.A. Seeman, 1907-1950, t. 27, 1933, p. 135.
- 2 Xavier Salmon, *Château de Versailles. Nouvelles acquisitions du Cabinet des dessins, 1988-1998*, Versailles, Société des amis de Versailles, 1999, p. 50 et 25 feuilles suivantes (n^{os} 41 à 66).
- 3 Musée Carnavalet, cabinet des Arts graphiques, D. 14.343 à 14.348.
- 4 Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 890253* : un album de 204 items, sans couverture, 29,5 x 45,5 cm, et 8 feuilles.
- 5 Vente Piasa, 10 décembre 2003, lots 95, 100 et 101 (bibl. de l'INHA, Ms 675, 676, 677 et 679). Ensemble numérisé en 2006 (485 images). Quelques feuilles circulent encore sur le marché de l'art. Signalons que la collection Peter May (New York) conserve vingt-deux dessins, dont dix-sept signés. Nous remercions Maureen Cassidy-Geiger. Voir fig. 11.

toujours référence⁶. En 2006, Muriel Barbier publiait de son côté une étude très poussée sur trois cheminées de Fontainebleau, œuvres importantes de Plantar, qu'on pouvait donc enfin voir *sur pièces*⁷.

Sur ces bases solides mais encore sommaires, il est devenu possible de poursuivre les recherches sur l'un des artistes les plus actifs de la première moitié du XIX^e siècle, ayant travaillé aux plus grands chantiers de la Restauration et de la monarchie de Juillet, et qui constitue un passionnant chaînon entre la fin du style à l'antique et les débuts de l'éclectisme triomphant.

UNE CARRIÈRE REMARQUABLE

436

Né à Paris le 21 décembre 1790, Plantar a été protégé par son âge des événements tragiques de la Révolution et des guerres de l'Empire. Il a vraisemblablement appris les rudiments du métier auprès de son père, Pierre-Jacques ; sculpteur ornemaniste, cet ancien membre de l'Académie de Saint-Luc a travaillé entre 1797 et 1801 aux « restaurations » d'œuvres du musée d'Alexandre Lenoir⁸. Les talents précoces de Plantar le font placer chez Charles Dupaty, Grand Prix de Rome 1799, qui ouvre un atelier à Paris à son retour d'Italie. À la mort de son père, il doit cependant interrompre sa formation et travailler pour survivre. Il devient alors l'assistant de Jean-François Mouret (1777-1820), entrepreneur des travaux de sculpture du Louvre⁹. Il y réussit si bien qu'en 1818, il lui succède dans sa charge, prenant alors le beau titre de « sculpteur des Bâtiments du roi », qu'il sera le dernier à porter. S'il ne sculpte presque jamais en ronde-bosse¹⁰, il devient un ornemaniste au ciseau recherché, actif sur tous les grands chantiers parisiens et royaux. Plantar connaît ainsi sous la Restauration une activité impressionnante, qui mérite d'être rappelée afin d'en prendre la mesure, et qui doit beaucoup à Pierre Fontaine, premier architecte du roi.

6 Elle se fonde en partie sur un texte de 1865, donc rédigé du vivant de Plantar (Archives nationales, archives des Musées nationaux, S 30, document découvert par Bertrand Rondot). Nous n'avons pu consulter le mémoire de Laure de Régloix (Panthéon-Sorbonne) sur Plantar (2004).

7 Voir note 5.

8 Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-huitième siècle*, Paris, H. Champion, 1910-1911, t. II, 1911, p. 265. Pierre Plantar, entré à l'Académie de Saint-Luc en 1751 avant d'en devenir directeur en 1760, était sans doute son grand-père ; il était établi au faubourg Saint-Antoine. On trouve également un Claude Plantar ébéniste sous Louis XV, mais tous les liens familiaux restent à établir.

9 Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-neuvième siècle*, Paris, H. Champion, 1914-1921, t. III, 1919, p. 494. Il est l'auteur des aigles du pont d'Iéna, supprimées en 1816. Il serait mort des suites d'une chute d'un échafaudage du Louvre.

10 Comme en témoignent ses deux levrettes en marbre : musée du Louvre, Sculptures, RF 4041 et 4042 (acéphale) ; œuvres entrées au musée en 1879 (non exposées).

Les premières années de Plantar sont mal connues, et bien des frises et des chapiteaux du Louvre doivent témoigner en silence de son art. Dans les années qui succèdent à la période faste de l'Empire, on achève alors divers reliefs et figures des façades de la Cour carrée ainsi que les décors sculptés du grand escalier du musée, où nous lui attribuons la grande frise de pierre de l'actuelle salle Percier, avec ses puissants griffons.

Plantar travaille d'abord à l'achèvement, aux côtés des sculpteurs Guillon, David d'Angers et Mouret, des décors de la galerie de Diane à Fontainebleau (1817-1820), espace de représentation reconstruit sous l'Empire, ainsi que ceux du salon voisin¹¹. Il travaille également pour François Destailleur au ministère des Finances, rue de Rivoli, dont il réalise les ornements de l'escalier, des appartements, ainsi que la grande porte du Trésor royal, sur la rue du Mont-Thabor (1826), gravée par François Thiollet¹². Au même moment, on le trouve sur le chantier de l'église Sainte-Geneviève, alors rendue entièrement au culte catholique et dont les travaux sont dirigés par Louis-Pierre Baltard¹³. Parmi ses dessins se trouvent deux feuilles pour le « porche », l'élévation d'un des candélabres pour la place et un projet de *Renommée* destinée à couronner le lanternon¹⁴.

Sous Charles X, son activité va croissant. Il exécute ainsi les reliefs et frises du musée que le roi fait aménager dans l'aile sud de la Cour carrée, dont nous avons identifié le dessin pour les lunettes des portes de la salle des Colonnes (fig. 1). Il réalise le décor sculpté du palais de la Bourse, achevé par Labarre en 1825, dont un guide de l'époque indique : « La sculpture d'ornement de la grande salle, qui est très remarquable, ainsi que celle de toutes les autres parties du palais de la Bourse, a été exécutée par M. Plantar, qui excelle dans cette partie de l'art¹⁵. » Son chef-d'œuvre est alors la sculpture ornementale de la Chapelle expiatoire, dessinée par Fontaine : si François-Joseph Bosio a réalisé la statue du roi, Jean-Pierre Cortot celle de la reine et François Gérard les quatre pendentifs, la frise dorique à métopes et fleurs de lys, les candélabres et les caissons à rose sont de Plantar (fig. 2 et 3), qui modèle également le devant d'autel, les candélabres des niches et l'agneau pascal, réalisés en fonte et en

11 Jean-Pierre Samoyault, *Guide du musée national du Château de Fontainebleau*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 118.

12 François Thiollet, *Serrurerie et fonte de fer récemment exécutées*, Paris, Bance, 1832, pl. 1.

13 Pierre Pinon, *Louis-Pierre et Victor Baltard*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2005, p. 35-39.

14 Bibl. de l'INHA, Ms. 676, f. 80 et 87 ; Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 890253*.

15 Joseph-Aimable Grégoire, *Guide du négociant, de l'artiste et de l'étranger dans le palais de la Bourse*, Paris, chez l'auteur, 1833, p. 16-17. Plantar reçut 7 000 francs pour ce travail.

1. Jean-Baptiste-Louis Plantar, *Dessin de deux lunettes pour le musée Charles X*, plume et encre, ca 1825, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 890253, f. 75

bronze par Delafontaine¹⁶. Suivent les ornements en pierre de l'église Notre-Dame-de-Lorette d'Hippolyte Le Bas, c'est-à-dire les magnifiques chapiteaux corinthiens du portique tétrastyle et ceux, ioniques, de la nef¹⁷.

Fontaine confie encore à Plantar les ornements de plusieurs parties du Palais-Royal qu'il achève pour le duc d'Orléans entre 1825 et 1831 : on lui doit ainsi les bas-reliefs des écoinçons des baies des deux pavillons Valois et Nemours, ainsi que la corniche et la voûte du grand escalier de Nemours (actuel escalier du Conseil constitutionnel), en 1829-1831¹⁸.

Plantar, on le voit, a été l'ornemaniste principal de tous les chantiers importants de la Restauration ; son atelier est si actif qu'il a dû prendre en 1825 un assistant, Michel Liénard (1810-1870)¹⁹, qui deviendra son élève avant de s'établir à son compte en 1838. Artiste très réputé, sans doute protégé par le premier architecte du roi²⁰, Plantar semble à l'apogée de sa carrière. Marié et père d'une fille, il s'est installé rive gauche, au 2 impasse de la Visitation, petite

16 *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments civils*, Paris, E. Plon-Nourrit et Cie, 1878-1911, t. II, 1889, p. 359.

17 *Les Églises de Paris*, Paris, J. Martinet, L. Curmer, 1843, p. 190, notice de G. de La Landelle.

18 *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments civils, op.cit.*, t. I, 1879, p. 120 et 127. François Macé de Lépinay, « La splendeur retrouvée : les Orléans au Palais-Royal (1814-1848) », dans Françoise Bercé (dir.), *Le Palais-Royal*, cat. exp., Paris, musée Carnavalet, 9 mai-4 septembre 1988, Paris, Paris Musées, 1988, p. 225-232, voir p. 220. Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 890253* : une feuille avec un bas-relief annoté « Pour le Palais-Royal ». On peut attribuer à Plantar les cinq tympans sculptés du péristyle de Chartres, ainsi que les bas-reliefs au premier étage de l'aile sud de l'ancienne galerie de Nemours.

19 Anne Dion-Tenenbaum, « Michel-Joseph-Napoléon Liénard », dans Alain Erlande-Brandenburg, Jean-Michel Leniaud (dir.), *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion. Des premiers temps chrétiens au xx^e siècle*, Paris, École des chartes, 2001, p. 251-258 ; Sophie Derrot, *Michel Liénard. L'ornement du xix^e siècle*, thèse de l'École pratique des hautes études, dir. Jean-Michel Leniaud, 2014.

20 En 1862, alors âgé, Plantar réalise un portrait de Fontaine en médaillon ovale en marbre blanc ; 15 x 19,5 cm. Vente Aguttes Neuilly, 3 juin 2014, cat. 321.

2. Jean-Baptiste-Louis Plantar, *Détail d'une frise dorique*, plume et encre, ca 1825, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 890253, f. 35

voie privée qui ouvre au 58 rue du Bac²¹, voie où il fait des travaux²². Là, il côtoie plusieurs artistes, comme Ingres, mais surtout l'orfèvre de Marie-Thérèse de France, duchesse d'Angoulême, Jacques-Henry Fauconnier (1779-1839), avec lequel Plantar travaille²³, et qui emploie alors un jeune sculpteur animalier, Antoine-Louis Barye.

Orner le séjour des morts

Parallèlement à ses travaux pour des édifices publics, Plantar est sollicité à plusieurs reprises pour réaliser les ornements de tombes de grands hommes du moment, activité qui l'a fait repérer des historiens de la sculpture funéraire²⁴. S'inscrivant dans l'âge d'or de cet art, ces travaux nous sont connus tant par les

21 Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle*, Paris, Mme Vergne, 1831, p. 563.

22 F. Thiollet y signale une porte dont il a donné les modèles, au n° 9 (*Serrurerie et fonte de fer récemment exécutées*, *op. cit.*, pl. 7).

23 Il donne le modèle du vase offert au sultan Mahmoud II. Cécile Hussonois, « Jacques-Henry Fauconnier, un orfèvre du XIX^e siècle », *L'Estampille/l'Objet d'art*, 335, avril 1999, p. 40-47.

24 Antoinette Lenormand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, cat. exp., Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 23 juin-17 septembre 1995, Paris, BHVP, 1995. Voir également Nadine A. Pantano, *Sculpture in the City and the Cemetery. The Formation of Political Identities in Paris and Père Lachaise (1804-1853)*, thèse, University College London, 1998.

3. Intérieur de la Chapelle expiatoire (Paris)

gravures qu'en a laissées Normand fils²⁵ que par les tombes qui subsistent au cimetière du Père-Lachaise.

Sa première œuvre semble avoir été le trophée d'armes en bas-relief (fig. 4) ornant la tombe du maréchal Pérignon, dessinée par Hippolyte Godde (1819)²⁶. Un an plus tard, Plantar travaille aux trophées, guirlandes et flambeaux de la tombe de Kellermann, autre maréchal d'Empire, due à L. Van Cléemputte²⁷. On le sollicite ensuite pour la tombe de la famille hollandaise Boode, conçue sur un plan circulaire par l'architecte Santy²⁸. Il réalise cinq ans plus tard la tombe de Cambacérès, petit temple dorique surmonté d'un cippe de plan carré, dû à Marcel²⁹. En 1826, il sculpte les volutes et rinceaux qui entourent le médaillon en profil de son ancien maître, Charles Dupaty, dont le portrait est réalisé en marbre blanc par Gersant, sur les dessins de Ménager³⁰. En 1827, on lui doit la décoration du piédestal de la sobre colonne dressée sur la sépulture de Caulaincourt par l'architecte François Destailleur³¹. L'année suivante, il participe au décor de la superbe tombe de l'ancien préfet Nicolas Frochot, dessinée par Godde et ornée de bas-reliefs de Raggi³². Pour le monument du maréchal Suchet, dont le buste est confié à David d'Angers et qui est achevé en 1829, Plantar réalise un bas-relief militaire qu'il a signé³³ (fig. 5).

S'ajoutent à ce chapitre sa participation au décor de la Chapelle expiatoire, déjà signalée, et surtout la commande de toute la sculpture ornementale du *Monument aux 952 victimes de Quiberon*. Cet édicule, dont la première pierre a été posée par la duchesse d'Angoulême en 1823, a été réalisé à Sainte-Anne-d'Auray sur les dessins d'Auguste Caristie. Livré par le marbrier parisien Corbel, le monument est installé en 1829 ; Plantar en a exécuté tous les ornements, Roman et Petitot les bas-reliefs³⁴. Signalons enfin, au début de la monarchie de Juillet, le *Monument aux victimes de juin 1832 et 1834*, œuvre de Godde³⁵ ; Normand signale encore une tombe d'enfant, « dont l'exécution fait honneur

25 Louis-Marie Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris*, Paris, Normand fils, 1832. Une seule planche (LXVI) renvoie à une tombe réalisée au cimetière du Montparnasse, celle de Mlle Allouis, en marbre (1829).

26 *Ibid.*, pl. XXIII. Subsiste. « L'exécution très-pure fait infiniment d'honneur à M. Plantar », dit l'auteur.

27 *Ibid.*, pl. IX. Subsiste.

28 *Ibid.*, pl. XXIV. Subsiste.

29 *Ibid.*, pl. XXI. Subsiste.

30 *Ibid.*, pl. XVIII. Subsiste. Joseph Marty (*Les Principaux Monuments funéraires du Père Lachaise, de Montmartre, du Mont-Parnasse et autres cimetières de Paris*, Paris, Amédée Bédélet, 1839) donne au contraire le médaillon à Cortot et les ornements à Gersant.

31 L.-M. Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris, op. cit.*, pl. XVII. Subsiste.

32 *Ibid.*, pl. XXV. Subsiste.

33 *Ibid.*, pl. III et IV. Subsiste.

34 *Ibid.*, pl. XXXI, XXXII, XXXIII.

35 *Ibid.*, pl. XXXVI. Subsiste, appelé à tort *Monument aux victimes de juin 1848* !

4. Tombe du maréchal Pérignon au cimetière du Père-Lachaise (Paris)

5. Détail d'un bas-relief du monument funéraire du maréchal Suchet
au Père-Lachaise (Paris)

à M. Plantar », sur les dessins de Charpentier³⁶, et celle non datée de la famille Sallandrouze, dont « les sculptures sont de M. Plantar : c'est en faire l'éloge³⁷ ».

Les familles des personnalités qui ont fait appel à Plantar appartiennent pour l'essentiel à l'épopée impériale, mais la protection des Bourbons n'a pas manqué au sculpteur, et l'on est en peine de dire si son cœur penchait pour les lys ou les abeilles³⁸.

L'Histoire au bout du ciseau

La révolution de 1830 et le changement de régime n'affectent en tout cas pas la carrière de Plantar, au contraire pourrait-on dire : sans doute grâce à la protection de Fontaine, il est à nouveau employé sur les grands chantiers du règne. Si l'on a toujours besoin de ses talents de décorateur à l'antique, comme le montrent ses interventions aux Tuileries dans le grand escalier neuf et le salon des Maréchaux de 1833³⁹, c'est pourtant dans le registre de la restauration-recréation qu'il va désormais accomplir l'essentiel de son œuvre. La monarchie de Juillet a en effet ajouté à la passion de l'Histoire, née sous la Restauration, un goût pour la synthèse politique qui convoque le passé pour mieux lui faire servir le présent. La fastueuse décennie « à l'antique » des années 1820 s'était

³⁶ *Ibid.*, pl. XXXVIII.

³⁷ *Ibid.*, pl. LVII. Dans les dessins de Plantar, signalons une élévation d'une tombe à l'antique datée de 1825 (bibl. de l'INHA, Ms. 677, f. 40).

³⁸ Un « dessin de cheminée au chiffre d'Henri V » de 1832, qui serait évidemment très marqué politiquement, est signalé sur le marché de l'art, mais nous n'avons pu le voir et il peut s'agir d'une confusion avec le H d'Henri IV (voir ci-après).

³⁹ Bibl. de l'INHA, Ms. 676, f. 74 et 75 (escalier et son vestibule).

d'ailleurs achevée pour Plantar par deux chantiers semblant faire transition avec la seconde partie de sa carrière, qui bascule vers l'histoire nationale, médiévale et renaissante.

Au Louvre, Fontaine lui a ainsi confié le remontage des deux chambres royales du Louvre dans les salles de la Colonnade, que complète une « salle de Vincennes » destinée à recevoir un plafond de menuiserie décoré par Michel Dorigny provenant de ce château, alors transformé en caserne. Arrachés en 1817 à leur emplacement d'origine (actuelle salle des Sept Cheminées), ces décors monarchiques du Vieux Louvre n'entraient qu'imparfaitement dans leurs nouveaux cadres, selon une règle habituelle de l'histoire des boiseries remontées. Plantar effectua donc un travail de restauration, mais aussi de complément (fig. 6). Dans la salle du plafond de Vincennes, il réalisa une riche voussure de bois à panneaux séparés par des candélabres, avec des enfants et des rinceaux. Dans la chambre à alcôve voisine, il mit le plafond du xvii^e siècle aux dimensions de la pièce au moyen d'une série de caissons plats⁴⁰. Ces travaux étaient livrés en 1829⁴¹. Parallèlement, Plantar était envoyé à Reims, où il intervint sur les sculptures décoratives et quelques figures des portails occidentaux de la cathédrale royale, dans le genre « gothique » cette fois, travaux souvent jugés avec un relatif mépris par l'historiographie⁴².

444

Pour Louis-Philippe, Plantar est de nouveau amené à travailler au château de Fontainebleau, où le roi lui commande deux grandes cheminées à la gloire d'Henri IV, conçues à partir de vestiges d'Ancien Régime sur les dessins de l'architecte Dubreuil : la cheminée de la salle des Gardes, avec le buste de Mathieu Jacquet, et celle de la salle Saint-Louis, avec le remploi du relief provenant de la Belle Cheminée⁴³. On lui doit également les riches frises et corniche du vestibule dit du Fer-à-cheval (1834), ainsi que le remploi dans la salle des Colonnes d'une cheminée provenant de Versailles. Au même moment, le sculpteur intervient au château d'Amboise, dont le roi a hérité, et qu'il fait restaurer (« logis Louis XII ») et à la chapelle du château de Vincennes.

Le chantier majeur des années 1830 est cependant la transformation du château de Versailles en musée, opération confiée par Louis-Philippe à Frédéric Nepveu, dont on connaît les rapports difficiles avec Fontaine. Plantar n'en pâtit guère,

40 *Ibid.*, f. 77 (splendide relevé d'un quart de plafond).

41 Sur ce remontage, dont Fontaine ne parle qu'incidemment dans son Journal, voir l'article de Bertrand Rondot, à paraître.

42 Yann Harlaut, « Les chantiers du xix^e siècle », dans M^{gr} Thierry Jordan (dir.), *Reims*, Strasbourg, La Nuée bleue, coll. « La grâce d'une cathédrale », 2010, p. 89. Voir la vue aquarellée de la façade occidentale de Plantar (bibl. de l'INHA, Ms. 675, f. 48). On lui doit le Christ en croix du gâble nord.

43 Muriel Barbier, « Le sculpteur Jean-Baptiste-Louis Plantar et les trois plus grandes cheminées du château de Fontainebleau », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2006-5, p. 60-67. Un dessin de Plantar est conservé dans les collections du château.

6. Jean-Baptiste-Louis Plantar, Projet de bouche de chaleur en forme de cheminée au chiffre d'Henri IV pour les salles de la Colonnade du Louvre, ca 1832, Paris, coll. part.

là encore, puisqu'il est chargé de toute la sculpture ornementale. D'une part, il travaille aux nouveaux espaces créés par l'architecte : salle des États généraux, galerie des Batailles et salle de 1830, vestibule bas de l'aile du Midi, escalier de l'attique Chimay⁴⁴. De l'autre, il intervient dans les ensembles Louis XIV : dans le vestibule bas de l'escalier de la Reine, il réalise les lunettes au chiffre LP⁴⁵ ; dans les galeries de pierre du Nord, il ajoute des lunettes sculptées⁴⁶ ; dans l'escalier

44 Dessus de porte avec deux anges encadrant un médaillon au chiffre de la reine Marie-Amélie, en place. Est passé en vente en 1988 à Morlaix un dessin au crayon noir, copie d'un bas-relief de la fontaine des Innocents.

45 Bibl. de l'INHA, Ms 676, f. 83.

46 X. Salmon, *Château de Versailles. Nouvelles acquisitions du Cabinet des dessins, 1988-1998*, op. cit., cat. 49 à 53.

7. Jean-Baptiste-Louis Plantar, *Dessin pour un dessus de porte sculpté de l'entrée dans les salles d'Afrique du musée de Versailles*, mine de plomb, ca 1838, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, MV8567, inv. DESS 1078

446

des Princes, il complète les parois de trophées en bas-relief dans les tympans des arcades⁴⁷ et tous les ornements du nouveau plafond à caissons. À l'extérieur, Plantar travaille également aux décors : porte de l'aile nord de l'actuelle place Gambetta, aux armes de France⁴⁸, consoles des passages entre la Cour royale et les jardins. Plaisant paradoxe de songer que Plantar est un artiste qu'on voit beaucoup à Versailles, sans le savoir, comme la prose de M. Jourdain... Certes, le registre est ici à l'antique pour l'essentiel, mais on constate une intéressante adaptation au goût Louis XIV, particulièrement sensible dans l'escalier des Princes, où Plantar enrichit habilement les groupes d'enfants de Coysevox.

Après l'inauguration du musée en 1837, il est à nouveau sollicité pour les salles d'Afrique (Constantine, 1838, Maroc en 1844-1847), ainsi que pour l'escalier du Roi qui y donne accès (fig. 7 et 8)⁴⁹. Enfin, il travaille au décor troubadour des salles des Croisades, procédant à la restauration de la porte de l'Hôpital de Rhodes, dont le socle néo-gothique est son œuvre. Grâce aux dessins de l'artiste, on connaît également plusieurs propositions de piédestaux pour des bustes de rois ou de grands hommes destinés au musée, dans le genre néo-Renaissance ou néo-Louis XIII⁵⁰.

Ce chantier très « médiatique » a très certainement poussé le duc de Luynes à lui confier la réalisation des boiseries de la chapelle du château de Dampierre,

⁴⁷ *Ibid.*, cat. 57-58.

⁴⁸ Bibl. de l'INHA, Ms 676, f. 81 et X. Salmon, *Château de Versailles. Nouvelles acquisitions du Cabinet des dessins, 1988-1998, op. cit.*, cat 42.

⁴⁹ Aurélie Cottais, « Les salles d'Afrique : construction et décor sous la monarchie de Juillet (1830-1848) », *Bulletin du Centre de recherches du château de Versailles*, 2010 [en ligne].

⁵⁰ Bibl. de l'INHA, Ms 675, f. 40, statue orante « pour Versailles ». X. Salmon, *Château de Versailles. Nouvelles acquisitions du Cabinet des dessins, 1988-1998, op. cit.*, cat. 61 et 62.

8. Jean-Baptiste-Louis Plantar, *Dessin du fronton de la porte de la cour du Maroc sur la rue Gambetta à Versailles*, vers 1838, plume et encre, lavis, mine de plomb, rehauts de gouache, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, inv. DESS 1100

sous la direction de l'architecte Joseph-Frédéric Debacq, dans les mêmes années 1840, chantier moins connu que celui de Félix Duban⁵¹.

Plantar travaille enfin à un autre édifice majeur, à Paris cette fois : l'agrandissement de l'Hôtel de Ville, conduit sous l'administration du préfet Rambuteau entre 1837 et 1842. Confié aux architectes H. Godde et J.-B. Lesueur, ce vaste chantier consiste en deux extensions latérales, au sud et au nord, encadrant l'édifice du xvii^e siècle. Aujourd'hui disparu, cet ensemble néo-Renaissance n'a pas encore trouvé son historien, depuis les synthèses de Lambeau et Vachon publiées il y a un siècle. C'est le dernier chantier public de Plantar, où il déploie à nouveau une grande activité (fig. 9). Une partie de ses décorations, principalement dans les deux salons sud-est et nord-est, dits « salon de la Paix » et « salon de l'Empereur », ont été gravées dans le monumental ouvrage en deux volumes publiés en 1844 et 1856. On y relève, dans la liste des souscripteurs, le nom de « Plantard [*sic*], sculpteur », preuve de son attachement pour ces travaux qui ont entièrement disparu dans les incendies allumés par la Commune en mai 1871. Les plafonds d'Ingres et de Delacroix ont alors brûlé, comme la grande cheminée de Plantar dans le salon de l'Empereur, où il avait mis en scène l'un des portraits de Gérard montrant Napoléon I^{er} en costume de sacre, dont le dessin, conservé au Getty, prépare la gravure du second volume⁵². L'Empereur est mis en scène entre deux colonnes ioniques qui reposent sur un manteau de cheminée néo-Renaissance, dans une étrange combinaison stylistique propre à la monarchie de Juillet.

51 Thomas de Luynes, « Dampierre », dans Jean-Marie Pérouse de Montclos (dir.), *Île-de-France*, Paris, Direction du Patrimoine/CNMHS/Conseil régional d'Île-de-France/Hachette, coll. « Le Guide du Patrimoine », 1992, p. 212.

52 Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 890253*. Antoine Le Roux de Lincy, *Hôtel de Ville de Paris, mesuré, dessiné, gravé et publié par Victor Calliat [...]*, Paris, Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1844, supplément, 1856, pl. X.

9. Jean-Baptiste-Louis Plantar, *Projet de cheminée pour les salons de l'Hôtel de Ville*, 1841, Paris, coll. part.

Un ultime chantier doit être signalé : la chapelle Saint-Ferdinand, élevée en 1843 à l'endroit de l'accident mortel de Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans, aux Ternes. Chapelle expiatoire de la monarchie de Juillet, l'édifice fut confié, une fois encore, à Fontaine, qui créa ici un monument hybride, empruntant au roman et au gothique : Plantar en fit toute la sculpture ornementale⁵³.

Nous n'avons pas trouvé trace des activités de Plantar après 1848. S'il est certain qu'il a eu une clientèle privée – quelques dessins contenus dans ses albums portent des noms de particuliers –, il semble alors avoir parcouru la France et réalisé des relevés d'édifices anciens. Il est probable qu'approchant les soixante ans, Plantar ait été moins actif, sinon retiré des affaires sous le Second Empire.

Il est mort, un peu oublié sans doute, le 18 décembre 1879, dans sa maison du passage Sainte-Marie, devenu quatre mois auparavant la rue Saint-Simon⁵⁴.

53 *Description exacte de l'extérieur et de l'intérieur de la chapelle Saint-Ferdinand et de la chapelle de Dreux*, Paris, Derche, 1843, p. 8.

54 Il demeurait au n° 2 (Arch. de Paris, D. 1P⁴ 1222, révision de 1852), qui doit correspondre au n° 8 actuel, la rue ayant été renumérotée en 1883. Le n° 2 actuel est un hôtel particulier néo-Renaissance, construit par E. Vaucheret pour M. Laporte (1880), dont Plantar n'aurait sans doute pas désapprouvé les riches ornements...

Une messe fut dite à Sainte-Clotilde trois jours plus tard, en présence de sa famille⁵⁵. Né sous Louis XVI, mort sous la République des Jules, Plantar a donc vécu les formidables évolutions du goût qui devaient conduire des arts à l'antique jusqu'aux *revivals* des styles nationaux, évolutions qu'il a su épouser sans effort.

UN ARTISTE COMPLET

Sculpteur en ronde-bosse et surtout en bas-relief, en figure comme en ornement, Plantar est à l'évidence un artiste au talent sûr, apprécié de ses contemporains pour sa virtuosité. Bon dessinateur, qui pratique la lithographie, c'est enfin un inventeur prolifique, qui va donner de nombreux modèles, activité peut-être la plus riche d'enseignements sur sa pratique artistique.

Questions de style

En dressant un catalogue le plus exhaustif possible des œuvres de l'artiste, deux faits se dégagent. D'une part, malgré une production en série et suivant des modèles plus ou moins stéréotypés et répétitifs, on peut sentir le style de Plantar durant toute sa période à l'antique. Sa manière est d'une incroyable netteté dans l'exécution et il aime tailler en profondeur, à la limite entre bas et haut-relief. Son répertoire habituel comprend le candélabre, le griffon assis, le sablier ailé, la guirlande en couronne enfermant une croix pattée, la guirlande en chaînette... Pratiquant le bas-relief en table et en frise, il compose avec un remarquable équilibre les trophées d'armes.

Surtout, Plantar a su épouser les changements de goût de son temps, passant sans effort de l'acanthé à l'ogive et du mâle triglyphe au rinceau charmant de la Renaissance française. Son ou plutôt ses styles sont ici éloignés de tout pédantisme archéologique, et il est bien un passeur de formes aimables, dans l'esprit de la monarchie de Juillet. Cependant, il semble plus sensible au néo-Renaissance, ce dont témoignent plusieurs chantiers⁵⁶.

Virtuose du travail de la pierre, Plantar a également exercé son art au moyen de matériaux nouveaux. À l'église Sainte-Élisabeth, Plantar et Abel de Pujol, qui se sont sans doute connus sur le chantier de la Bourse, réalisent ainsi pour la chapelle Sainte-Élisabeth un devant d'autel en lave émaillée, toujours en

55 Hubert Lavigne, *État civil d'artistes français : billets d'enterrement ou de décès depuis 1823 jusqu'à nos jours, édités par la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, J. Baur, 1881, p. 173. Il laissait une fille, épouse Loustanau, avec deux enfants, Auguste et Marie ; une sœur, épouse Micheli, probablement de la famille des mouleurs du Louvre, avec trois nièces.

56 Ou son petit buste de Diane de Poitiers (musée du Louvre, Objets d'art, OA 101 ; 24,2 cm de hauteur).

place (1828) ; ce matériau allait bientôt connaître, grâce au peintre Pierre-Jules Jollivet, un extraordinaire succès. C'est surtout avec la fonte qu'il va réaliser une partie de son œuvre. On le voit à la porte du Trésor royal, exécutée par le fondeur Talabot ; à Sainte-Geneviève, où il donne en 1831 les modèles d'ornement « avec beaucoup de goût » pour la passerelle de la deuxième coupole, décorée par Gros, passerelle fondue par Calla⁵⁷ ; pour un escalier de fonte du Palais-Royal, conçu par Fontaine et fondu par Colas⁵⁸ ; ou encore à la Chapelle expiatoire, où il réalise les modèles pour les quatre grands candélabres, exécutés par le ciseleur Delafontaine⁵⁹.

Le donneur de modèles

450

Grâce aux albums réapparus en 1989, on peut pénétrer plus avant dans la culture visuelle de Plantar. Au nombre de près de 540, ces dessins ont été réalisés suivant plusieurs techniques, crayon, encre, aquarelle et lavis, et sont de taille et de style divers, matériau vivant qui témoigne de l'activité de l'artiste. On y trouve des dessins finis, véritables feuilles de présentation, qui voisinent avec des croquis, des esquisses et ébauches, des relevés partiels de monuments (Saint-Jean-Baptiste de Chaumont-en-Champagne⁶⁰, le château d'Anet⁶¹, la chapelle d'Amboise⁶²). Certaines feuilles sont datées, ce qui indique une fourchette d'activité allant de 1824 à 1855, d'autres signées, d'autres enfin, plus rares, légendées. Les montages sont anciens, sans qu'on puisse garantir qu'ils soient de la main de Plantar, car il n'y a pas d'ordre apparent, ni chronologique, ni topographique, pour ne rien dire des mélanges de style et de manière. Les dessins découpés sont collés sur des cahiers à l'italienne, dont trois sont reliés avec un certain soin⁶³. Dans une des séries se sont glissées deux lithographies, l'une pour une croix d'église, l'autre pour un vase accosté de deux lionnes.

Le statut des dessins, dont aucun ne peut être directement mis en rapport avec des œuvres exécutées par Plantar, est de deux natures. Il y a d'abord une collection de relevés destinés à constituer un fonds documentaire. On y trouve aussi bien des détails (palmettes, chapiteaux, frises à l'antique, mais aussi clefs de voûtes ogivales et choux frisés) que des vues plus larges de façades ou de fragments d'architecture. Il y a dans cette typologie des dessins plus énigmatiques : ainsi des deux relevés de l'ordre ionique d'un temple à Pompéi et

57 F. Thiollet, *Serrurerie et fonte de fer récemment exécutées*, op. cit., p. 12, pl. 36.

58 *Ibid.*, pl. 57.

59 Sur le marché de l'art se trouve une élévation d'une cheminée avec bouche de chaleur en fonte, destinée au Palais-Royal (1832).

60 Bibl. de l'INHA, Ms. 679, f. 41 et 43.

61 Bibl. de l'INHA, Ms. 677, f. 59, 60 et 62.

62 Bibl. de l'INHA, Ms. 676, f. 13.

63 Pour deux d'entre eux, la couverture porte le cachet du papetier Édouard Picart, rue du Bac.

10a. Jean-Baptiste-Louis Plantar, *Étude de panneau en fonte pour un garde-corps*,
ca 1830, Paris, Bibliothèque de l'INHA, Ms.676, f. 29

10b. Jean-Baptiste-Louis Plantar, *Étude pour un lit en fonte*,
1848, Paris, Bibliothèque de l'INHA, Ms.677, f. 37

une peinture murale romaine du même site, et plusieurs feuilles, au traitement plus sec, montrant de l'architecture égyptienne⁶⁴.

L'autre groupe, numériquement plus important, est constitué de modèles et inventions. On sait que Plantar a travaillé pour des fondeurs comme Jean-Jacques Ducel, dit le fils (1801-1877), dont l'usine était située à Pocé-sur-Cisse (Indre-et-Loire) et le magasin rue des Quatre-Fils, puis 26 rue du Faubourg-Poissonnière⁶⁵. Plusieurs dessins en témoignent, qu'on retrouve sur certaines planches de l'imposant *Catalogue de la fonderie d'art Ducel*, lithographiées par Thierry frères : borne-fontaine, fontaine à vasque et pompe, marteau et heurtoir, chasse-roue, réverbère, grille et imposte de porte, banc de jardin, enseigne... auxquels s'ajoutent de nombreux dessins pour des garde-corps et des grilles de balcon dont plusieurs modèles sont reconnaissables sur les façades parisiennes, comme celui aux deux oiseaux picorant dans une coupe⁶⁶ (fig. 10a et b).

452

On y trouve des pièces d'orfèvrerie (coupe, vase, lustre, bras de lumière, barre de cheminée...), des cheminées monumentales néo-Renaissance, du mobilier religieux de style néo-gothique (chandelier, croix, lutrin, ostensor, bénitier, cathèdre, jusqu'aux grille et maître-autel), enfin du mobilier civil (lit, banc, fauteuil), notamment pour l'Hôtel de Ville de Paris, reconnaissable grâce aux armes de la municipalité.

Les « albums Plantar » constituent donc un document exceptionnel, bien conservé et qui mérite une étude et un inventaire systématiques. Ils s'apparient d'ailleurs avec une suite de 36 planches in-folio, lithographiées par Plantar lui-même et Jules Peyre (1811-1871) sous le titre *Cours d'ornement par Plantar*, publié chez H. Gache entre 1844 et 1845⁶⁷. La diversité des choix proposés reflète bien l'étendue de la curiosité et du savoir de Plantar : fragments antiques, en très petit nombre (3), chapiteaux romans, ici qualifiés de « bysantins » (5), décors du Moyen Âge (17) et de la Renaissance française (9), les deux périodes les plus représentées, ainsi que deux planches de motifs tirés de l'Alhambra. Les exemples sont pris à Paris (Notre-Dame, hôtel de La Trémoille, qu'on venait de démolir, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Séverin, Saint-Eustache et l'Hôtel de Ville), aux châteaux de Vincennes et d'Écouen, dans les cathédrales de Chartres,

64 Bibl. de l'INHA, Ms. 677, f. 5 à 10.

65 Thiollet désigne Plantar comme un des donneurs de modèles pour Ducel (*Serrurerie et fonte de fer récemment exécutées*, op. cit., par exemple pl. 67, grille d'appui à place autour d'un monument funéraire). Voir Jean-Paul Zitt, « Les débuts de la fonte ornementale en France, de l'Empire à la monarchie de Juillet », *Cahiers de l'École du Louvre*, septembre 2012 [en ligne]. Deux lions modelés par Plantar figurent au catalogue de la fonderie du Val-d'Osne, p. 630. On en voit un au château de Villepreux (Yvelines).

66 Bibl. de l'INHA, Ms. 676, f. 28.

67 BnF, Estampes, AA-2. Imprimées chez Lemercier, ces planches ont été diffusées à Londres par le libraire Bouvier.

a

b

c

11. Jean-Baptiste-Louis Plantar et Jules Peyre, *Recueil d'ornements d'après les plus beaux monuments d'architecture et de sculpture*, Paris, H. Gache, ca 1844-1845, Paris, Bibliothèque nationale de France, AA-2.

De haut en bas : acanthe, chapiteau gothique, chapiteaux Renaissance

12. Jean-Baptiste-Louis Plantar, *Bouquet de fleurs*, stuc et marbre,
ca 1830, musée de Sarrebourg

Rouen et Reims, à l'abbaye de Solesmes, à Saint-Pierre de Caen, à la préfecture d'Angers et au Plessis-les-Tours. Les planches offrent des vues de détail en grand, très contrastées, qui permettent de saisir le modelé (fig. 11).

La figure de Plantar remise à sa véritable place, il est donc possible d'étudier à nouveau tout un groupe d'édifices et de reconsidérer la part du décor dans l'effet d'ensemble. Il reste encore bien des points à éclaircir, à commencer par son histoire familiale, que la découverte de son inventaire après décès pourrait préciser. Quant au marché de l'art, il n'a pas dit son dernier mot. En 2009 a ainsi ressurgi une nouvelle œuvre de Plantar : non pas un dessin cette fois, mais un « bouquet de fleurs » en bas-relief, signé en bas à droite, et qu'on peut dater de la fin de la Restauration (fig. 12)⁶⁸. Malgré ses dimensions, on peut y voir l'une des œuvres majeures de l'artiste, tant le contraste des couleurs, entre stuc blanc et brèche d'Alep orangée, souligné d'un cadre de palissandre, que l'opposition subtile des matériaux, entre délicatesse de la sculpture et robustesse du fond, donnent à ce véritable « portrait de fleurs » une poésie, sinon une préciosité remarquable. Elle rappelle que, s'il fut prolixe, Plantar n'en était pas moins un artiste capable d'abolir la frontière trop nettement tracée, sans doute, entre ornementaliste et sculpteur. À ce titre, il mérite donc que son nom reprenne une place dans les arts de la première moitié du XIX^e siècle.

68 Vente Sotheby's Paris, 10 novembre 2009, lot 184 : « Bouquet de fleurs », stuc et marbre, 54,5 x 46,5 cm, acquis par le musée de Sarrebourg. Ce type de bouquet en relief avait été mis à la mode à la fin du XVIII^e siècle.

CINQUIÈME PARTIE

Discours, dessins, représentations...

ÉLOGE D'UN « GRAVEUR PARESSEUX¹ »,
ISRAËL SILVESTRE (1621-1691)

Marianne Grivel

Artiste fort célèbre de son temps, Israël Silvestre semble avoir paradoxalement découragé les commentaires. Louis-Étienne Faucheux l'expliquait en partie, en déplorant, en 1857, « la grande uniformité » de sa vie : « Aussi, tous les biographes ont-ils traité Israël Silvestre fort lestement ; le plus abondant lui a consacré une douzaine de lignes, et les autres l'ont copié en l'abrégeant »². Lui-même s'était appuyé, pour son catalogue raisonné, sur les travaux d'Édouard Meaume³ et donnait, grâce au baron de Silvestre, quelques fragments de l'inventaire après décès du graveur. En 1868, Édouard de Silvestre reprit l'étude de sa famille à partir des titres authentiques en sa possession⁴. Charles Le Blanc établit un nouveau catalogue pour son *Manuel de l'amateur d'estampes*⁵. Depuis lors, à l'exception du mémoire de l'École du Louvre de Brigitte Belin consacré à l'album de dessins du musée du Louvre, de quelques articles ou notices de catalogues d'exposition, Israël Silvestre (fig. 1) n'a guère intéressé les

459

FORT DOCTE AUX LETTRES ET EN L'ARCHITECTURE • SUP • 2019

- 1 Selon Pierre-Jean Mariette : « Il falloit qu'il fut extremement expéditif, car du reste, il étoit né paresseux et ayant un dégoût formel pour le travail » (*Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, BnF, Est., Rés. YA2-4(1)-Pet. fol., vol. IV, f. 313 v° ; vol. VIII, f. 194 ; Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, publiés dans *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, éd. Charles-Philippe de Chennevières-Pointel et Anatole de Montaiglon, Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1866, t. 5, 1858-1859, p. 214).
- 2 Louis-Étienne Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, Paris, veuve Renouard, 1857 ; reprint, Paris, F. de Nobele, 1969, p. 1.
- 3 Édouard Meaume, *Recherches sur quelques artistes lorrains, Claude Henriet, Israël Henriet, Israël Silvestre et ses descendants*, Nancy, Grimblot et Veuve Raybois, 1852.
- 4 Édouard de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, Paris, veuve Bouchard-Huzard, 1868.
- 5 Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, Émile Bouillon, 1854-1890, t. 3, 1858-1888, p. 505-517, 799 numéros.

1. Charles Le Brun, *Portrait d'Israël Silvestre*, pastel, 56 x 43 cm,
Musée des beaux-arts de Reims inv. 980.5.1

chercheurs⁶. Il s'agit donc ici de revenir sur la vie et la carrière de ce dessinateur et graveur, l'un des plus séduisants du règne de Louis XIV.

L'ENFANCE ET LES ANNÉES DE FORMATION

Israël Silvestre fut baptisé le 15 août 1621, paroisse Saint-Epvre, à Nancy⁷. Son père, Gilles Silvestre, était un cordonnier nancéien, devenu peintre à la suite de son mariage, le 5 août 1618, paroisse Saint-Epvre, avec Élisabeth Henriet, fille du peintre du duc de Lorraine, Claude Henriet, originaire de Châlons, et d'Adrienne de Ramberviller⁸. Le parrain de l'enfant fut son oncle, le peintre Israël Henriet (v. 1590/1594⁹-1661). La famille était liée avec le graveur Jacques

- 6 Jules-René Thomé, « Le commerce des estampes au xvii^e siècle. Israël Silvestre », *Le Courrier graphique*, 1947, 29, p. 33-38 ; Brigitte Belin, *Catalogue des dessins d'Israël Silvestre du Cabinet des dessins du Louvre*, mémoire de recherche approfondie de l'École du Louvre, dir. Roseline Bacou, 1968, soutenu en 1969 ; Jean-Pierre Babelon, *Israël Silvestre, vues de Paris*, Paris, Berger-Levrault, 1977 ; Jean-Pierre Babelon, Cesare Nissirio, Béatrice de Andia et Philippe Morel, *Paris et Rome vues par Israël Silvestre*, cat. exp., mairies annexes des X^e et 1^{er} arrondissements, Paris, Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1981 ; Jacques Thuillier (dir.), *Claude Lorrain e i pittori lorenese in Italia nel XVII secolo*, cat. exp., Académie de France à Rome, avril-mai 1982, Roma, De Luca, 1982 ; Yvan Poulin, « Les estampes d'Israël Silvestre et le décor sculpté du jardin de Vaux-le-Vicomte au xvii^e siècle. Le cas de l'Hercule Farnèse », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 4, 1994, p. 16-24 ; *La Main du jardinier, l'œil du graveur : Le Nôtre et les jardins disparus de son temps. Gravures du musée de l'Île-de-France*, cat. exp., château de Sceaux, 17 juin-18 septembre 2000, Sceaux, musée de l'Île-de-France, 2000. Un site familial existe sur Internet (<http://israel.silvestre.fr>). Depuis l'écriture de cet article, Bénédicte Gady, Juliette Trey (dir.), *La France vue du Grand Siècle : dessins d'Israël Silvestre, 1621-1691*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 15 mars-25 juin 2018, Paris, Lienart/Louvre éditions, 2018.
- 7 Henri Lepage, *Les Archives de Nancy ou Documents inédits relatifs à l'histoire de cette ville*, Nancy, L. Wiener, 1865, t. III, p. 377 ; Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, H. Plon, 1867, p. 1133 ; Henry Jouin, « Israël Silvestre, ses ascendants et son fils Louis de Silvestre le jeune (1598-1757) », *Nouvelles archives de l'art français* [désormais citées *N.A.A.F.*], t. II, 1886, p. 156.
- 8 Claude Henriet, installé à Nancy vers 1586, travailla en 1600 à « rabiller les peintures effacées de la galerie aux cerfs, au palais ducal », avec Rémond Constant et Moÿse Bougault (É. Meaume, *Recherches sur quelques artistes lorrains, Claude Henriet, Israël Henriet, Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 55-57). On sait qu'il s'associa temporairement avec Pierre Baudelot, maître peintre parisien : le 6 août 1602 eut lieu la dissolution de cette association et le même jour, Henriet vendit à Baudelot une maison, rue Copeau, au faubourg Saint-Marcel (Arch. nat., Min. centr., XVIII, 134 ; *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au xvii^e siècle [1600-1650]*, éd. Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, t. II, Paris, Archives nationales, 2010, p. 51, n° 75 et p. 300, n° 999 bis). Le mariage de Gilles Silvestre et Élisabeth Henriet est mentionné par H. Jouin, « Israël Silvestre, ses ascendants et son fils Louis de Silvestre le jeune (1598-1757) », art. cit., p. 156.
- 9 1594, selon *L'Art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, cat. exp., Nancy, Musée des beaux-arts, 13 juin-14 septembre 1992, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 21.

Callot (1592-1635)¹⁰. On ne sait rien de l'enfance de Silvestre qui, à la mort de son père de la peste¹¹, partit à Paris rejoindre son parrain.

D'abord peintre, Henriet était venu dans la capitale travailler avec son cousin, Moÿse Bougault, originaire de Châlons, qui participa à l'entrée de la reine Marie de Médicis à Paris en mars 1610¹². À la mort de Bougault, en avril 1616, il hérita de tous ses modèles dessinés, de ses chevalets, palettes, pinceaux, couleurs et marbre à broyer les couleurs et d'un tableau à l'huile sur toile représentant Notre-Dame des Anges¹³. Il fit ensuite le voyage d'Italie et fréquenta à Rome l'atelier de Tempesta, avec Deruet, en 1618¹⁴. Il y peignit, selon Félibien, des scènes de batailles et de chasses. Ce fut à cette période qu'il dut prendre goût à la gravure et à l'eau-forte. Il revint à Paris, vers 1621, s'établissant rue de l'Arbre-sec, près de la Croix du Trahoir, au *Logis de M. Le Mercier*, orfèvre de la reine, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, et travailla au palais du Luxembourg. Il donna alors des leçons de dessin à la manière de Callot aux personnes de qualité désirant

462

apprendre de lui cette sorte de travail à la plume, commode et agréable, principalement pour des campemens d'armée, & pour occuper ceux qui ne veulent dessiner que pour leur divertissement. Voyant qu'il en tiroit plus d'utilité qu'à faire des tableaux, il y donna tout son tems, & ensuite se mit aussi à débiter les ouvrages de Callot¹⁵.

On sait que celui-ci lui dédia *Le Passage de la mer Rouge*, en 1629, lors de son séjour à Paris, pour le remercier de lui avoir prêté de l'argent¹⁶, logea chez lui, en 1631 et, de retour à Nancy, en fit son principal éditeur. Henriet publia

10 Callot fut parrain de Jacques Silvestre, le 10 octobre 1628 (*N.A.A.F.*, t. II, 1886, p. 156).

11 On ignore la date de leur mort : le 25 septembre 1632, Gilles Silvestre représentait encore son beau-frère, Israël Henriet, lors d'un emprunt fait par Jacques Callot (Pierre Marot, « Jacques Callot. Sa vie, son travail, ses éditions. Nouvelles recherches », extrait de la *Gazette des beaux-arts*, janvier, mai-juin, décembre 1975, p. 50).

12 5 mars 1610, Arch. nat., Min. centr., XI, 90 (*Documents du Minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVII^e siècle [1600-1650]*, éd. cit., t. 2, p. 126, n^o 343).

13 Testament de Moÿse Bougault, 16 avril 1616 (Arch. nat., Min. centr., XVIII, 162) ; inventaire après décès, 26 avril 1616 (Arch. nat., Min. centr., XVIII 217 ; *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVII^e siècle [1600-1650]*, éd. cit., t. 2, p. 127-130, n^{os} 348-349).

14 Il fut alors impliqué, le 17 août 1618, dans une rixe contre « Pietro Calberg », vraisemblablement Pierre Scalberge (Antonio Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, G. Mondovì, 1886, p. 98). Il séjourna à Rome de 1618 à 1621, selon Jacques Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier, A.L.P.H.A., 1980, p. 226.

15 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, Imprimerie de S. A. S., t. 3, 1725, p. 384. Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, BnF, Est., Rés. YA2-4(1)-Pet. fol., vol. IV, f. 312-313 v^o.

16 P. Marot, « Jacques Callot. Sa vie, son travail, ses éditions. Nouvelles recherches », art. cit., p. 42.

également les jeunes graveurs en vogue, Michel Lasne, François Collignon¹⁷, Claude Goyrand¹⁸, Abraham Bosse et Stefano della Bella.

Israël Silvestre commença donc sa carrière sous la protection de son oncle qui, selon Mariette,

le fit d'abord dessiner à la plume d'après des desseins de Callot. Cette manière de dessiner en petit à la plume était fort goûtée à Paris depuis qu'Henriet, qui avoit appris de Callot, l'avoit fait connoître à la cour, où il avoit pour disciples plusieurs seigneurs de distinction, et Silvestre la trouva tout à fait conforme à son génie¹⁹.

Henriet lui enseigna également la gravure à l'eau-forte.

ENTRE PARIS ET ROME

Israël Silvestre fit, comme beaucoup de jeunes artistes de son temps, le voyage à Rome. Est-il allé en Italie deux fois, comme le dit Mariette²⁰, trois fois, comme le veut la tradition, voire quatre, si l'on en croit Brigitte Belin ? La question de la chronologie demeure difficile à résoudre.

Le premier séjour dut avoir lieu entre 1638 et 1641. L'artiste a en effet représenté Saint-Pierre de Rome, côté sud, dans un dessin à la mine de plomb et au lavis d'aquarelle brun clair et verdâtre conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford, que l'on date de la fin de 1638 ou du début de 1639. On y voit le campanile sud, dû au Bernin, en cours de construction : l'échafaudage est ôté du premier étage, achevé en avril 1638, mais installé pour le deuxième étage, qui ne fut terminé qu'en mars 1640²¹. Une gravure en sens inverse est encore

- 17 Le 15 novembre 1640, Henri fut parrain d'Élisabeth, fille de François Collignon (Henri Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, Orléans, H. Herluison, 1873, p. 85). Henriet demanda à Collignon de donner l'eau-forte à deux planches laissées inachevées par Callot et de graver dix paysages dont il avait laissé les dessins (A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, op. cit., t. 3, p. 384-385).
- 18 Henriet édita en 1645 ses *Vues et perspectives nouvelles tirées sur les plus beaux lieux de Paris et des environs*, dont le frontispice fut dessiné par Herman van Swanevelt, présent à Paris dès 1643.
- 19 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. VIII, f. 178 ; microfilm R 069208 ; id., *Abecedario*, op. cit., t. 5, p. 213.
- 20 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. IV, f. 313 v^o ; Michael Huber et Carl Christian-Heinrich Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs*, Zurich, Orell, Gessner, Fuesslin et Cie, 1797-1808, t. VIII, 1804, p. 183-184.
- 21 H. Granville Fell, « Drawings by Israël Silvestre », *The Connoisseur*, XCVII, 1936, 413, p. 18-22 ; Jean Vallery-Radot, *Le Dessin français au xvii^e siècle*, Lausanne, Mermod, 1953, notice p. 202-203 ; Jon Whiteley, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. VII, *French School*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000, p. 159-160, n^o 475.

plus précoce, puisqu'il manque l'entablature du premier étage, terminée en avril 1638. Un autre chaînon est donné par un extraordinaire dessin en trois feuilles, à la mine de plomb et au lavis d'aquarelle gris, bleu et brun sur papier crème, conservé au Fogg Art Museum (Cambridge, États-Unis). Montrant le panorama du Vatican vu du dôme de Saint-Pierre-de-Rome, il a, en effet, été exécuté, selon Henry Millon, entre le 25 mai et le 29 juin 1641, la tour sud comptant maintenant deux étages, avec les armes du pape Urbain VIII et l'échafaudage étant dressé pour le troisième étage²².

Silvestre dut quitter l'Italie peu après. Il passa, au retour, par Lyon, qui fut l'occasion de plusieurs planches, encore assez maladroitement²³. À Paris, Silvestre se lia d'amitié avec Stefano della Bella (1610-1664), qui y était installé depuis octobre 1639 et qu'il rencontra dans l'atelier de son oncle. Selon Félibien, qui situe cet épisode avant le départ du Florentin pour Arras, en 1641, ils « logèrent ensemble²⁴ ». Un dessin à la plume, attribué à Silvestre, représente la Bastille en 1641²⁵. Il était en tous cas à Paris à l'automne 1642, puisque, demeurant alors rue Saint-Germain-l'Auxerrois, il mit sa sœur Jeanne en apprentissage chez une couturière, le 23 septembre 1642²⁶.

Il séjourna à nouveau en Italie, en 1643-1644. Deux planches à sujet italien, *Roma* et *Loreto*, portent la date de 1642, mais elles sont d'après Lintlaër. La date exacte du départ nous est fournie par Pierre-Jean Mariette :

J'ay vu chez Mr Boulle un dessein de Silvestre au dos duquel estoit écrit de la main de ce graveur un détail de la pluspart des endroits par où il estoit passé en allant à Rome et la datte de son départ de Marseille : « Party de Marseille le Mardy 26 May Feste de la Pentecoste 1643 et de là à Gennes et ensuite à Florence »²⁷.

22 Henry A. Millon, « An Early Seventeenth Century Drawing of Piazza San Pietro », *Art Quarterly*, 1962, n° 25, p. 230.

23 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. IV, f. 311 ; vol. VIII, f. 195.

24 Mais faut-il croire Félibien ? Mariette en doutait qui plaçait la rencontre avec Stefano della Bella beaucoup plus tard : « J'ai remarqué que La Belle a dû arriver en France vers l'année 1640, quoique Félibien dise que ce fut en 1642, je ne puis me persuader qu'en cette année, Silvestre agé seulement de 19 ans fut de retour d'Italie, d'ailleurs il n'a (comme je l'ay observé) commencé à travailler pour Israël Henriet, oncle de Silvestre, que vers 1647. C'est dans ce temps à peu près que je fixe le retour de Silvestre de son voyage d'Italie et ce sera pour lors que La Belle de luy fait connaissance » (*ibid.*).

25 Passé en vente à Drouot le 12 avril 2008 (*Dessins anciens et du XIX^e siècle*, étude Rieunier & associés, expert René Millet).

26 Arch. nat., Min. centr., VII, 31, 23 septembre 1642 (*Documents du Minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVII^e siècle [1600-1650]*, éd. cit., t. 2, p. 644).

27 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. IV, f. 313 v°.

Mariette cite une lettre adressée par J. Guiart au marchand d'estampes François Langlois, dit Ciartres, en date du 12 juillet 1644, qui fut confiée à « Monsieur Israël lequel vient de Rome et Venise » et en conclut :

il est donc constant que son séjour en Italie fut de 14 mois qu'il aborda premièrement à Gennes, qu'il alla ensuite à Pise, puis à Florence, à Rome, dans le Royaume de Naples, puis de retour à Rome, qu'il vint à Venise, par Lorette, qu'ayant traversé l'estat de Milan, il revint pour la seconde fois à Gennes. Pendant tout ce temps, je ne crois pas qu'il fit autre chose que dessiner²⁸.

Le frontispice d'une suite de huit planches de *Vues d'Italie* porte, sur une colonne renversée, l'inscription « *Israel Silvestre Inuentor et fecit anno Domini 1643 Romae* » et l'adresse d'Israël Henriet²⁹. Parmi les lieux qu'il visita, citons, outre Rome (fig. 2), Tivoli, Frascati, le lac de Bolsena, Lorette, Florence, Sienne, Milan, Venise, Gênes. Plusieurs dessins d'un recueil ayant appartenu au comte d'Abingdon témoignent de ces séjours.

À son retour en France, il passa par Lyon. La *Perspective de la ville de Lyon représentée en six planches*, publiée par l'éditeur lyonnais Robert Pigout (actif vers 1617-1668), date vraisemblablement, non de 1640, comme le dit Fauchaux, mais plutôt de 1644³⁰. À Paris, Israël Silvestre fut témoin, avec son oncle, au remariage de sa cousine germaine Lucie Laborde, fille d'Abraham Laborde, valet de chambre du cardinal de Lorraine, et de Marie Henriet, avec l'orfèvre originaire de Leipzig Chrétien Reinhart, le 28 août 1644. Parmi les témoins figuraient aussi deux peintres, Henri Strésor et Augustin Quesnel, et trois

28 *Ibid.*

29 L.-É. Fauchaux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 54, n° 10-1.

30 *Ibid.*, p. 239-244. Cette suite fut rééditée en 1651 par Robert Pigout qui effaça alors le nom de Silvestre (Sylvie Martin-de Vesvrotte, Henriette Pommier et Marie-Félicie Pérez, *Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles et catalogue des pièces éditées*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 125-128). Mariette s'est sans doute trompé lorsqu'il a écrit : « Au temps que l'on imprimait les vingt volumes des œuvres du père Théophile Raynaud, Israël Silvestre, célèbre graveur à l'eau-forte et disciple de Callot, passa par Lyon revenant de Rome, un marchand d'estampes qui le connoissoit le receut dans sa maison et le fit travailler durant plusieurs mois à graver diverses veues de cette ville (de Lyon) qu'il trouvoit charmantes à cause de sa situation et la diversité des édifices. Ce marchand d'estampes se trouvant chargé de ces planches qui lui demeuroient inutiles l'adressa au père Mathieu Compain, jésuite, qui étoit curieux et avoit un assez beau médailler. Il le pria de lui faire des descriptions succinctes de ces veues et de ces restes antiques pour les joindre à ces estampes » (P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. IV, f. 311). Compain refusa, à cause de sa mauvaise santé et pria le père Jean de Saint-Aubin de les écrire. La parution à Lyon des dix-neuf premiers tomes des *Œuvres* du père Raynaud date de 1665. Il semble difficile d'associer cette date à la gravure des planches, mais elle correspond parfaitement à la parution de l'*Histoire de la ville de Lyon, avec les figures de toutes ses veues* par le père Jean de Saint-Aubin, à Lyon, chez Benoît Coral, en 1666.

2. Israël Silvestre, *Vue de Rome et de la basilique Saint-Pierre prise sur les hauteurs du mont Vatican*, eau-forte, 2^e état, 29 x 75 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

orfèvres, Jean Henri Reinhart, Étienne Ducloux, orfèvre de l'évêque de Metz et Antoine Lemercier, orfèvre et valet de chambre de la reine³¹. L'oncle et le neveu furent encore témoins lors du mariage de Louis Godebille, demeurant rue Saint-Nicaise, en la maison du marquis de Maulévrier, l'un des amateurs de Callot³². En 1652, Silvestre servit d'intermédiaire, dans un marché entre Alexandre Boudan et François Collignon, de passage à Paris³³.

Il fit, en 1653, un troisième voyage en Italie, si l'on en croit une *Vue de l'église Saint-Jean et Saint-Paul et de l'église Saint-Grégoire*, dessin à la plume sur vélin passé à la vente Silvestre, en 1811³⁴. Au retour, il passa par Orange et Avignon³⁵. Le 15 février 1657, une lettre de Stefano della Bella à Collignon, envoyée de Florence³⁶, montre que Collignon résidait alors chez Henriet et que le petit groupe d'artistes était toujours en termes amicaux³⁷.

Le 8 octobre 1660, Israël Henriet obtint du roi des lettres de naturalité qui furent enregistrées à la Chambre des comptes le 24 novembre de la même année³⁸. Il s'agissait de préparer l'avenir et d'éviter que l'héritage ne soit soumis au droit d'aubaine. Israël Silvestre prit la même précaution et obtint, à son tour, le 31 janvier 1661, des lettres de naturalité, enregistrées à la Chambre

31 Arch. nat., Min. centr., VII, 33, 28 août 1644 (*Documents du Minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVII^e siècle [1600-1650]*, éd. cit., t. 2, p. 298-299). Le 16 avril 1646, Silvestre fut parrain de leur fils, Silvestre, à Saint-Germain-l'Auxerrois (BnF, Mss., NAF 12177).

32 Arch. nat., Y 191, f. 425 v^o, 1^{er} février 1654.

33 Le 8 juin 1652, Alexandre Boudan vendit à Collignon des tailles-douces que son fils Pierre avait emportées à Rome, où il venait de mourir. Le 22 mai 1653, Alexandre Boudan signa une quittance de 226 livres 10 sols, versées par Israël Silvestre (Arch. nat., Min. centr., CV, 799, cité par Jacques KuhnMünch, « Un marchand français d'estampes à Rome au XVII^e siècle : François Collignon », *Bulletin de la Société de l'art français [BSHAF]*, 1978, p. 83).

34 François-Léandre Regnault-Delalande, *Catalogue raisonné d'objets d'arts du cabinet de feu M. de Silvestre*, Paris, chez l'auteur, 1810, p. 100, n^o 530 ; L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 5-6 et p. 85, n^o 37.

35 La *Veue et perspective d'une partie des Ville et Chasteau d'Avignon* est datée de 1654 (*ibid.*, p. 54, n^o 14).

36 Florence, Biblioteca Riccardiana e Moreniana, fondo Ombrosi Frullani, Autografi, 511.

37 Israël Henriet continua également à vendre des estampes de Callot, comme le montre une lettre de Christiaan Huygens à son frère Constantin, le 10 décembre 1660 : « Pour luy, il me monstra une taille douce de Calot qu'il ne vouloit pas vendre à moins de 3 louis d'or ; c'estoit un in-4^o où un ambassadeur d'Espagne faisoit hommage au Pape du Royaume de Naples, en luy présentant un cheval blanc, il y a environ 200 figures et quelques bastimens, et personne que luy n'en a d'exemplaires a ce qu'il dit » (*Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, éd. Johan Adriaan Vollgraff, David Bierens de Haan, Johannes Bosscha et al., La Haye, Martinus Nijhoff, 1888-1950, t. 3, *Correspondance. 1660-1661*, 1890, p. 208, n^o 822).

38 La copie de ces lettres de naturalité, citées parmi les papiers conservés par Israël Silvestre lors de son inventaire après décès (Arch. nat., Min. centr., XLV, 290) figure dans Arch. nat., 383 AP, dossier 2. Selon É. de Silvestre, les originaux étaient conservés dans les *Mémoriaux* de la Chambre des comptes, collection brûlée le 27 octobre 1737. Ils sont cités dans le plumitif du Châtelet (Arch. nat., P 2688, f. 233 et PP 151, f. 43).

des comptes le 11 avril 1661³⁹. Le 8 avril 1661, Israël Henriet rédigea son testament et fit de son neveu son unique héritier et exécuteur testamentaire⁴⁰. Il fut enterré le 25 avril⁴¹. Israël Silvestre hérita du fonds et continua d'habiter rue de l'Arbre-sec. Il y publia, en 1661, une suite en douze planches sur Rueil, dédiée à la duchesse d'Aiguillon, nièce du cardinal de Richelieu.

UNE VIE FAMILIALE HEUREUSE

Désormais pourvu d'une fortune appréciable, Israël Silvestre prit femme. Le 2 août 1662, âgé de quarante et un ans, il passa contrat de mariage avec Jacques Coullon, sieur de Breval, l'un des vingt-cinq marchands de vin privilégiés suivant la Cour, bourgeois de Paris, et Marguerite Janson, son épouse, demeurant dans l'enclos du Palais, paroisse Saint-Barthélemy, stipulant pour Henriette Sélincart, dix-huit ans, fille de Pierre Sélincart, marchand de vin, bourgeois de Paris, premier mari de Marguerite (fig. 3). Parmi les témoins du futur, on note la présence de sa sœur, Jeanne, qui avait épousé le marchand orfèvre Nicolas Le Féron, d'Antoine Lemercier, valet de chambre de la reine, de Jacques du Sault, huissier ordinaire du roi, de Charles Le Brun, premier peintre du roi, de Nicolas de La Fleur, peintre du roi, d'origine lorraine, et de Jean Vivot, écuyer, gentilhomme servant le roi. En dehors du secrétaire du Président de Bellièvre, ceux de la future, parents et amis, étaient plus modestes. La dot promise était de 6 000 livres tournois, le douaire, de 3 000 livres⁴². Le mariage eut lieu à l'église Saint-Barthélemy, le 10 septembre 1662. Le témoin du marié fut M. de La Fleur, prieur de Châtenois-en-Lorraine et graveur amateur⁴³.

Le jeune ménage demeura d'abord rue de l'Arbre-sec, où naquirent les deux premières filles, Charlotte-Marguerite, morte en bas âge⁴⁴, et Henriette

39 *Ibid.*

40 Parmi les papiers inventoriés lors de l'inventaire après décès d'Israël Silvestre figure « une expédition en papier du testament et ordonnance de dernière volonté de deffunct honorable personne Israel Henriet, peintre et dessinateur ordinaire du Roy, receu par Gigot et Plastrier, notaires à Paris, le huitiesme jour d'avril 1661 par lequel, entre autres legs et dispositions, ledict deffunct sieur Henriet a fait ledit sieur Silvestre son seul et unique héritier et légataire universel de tous ses biens après sondit testament accomply et l'avoir nommé par iceluy testament son exécuteur testamentaire, ensuite duquel est un codicille fait par ledit deffunct sieur Henriet le dix huit dud. mois d'avril 1661, receu par de Bierne et ledit Plastrier, notaires ». Cet acte, perdu, ne figure plus dans Arch. nat., Min. centr., LVI, 32.

41 É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 10.

42 Arch. nat., Min. centr., VII, 101, 2 août 1662.

43 BnF, Mss., Laborde, NAF 12186 et Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1133.

44 Née le 17 août 1663, baptisée le 19 : son parrain fut Charles Le Brun (*ibid.*).

3. Charles Le Brun, *Portrait d'Henriette Séincart*, pastel, 56,5 x 43 cm,
Musée des beaux-arts de Reims, inv. 980.5.2

Suzanne, future épouse de l'avocat Nicolas Petit de Logny⁴⁵. Puis il s'installa rue du Mail, près la rue Montmartre, paroisse Saint-Eustache. Israël Silvestre y acquit du notaire François de Sinfray, au printemps 1666, une maison consistant en un grand corps de logis donnant sur la rue, petit corps de logis par derrière, escalier hors œuvre, petite cour, puits et allée avec porte cochère. À cinq étages, elle comprenait deux petites salles donnant l'une sur rue, l'autre sur cour, deux chambres par étage, cuisine, grenier. La date d'acquisition est incertaine : Édouard de Silvestre parle du 13 mars 1666, mais l'on trouve aussi les dates du 11 ou du 25 mai⁴⁶. Le 18 juin, en tout cas, Christiaan Huygens pouvait écrire à son beau-frère Philippe Doublet : « Il a acheté une maison dans le quartier ou je vay demeurer et je ne croy pas que j'y trouveray de plus belles voisines que sa femme que je consideray à loisir à cette dernière visite⁴⁷ ». L'acquisition ne fut sans doute pas payée comptant. Cette maison fut en effet l'objet d'un étonnant arrangement financier. Silvestre avait emprunté 600 livres, le 30 avril 1666, à Charles Le Brun⁴⁸ qui, dès le 21 mai, en exigea le remboursement par huissier. Les liens d'amitié existant entre les deux hommes et la rapidité de cette réclamation laissent à penser qu'il s'agissait de différer le paiement de la maison. Celle-ci fut saisie le 29 mai et mise aux enchères le 28 août. Les premières enchères montèrent à 14 000 livres. À l'issue des quatre termes, l'enchérisseur ne fut autre que le procureur d'Israël Silvestre, qui acquit ainsi définitivement, le 5 septembre, la maison pour 18 200 livres⁴⁹. Ce fut à cette adresse qu'il publia le *Profil de la Ville de Metz en Lorraine : vue du costé de la porte Mazel* ou le *Plan du château de Versailles avec tous ses appartemens*, en 1667. Cette même année

45 Née et baptisée le 3 juillet 1664 : son parrain fut Gédéon Berbier, sieur du Metz, intendant des meubles de la Couronne, sa marraine, Suzanne Butay, femme de Le Brun. Elle épousa Nicolas Petit, sieur de Logny, avocat, le 10 février 1681 (L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 10 ; *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. cit., p. 408 ; A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1133-1134 ; É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 32-33).

46 *Ibid.*, p. 11 ; mais l'acte, passé devant les notaires Moufle et Le Foin, daterait du 11 mai, selon l'inventaire après décès, ou du 25 mai, selon l'acte de partage entre les enfants ; il a aujourd'hui disparu de l'étude XCV. On possède plusieurs descriptions de cette maison, en particulier dans le bail de mars 1691 (Arch. nat., Min. centr., XX, 378).

47 *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, éd. cit., t. 6, *Correspondance. 1666-1669*, 1895, lettre n° 1545, p. 45.

48 Acte passé devant François Le Fouin (Arch. nat., Min. centr., XCV, 709), disparu.

49 Arch. nat., Y 3079 A.

4. Israël Silvestre, *Vue de la Galerie du Louvre, et du pont des Tuilleries, comme il estoit en l'année 1657*, eau-forte, état avant le numéro, 12,9 x 24,1 cm, coll. part.

vit la naissance du premier fils, Charles-François, qui devint maître à dessiner des pages⁵⁰. Suivit Marguerite, le 22 mars 1668⁵¹.

Par brevet en date du 20 décembre 1668, Silvestre obtint du roi un logement, galerie du Louvre, précédemment occupé par l'orfèvre Bainbra⁵² (fig. 4). Y naquirent Louis, futur peintre ordinaire du Dauphin⁵³, Charles⁵⁴, Alexandre, d'abord ecclésiastique puis peintre⁵⁵, et Michel⁵⁶. En mars 1671, des lettres patentes confirmèrent à Silvestre, ainsi qu'à Claude Mellan, les privilèges qui

50 Né le 10 avril 1667, baptisé le 11 : son parrain fut François Le Foin, conseiller du roi (*Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. cit., p. 409). Il devint maître à dessiner des pages de la Grande Écurie le 4 août 1681 (Arch. nat., O¹ 974-64 et 65), des gardes de la marine à Brest, de 1688 au 30 septembre 1691, puis des ducs de Bourgogne, d'Anjou et de Berry, en 1694 (Arch. nat., O¹ 39, f. 1) et fut logé dans la Grande Galerie du Louvre à partir du 21 décembre 1691 (AN, O¹ 35, f. 334). Il épousa le 9 juin 1693 Suzanne Thuret, dix-sept ans, fille de feu Isaac Thuret, horloger du roi. Il obtint le 10 avril 1714 un brevet de maître à dessiner des pages de la Grande Écurie (Arch. nat., O¹ 58, f. 73) et du roi (Arch. nat., O¹ 61, f. 26). Mort le 8 février 1738 (*ibid.* ; A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1133-1134 ; É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 34-44).

51 Née le 22 mars 1668, baptisée le 3 avril : son parrain fut Charles Perrault, sa marraine, la femme du trésorier des Bâtiments du roi. Morte le 7 août 1669 (*Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. cit., p. 408).

52 É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 145-146.

53 Né le 20 mars 1669, baptisé le 26 dans la chapelle du Louvre par le coadjuteur de Reims : son parrain fut Louis, dauphin de France, et sa marraine, la comtesse de Crussol (*Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. cit., p. 410). Mousquetaire du roi de 1693 à 1694, maître à dessiner du Dauphin en 1705. Reçu à l'Académie le 30 octobre 1706, il devint peintre ordinaire du Dauphin et se spécialisa dans le paysage. Il épousa Marguerite Charnillac. Mort le 18 avril 1740 (A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1134, É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 45-51).

54 Né le 21 août 1670, baptisé le 23 : son parrain fut Charles Le Brun, sa marraine, la femme de François Le Foin, secrétaire du roi. Mort en bas âge (A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1134 ; *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. cit., p. 408-409).

55 Né et ondoyé le 27 décembre 1672, finalement baptisé le 13 juin 1673 : son parrain fut Alexandre Bontemps, premier valet de chambre du roi, sa marraine, la femme de Charles Perrault (BnF, Mss., Laborde, NAF 12186 ; A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1134, É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 52-53 ; *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. cit., p. 410). Destiné à la carrière ecclésiastique, il fit paraître en 1699 une traduction en vers latins de l'*Imitation de Jésus-Christ*. Devenu peintre et graveur, il épousa Marie Gillet, fille d'un entrepreneur de bâtiments, le 2 janvier 1718 (Arch. nat., Min. centr., LXX, 255 ; *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art : 1700-1750*, éd. Mireille Rambaud, Paris, SEVPEN, 1964-1971, t. 1, 1964, p. 220).

56 Né le 10 février 1674, baptisé le 15 : son parrain fut Michel Thomassin de Joyeuse, premier valet de chambre du Dauphin, sa marraine, la femme de Charles Le Brun (BnF, Mss., Laborde, NAF 12186).

y étaient liés : exemption de la garde des portes de la Ville, des taxes pour les pauvres, les lanternes, le pavé, les boues, à charge de ne tenir boutique qu'en la galerie⁵⁷. Baptêmes⁵⁸ et mariages⁵⁹ rythmèrent la vie sociale des époux. Aux amis de la jeunesse avaient succédé de nouveaux attachements, parmi lesquels leur beau-frère Charles Nocret ou Charles Le Brun et sa femme. Israël Silvestre semble, en revanche, avoir eu peu de contacts avec les peintres paysagistes comme les Patel⁶⁰.

À partir du 10 mai 1675, la famille occupa un second logement, galerie du Louvre, où elle avait pour voisin l'orfèvre Thomas Merlin⁶¹. Cet ancien appartement de Jacques Stella, puis de Jean Valdor, situé dans la partie basse de la galerie après le guichet Saint-Nicolas, donnait sur la rue des galeries du Louvre. Il comprenait, au premier étage, une cuisine, une petite chambre attenante et une petite salle et, au second étage, une petite chambre, un petit cabinet servant de garde-robe, donnant du même côté, et une antichambre ayant vue sur la rivière. Dans la chambre servant de cabinet à Silvestre, le plafond était garni de cuir doré et les murs, de tapisserie de Rouen. On y remarquait des miroirs de Venise, l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus Médicis* et le *Laocoon* en plâtre bronzé, un *Marc-Aurèle* en cire, des pendules de Brodon et Thuret. La chambre à coucher, donnant sur la rue des galeries du Louvre, était décorée de trois figures en buste de plâtre bronzé et d'une tenture de tapisserie d'Audenarde à verdure en six pièces. Deux petits retranchements, dont l'un avait vue sur la Seine, étaient en forme de cabinet. Sans être somptueux, le mobilier était très cosu :

57 BnF, Mss., ms. fr. 22119, pièces 31-32, 50.

58 Le 18 octobre 1665, Henriette Sélincart fut marraine de Henriette Andivier, fille d'un maître serrurier. Le parrain était l'architecte du roi François d'Orbay (BnF, Mss., Laborde, NAF 12040) ; le 3 octobre 1676, Israël Silvestre fut parrain d'Anne-Françoise, fille de Jean Paul, peintre ordinaire du roi (*Archives de l'art français* [A.A.F.], 1861, deuxième série, t. 1, p. 412) ; le 20 avril 1688, il fut parrain de Silvestre, fils de François Noblesse, dessinateur et bourgeois de Paris, et d'Angélique Sevin (BnF, Mss., Laborde, NAF 12161).

59 Les deux époux furent témoins, le 8 mai 1674, au mariage de leur sœur et belle-sœur, Élisabeth Sélincart, mineure, avec Charles Nocret, peintre ordinaire du roi et peintre et valet de chambre de Monsieur, demeurant aux galeries du Louvre, fils du peintre d'origine lorraine Jean Nocret. Parmi les témoins figuraient Gédéon du Metz, Charles Perrault, Charles Le Brun et sa femme (Arch. nat., Min. centr., XLV, 237). Le 2 avril 1690, Silvestre fut témoin, en compagnie de sa belle-sœur et de sa fille Henriette Suzanne, au mariage de sa servante, Jacqueline Plamont, avec Jacques Jérôme Chapot, tailleur d'habits (Arch. nat., Min. centr., XLV, 288).

60 Pierre Patel a pu s'inspirer d'une vue de Versailles gravée par Silvestre pour sa *Vue panoramique du château de Versailles prise du côté cour* (Versailles, musée national du Château) (Nathalie Coural, *Les Patel. Pierre Patel [1605-1676] et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Arthena, 2001, p. 103 et p. 173).

61 Le 10 mai 1675 (Arch. nat., O¹ 1051, f. 341), voir É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 148 ; « Brevets de logements sous la Grande Galerie du Louvre accordés à des artistes et à des artisans », publiés dans A. A. F., t. 1, 1851-1852, p. 193-256, 224-226 ; Georges Huard, « Les logements des artisans dans la Grande Galerie du Louvre sous Henri IV et Louis XIII », *BSHAF*, 1939, p. 18-36, p. 20.

nombreuses armoires de chêne ou de noyer et sièges couverts de tapisserie, quelques tables et bahuts, un petit bureau de noyer à placage, un cabinet de bois de Grenoble, des miroirs de Venise, des tapis, dont un de Turquie, des tapisseries de Bergame, façon de Rouen. Les tableaux étaient abondants et la bibliothèque, importante. Silvestre appréciait la musique et possédait deux guitares. C'est dans cet appartement que naquirent les derniers enfants du couple, Louis, qui fut peintre ordinaire du roi⁶², et Marie-Henriette⁶³.

Israël Silvestre conserva la maison de la rue du Mail et la loua⁶⁴. Il y fit faire des aménagements⁶⁵ et, le 27 janvier 1690, passa marché avec Jean Le Roquié, couvreur rue Saint-Joseph, pour en entretenir pendant sept ans la couverture, moyennant 9 livres par an⁶⁶. Il la loua à nouveau, le 8 mars 1691, pour six ans, à Simon de Grandchaume, écuyer, sieur d'Omballe, moyennant 700 livres par an⁶⁷. Sa situation financière était suffisamment confortable pour qu'il pût consentir à des prêts⁶⁸. À partir du 31 juillet 1676, il plaça à intervalles réguliers de l'argent dans des constitutions de rente sur les aides et gabelles⁶⁹.

62 Né et baptisé le 23 juin 1675 : son parrain fut Louis de Vermandois, grand amiral de France, sa marraine, Marie-Anne de Blois. Élève de Bon de Boulogne, puis de l'Académie de France à Rome, il devint peintre ordinaire du roi et fut reçu à l'Académie en mars 1702. Il passa contrat de mariage en présence de Philippe d'Orléans le 26 octobre 1703 avec Marie-Catherine Hérault qu'il épousa le 7 janvier 1704. Il devint premier peintre de l'électeur de Saxe en 1716, directeur de l'Académie de Dresde en 1727, fut anobli en 1741. De retour à Paris en 1748, il devint, le 7 juin, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture et mourut le 10 avril 1760 (A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1134, É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 54-76, *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. cit., p. 411, Roger-Armand Weigert, « Documents inédits sur Louis de Silvestre [1675-1760] », extrait de *Archives de la Société de l'art français*, t. XVII, 1932 ; Harald Marx, *Die Gemälde des Louis de Silvestre*, Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen, 1975).

63 Née le 4 janvier 1677, baptisée le 7 : son parrain fut Jules-Armand Colbert, sa marraine Marie-Françoise Colbert (BnF, Mss., Laborde, NAF 12186).

64 La maison fut d'abord louée au menuisier J. Faroy, puis, le 8 janvier 1683, pour trois ans à Jean Varin, barbier-perruquier moyennant 150 livres par an (Arch. nat., Min. centr., XLV, 253).

65 Le 1^{er} février 1681, Silvestre y fit faire par un menuisier, Jean Faroy, deux armoires de bois de noyer, plaquées de bois de Grenoble, semblables à celles que celui-ci avait faites aux galeries du Louvre. Le marché précise que le prix devait être fixé par des experts, sans que cela puisse être retenu sur le loyer dû, Faroy étant alors le locataire de Silvestre (Arch. nat., Min. centr., XLV, 280, 1^{er} février 1681).

66 Le marché prit effet à partir du 1^{er} janvier 1691 (Arch. nat., Min. centr., XLV, 288, 27 janvier 1690).

67 Arch. nat., Min. centr., XX, 378, 8 mars 1691.

68 Il prêta 1 000 livres à son beau-père le 6 octobre 1672 (l'acte, passé sous seing privé, est cité dans l'inventaire après décès) ; le 30 juin 1674, André Félibien, par l'intermédiaire de Le Brun, reçut 2 000 livres pour le rachat de 100 livres de rente constituées en sa faveur par Israël Silvestre (acte signalé par Jacques Thuillier, sans cote, dans le catalogue d'exposition *Charles Le Brun 1619-1690*, Versailles, juillet-octobre 1963, Paris, ministère d'État, Affaires culturelles, 1963, p. LXIV).

69 Sur ces placements, voir Arch. nat., Min. centr., XLV, 242-245, 247, 251, 286 et BnF, Mss., pièces originales 2706.

Il envisagea aussi l'achat d'une demeure à la campagne et emprunta à Charles Le Brun, le 15 avril 1671, la somme de 500 livres⁷⁰ pour acquérir une maison à Chaillot, Grande rue des Batailles, moyennant 4 300 livres⁷¹. Elle comprenait un petit pavillon de deux chambres, l'une sur l'autre. Silvestre la fit embellir. Le travail effectué par Louis Barbat, maçon rue des Lavandières, ne dut pas donner complète satisfaction puisque Silvestre lui demanda, par marché en date du 17 janvier 1673, de refaire les marches du perron et les tablettes des murs des terrasses du jardin, moyennant 60 livres, « quoyqu'il n'y soit en façon quelconque obligé, attendu que lesd. ouvrages n'estoient bien conditionnez »⁷². Voulant y construire un autre pavillon⁷³, il passa marché le 9 octobre 1681 avec Denis Taboureur, maçon au faubourg de la Conférence, pour exécuter en six semaines tous les ouvrages de maçonnerie, charpenterie, couverture et carrelage, moyennant 1 340 livres⁷⁴.

Cette vie familiale sans histoires fut malheureusement interrompue par la mort de Henriette Sélincart, le 1^{er} septembre 1680, à l'âge de trente-six ans⁷⁵. Son inventaire après décès eut lieu du 16 au 23 septembre⁷⁶. Le 30 novembre, Israël Silvestre passa contrat avec la fabrique de Saint-Germain-l'Auxerrois pour la fondation d'une messe pour le repos de l'âme de sa femme, moyennant 25 livres de rente annuelle et perpétuelle⁷⁷. L'architecte François d'Orbay composa en latin une épitaphe⁷⁸ et Charles Le Brun peignit à l'huile, pour le tombeau, le portrait de la défunte sur un médaillon de marbre noir, « de grandeur naturelle

70 Cette somme est remboursée le 8 juillet 1672 (Arch. nat., Min. centr., LIV, 354).

71 À Bernard Lartigue, courtier de vins à Paris, demeurant rue de Grenelle, et Jean Dubois, serrurier rue des Marais (Arch. nat., Min. centr., LIV, 354, 15 avril 1671). Le 24 septembre 1671, Jean Vivot, cité dans l'acte, reconnaît n'être pas partie prenante dans ce contrat (Arch. nat., Min. centr., XLV, 230).

72 Arch. nat., Min. centr., XLV, 234, 17 janvier 1673.

73 Il doit s'agir du pavillon comprenant deux chambres l'une sur l'autre pour le logement d'un jardinier mentionné dans l'acte de partage (Arch. nat., Min. centr., XLV, 293, 1^{er} mai 1694).

74 Les travaux devaient commencer le lendemain (Arch. nat., Min. centr., XLV, 249, 9 octobre 1681).

75 A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1134.

76 L'acte, cité dans l'inventaire après décès d'Israël Silvestre (Arch. nat., Min. centr., XLV, 290), a été passé devant les notaires Ogier et Levasseur. Il a aujourd'hui disparu.

77 L'acte, passé devant le notaire Jacques Plastrier, rue de l'Arbre-sec, est perdu. La rente, au principal de 500 livres, fut rachetée par Silvestre le 9 mai 1684 (Arch. nat., Min. centr., LVI, acte perdu).

78 « Ici repose celle qui jamais n'aurait dû occuper cette place si la Mort était capable de pardonner à la jeunesse, à la beauté, à la grâce, à la piété, à la vertu, à tous les dons de l'esprit et du cœur. Elle s'est appelée Henriette Sélincart. Vivante, elle fut l'objet des hommages de tous ; morte, tous déplorent sa perte. Elle a succombé le premier septembre 1680. Elle comptait trente-six ans. Noble homme Israël Silvestre, dessinateur de Sa Majesté et de son Altesse sérénissime Monseigneur le Dauphin, époux infortuné de cette femme sans égale, inconsolable, a élevé ce monument, gage de son amour et de sa douleur », cité par Henry Jouin, « Henriette Sélincart femme d'Israël Silvestre (1644-1680). Son portrait peint sur marbre, par Charles le Brun », *L'Artiste*, t. 2, 1890, p. 10-20, p. 13.

5. Charles Le Brun, *Portrait d'Henriette Sélincart*, peint à l'huile sur un médaillon de marbre noir, « de grandeur naturelle et au moment de sa mort », 54,3 x 42,5 cm, Musée des beaux-arts de Reims, inv. 980.5.4

et au moment de sa mort »⁷⁹ (fig. 5). Bien qu'ayant des enfants en bas âge, Israël Silvestre ne se remaria pas.

ISRAËL SILVESTRE ET LE « JOURNAL DE SON VOYAGE »

Excellent dessinateur, Silvestre, selon Pierre-Jean Mariette,

s'attacha plus particulièrement à copier la nature et à la voir par ses propres yeux. Après s'être déterminé à dessiner des veues et en avoir fait plusieurs dans Paris et aux environs, craignant de n'y en pas trouver encore assez pour satisfaire son inclination, il entreprit plusieurs voyages, tant en France qu'en Italie⁸⁰.

Les dessins à sujets italiens sont réalisés à la pierre noire, mine de plomb, avec des rehauts de lavis brun, gris ou vert⁸¹. Certains, exécutés dans les années 1643-1644, sont de petits croquis à la plume, pleins de vivacité, qu'il rehaussait légèrement de lavis. Ceux de 1653 sont d'une technique plus serrée et très soignée. Il élargit par la suite sa technique et épaissit ses traits⁸².

Et de tous ces endroits, il en rapporta, dit Mariette, un grand nombre de veues, de sorte qu'on le peut suivre, pour ainsy dire, pas à pas et se trouver avec luy dans tous les lieux qu'il a fréquentés. Car il étoit si soigneux à ne rien laisser échapper de remarquable, si laborieux, si prompt à exécuter, que lors même qu'il ne faisoit que passer par un endroit et qu'il avoit à peine le temps de s'y reconnoitre, il sçavoit si bien ménager les moments qu'il n'en sortoit point sans en emporter du moins une veue. Par là, ses desseins devinrent proprement le journal de son voyage et un journal d'autant plus intéressant et plus agréable qu'il fournit des idées des lieux incomparablement plus distinctes que toutes les descriptions que l'on en trouve dans les livres, quelques exactes qu'elles soient⁸³.

79 *Ibid.*, p. 11-20 ; André Lesort et Hélène Verlet, *Épithaphier du Vieux Paris*, t. V, fasc. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1974, p. 81-84. Le monument est cité par Moreri et Germain Brice. Le médaillon fut sauvé lors de la Révolution par Alexandre Lenoir et revint dans la famille au XIX^e siècle. Le dessin préparatoire de Le Brun, d'une poignante mélancolie, montre « Mademoiselle Silvestre », la tête inclinée vers la gauche, ayant conservé dans la mort toute sa beauté. Après avoir appartenu à Pierre-Jean Mariette, au comte de Fries et à É. Meaume, il est aujourd'hui conservé au Musée des beaux-arts de Reims.

80 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. IV, f. 313 ; vol. VIII, f. 178, microfilm R 069208.

81 Une suite de trente-cinq dessins, dont un seul signé, aujourd'hui conservé à la fondation Custodia à Paris, faisait partie d'un album de la collection du Comte Abingdon, mise en vente à Londres par Sotheby's le 17 juillet 1935.

82 Sur la technique de Silvestre dessinateur, voir Brigitte Belin, *Catalogue des dessins d'Israël Silvestre du Cabinet des dessins du Louvre*, op. cit.

83 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. IV, f. 313.

Ces dessins sont souvent préparatoires à des gravures, de sa main ou de celles d'autres graveurs.

Silvestre travailla à Vaux pour Fouquet avec Le Brun et figure à ce titre dans le registre de Vatel commenté par le procureur général de la Chambre de justice, Denis Talon⁸⁴. À partir de 1665, Colbert le chargea de dessiner les places fortes de l'Est du royaume. Ces voyages en France sont plus faciles à dater, grâce aux mentions portées sur les dessins par l'artiste. Le département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France conserve, en outre, dans les Mélanges Colbert, des lettres⁸⁵ écrites par Silvestre à Colbert, en octobre et novembre 1665, qui ont permis à Brigitte Belin de dater avec précision plusieurs dessins conservés dans l'album factice du musée du Louvre⁸⁶, de grandes vues très réalistes qui représentent Moyen-Vic, Toul, Sedan, Mézières, Charleville ou Rocroi. Pris sur le motif, ils sont esquissés rapidement à la pierre noire, repris à la plume et encre noire, parfois rehaussés postérieurement de lavis brun et gris ou de légères touches d'aquarelle, suivant les annotations de couleurs.

480

Dessinateur habile, Silvestre sut à la fois faire montre d'une minutie sans sécheresse, de précision et d'une grande délicatesse de rendu. Son talent fut officiellement reconnu : le 1^{er} janvier 1667, il obtint un brevet de maître à dessiner des pages de la Grande Écurie et prêta serment le 5 mars⁸⁷. Il démissionna le 27 juillet 1681 de cette charge en faveur de son fils François⁸⁸ mais reçut un brevet de survivance en date du 4 août⁸⁹. De cette activité témoignent des *Leçons données aux Pages du Roy pour apprendre à dessiner la fortification, le paysage, etc.*, publiées chez Mariette.

84 « Il falloit qu'il luy fust encore deub quelque chose, estant marqué que monsieur Le Brun est le seul qui puisse reïgler les ouvrages dud. Silvestre » (Arch. nat., 144 AP 68, dossier 1, 156 MI 18, cité par Bénédicte Gady, *L'Ascension de Charles Le Brun : liens sociaux et production artistique*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 365).

85 BnF, Mss., Mélanges Colbert, 132.

86 *Diverses veües de plusieurs endroits considérables dessinées au naturel*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 33091-33102.

87 Acte cité dans l'inventaire après décès et publié par É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 143-145. Il figure dans Arch. nat., 383 AP, dossier 2. Silvestre reçut, à cause de sa charge 30 livres le 3 janvier 1669 pour le dernier trimestre 1668 et 400 livres le 3 mai 1674 pour 1673 (BnF, Mss., Pièces originales 2706. Voir aussi ms. fr. 29190).

88 L'acte, cité dans l'inventaire après décès et passé devant le notaire Clément (étude CXVI), a été publié par É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 149. Il figure dans Arch. nat., 383 AP (dossier 2).

89 Le brevet de survivance est en date du 4 août 1681 (Arch. nat., 383 AP (dossier 2)). Il a été publié par É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 150-152 (voir aussi Arch. nat., O¹ 974-64 et 65). François Silvestre prêta serment le 16 août (Arch. nat., O¹ 974-64).

Louis XIV offrit, le 21 avril 1673, la charge de maître à dessiner de Monseigneur le Dauphin à Israël Silvestre⁹⁰. Celui-ci se servit sans doute comme modèles des « quarante-deux desseins à la plume » exécutés par Callot pour instruire le duc d'Orléans, qu'il possédait, selon Félibien⁹¹, et exécuta aussi, en 1674, des dessins à la plume qui lui furent payés 900 livres⁹². Il apprit également au prince à graver à l'eau-forte, en se servant de ses propres œuvres, dont la *Vue du château neuf de Saint-Germain en Laye du côté de la rivière*, qui date de 1666. Louis, alors âgé de treize ans, la copia très correctement, mais de façon simplifiée, en septembre 1677, et en reçut les éloges du *Mercure galant* : « il dessine et grave admirablement et on fut surpris un jour que passant chez M. Silvestre, par les galeries du Louvre, il prit un burin et grava sur le champ un paysage qui méritoit toutes les louanges qu'il reçut. » Le burin n'était qu'une pointe, mais l'estampe témoigne, sinon des dons du jeune homme, au moins des talents pédagogiques de Silvestre qui devait être fier de son élève, comme le montre une épreuve conservée au British Museum qui porte cette mention à la plume : « *This Print was etch'd by the Dauphin, and given to m^r Garrett by Silvester who was his master, and eye-wittnesse of his performance* » (fig. 6).

Ces tâches officielles n'empêchaient pas l'artiste de donner des leçons de dessin à des particuliers, M. Verdue ou les ducs de Vendôme, que, trop accablé de travail, il confia, selon Mariette, à Gabriel Perelle. Il composa aussi une suite en cinquante-huit planches « de veues de forteresses et châteaux, de paysages et autres études pour servir d'exemples aux jeunes ingénieurs ou autres personnes qui apprennent à dessiner à la plume », qui fut gravée par François Noblesse. Lorsque l'on créa, en 1678, sous la protection du comte d'Armagnac, grand écuyer de France, une nouvelle académie royale destinée à instruire la noblesse, Silvestre fut chargé de l'enseignement du dessin⁹³.

90 Arch. nat., O¹ 17, f. 69, É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, op. cit., p. 147-148. En 1677, il percevait 300 livres de gages payés par le trésorier de la Maison du roi, 1 200 livres de livrées payées par la Chambre aux deniers et 1 200 livres de récompense venant du Trésor royal. Il pouvait vendre des dessins, payés par les Bâtiments du roi ou par les Menus Plaisirs (voir Pascale Mormiche, *Devenir prince : l'école du pouvoir en France XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2009, p. 129).

91 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, op. cit., t. 3, p. 380. Ces dessins pour apprendre à dessiner pourraient être le recueil factice conservé à Chatsworth (*Catalogue of an exhibition of Landscape in French Art, 1550-1900*, London, Royal Academy of Arts, Dec. 1949-March 1950, London, The Council, notice n° 565, par Anthony Blunt).

92 *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, éd. Jules Guiffrey, Paris, Imprimerie nationale, 1881-1901, t. 1, *Colbert, 1664-1680*, p. 740.

93 *Mercure galant*, janvier 1678, t. 1, p. 119-122.

6. Louis de France, dit le Grand Dauphin, d'après Israël Silvestre, *Vue du château neuf de Saint-Germain-en-Laye du côté de la rivière*, eau-forte, 12,1 x 25,7 cm, 1677, Londres, British Museum, inv. 1917,0714.20

Il pourrait aussi avoir fait œuvre de peintre. En août 1655 en effet, arrivant à Liancourt⁹⁴, Lodewijk Huygens signalait :

Je ne m'amuserai point à en faire ici une description exacte car outre qu'il faudroit trop de temps pour cela, on en a fait dernièrement un plan assez curieux et Israel Silvester mesme nous en promet en peu de temps une bonne quantité de veues. Il ii estoit à travailler aux dites planches et à un cabinet qu'il peint avec un autre peintre pour Mad^mc de Liancourt⁹⁵.

ISRAËL SILVESTRE, GRAVEUR À L'EAU-FORTE DE VUES TOPOGRAPHIQUES ET DE PAYSAGES

484

Silvestre s'intéressa tôt à la gravure. Il aurait commencé par une suite de vues d'Italie, de France et de pays étrangers, publiées à Rome, très imparfaites encore selon Pierre-Jean Mariette⁹⁶, et eut pour éditeur Giovanni Giacomo De' Rossi⁹⁷. Certaines *Vues de Lyon*, encore bien maladroitement, furent sans doute exécutées en 1641⁹⁸. La première gravure datée, *Roma*, est de 1642⁹⁹. Le jugement de Pierre-Jean Mariette est déjà très élogieux :

Je ne connais de luy gravé plus fin que la vue de Rome et celle de Lorette en 1642, ni en même tems rien de plus soigné. C'est le caractère des productions des pièces gravées, l'honneur les mène. Il ne cherchait alors qu'à bien faire sans se mettre en peine. Du tems qu'il s'y employoit, Silvestre étoit d'ailleurs, me dit-on, paresseux. Il ne luy falloit pas moins que le feu brillant de la jeunesse pour le soutenir¹⁰⁰.

Son œuvre est constitué de vues topographiques précises et de paysages sensibles témoignant d'un goût profond pour la nature. On l'a vu, il est difficile de déterminer avec précision les dates des séjours italiens : les rares mentions

94 Aujourd'hui dans l'Oise. Nous connaissons grâce à Israël Silvestre l'image des jardins du château de Roger du Plessis, duc de La Rocheguyon et de Liancourt (1598-1674) et de sa femme, Jeanne de Schomberg. Sur Roger du Plessis, voir Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, 2, *Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994, p. 159-164.

95 *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, éd. cit., t. 22, *Supplément à la correspondance. Varia. Biographie de Chr. Huygens*, 1950, p. 476.

96 L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 36-38, n^{os} 1-9.

97 Jules-René Thomé, « Le commerce des estampes au XVII^e siècle », *Le Courrier graphique. Revue des arts graphiques*, n^o 29, 1947, p. 53.

98 L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 249, n^o 43.

99 *Ibid.*, p. 78-79, n^o 28.

100 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. VIII, f. 194.

portées sur les gravures ne cadrent pas toujours avec les hypothèses, mais elles ont pu être exécutées d'après des dessins réalisés antérieurement. *Alcune vedute di Giardini e Fontane di Roma e di Tivoli*, en douze planches, suite publiée par Pierre I^{er} Mariette, rue Saint-Jacques, à l'*Espérance*, est datée de 1646. La suite des *Diverse vedute di porti di mare*, en six planches, est de 1647. Henriette publia en 1650 le *Livre de diverses Perspectives et Paysages faits sur le naturel*. De 1652 date *Vedute della Chiesa di S^o Pietro in Vaticano e del Palazzo Papale ed altri luoghi*, planche gravée à la demande de Jean Vivot qui l'offrit à Hesselin, ainsi que *Veduta di Campo Vaccino*, dédiée au roi. Citons, encore, parmi ces nombreuses vues italiennes, les *Antiche e moderne vedute di Roma e contorno*, une suite de douze pièces représentant des vues de Rome et de Venise ou une suite de seize planches, avec le titre, représentant des vues d'Italie et de France, datée de 1654.

Selon Pierre-Jean Mariette, « tout ce que Silvestre a gravé dans sa première jeunesse l'a été pour luy, il vendit depuis toutes ses planches à mon grand-père, dans la suite il grava pour son oncle¹⁰¹ ». Il faut donc croire que les plaques éditées par Pierre I^{er} Mariette (*Divers veues de ports de mer d'Italie et autres lieux*, *Diverses Veües de France et d'Italie*, *Vue de l'Arsenal de Paris*, etc.) précéderent celles publiées par Henriette à partir de 1645. Ce dernier édita le *Livre des diverses perspectives et paysages fait sur le naturel*, en 1651, ou les *Differentes veues du Chasteau et des jardins, Fontaines, Cascades, Canaux et Parterres de Liancourt*, dessinées et gravées en 1656. Israël Silvestre eut aussi pour éditeurs Jean Le Blond, rue Saint-Denis, à *La Cloche*, en 1648 (*Divers veues de port de mers*), Antoine de Fer, au bout du pont au Change (*Vues d'Italie*), Jacques van Merlen, Étienne Gantrel ou Henry Chesneau, pour le *Reliquaire de Rostaing*, en 1658. Il fut son propre éditeur à partir de 1661, en dehors des commandes royales.

Grand voyageur, Israël Silvestre n'est pas allé dans tous les lieux qu'il a gravés : il est douteux qu'il soit allé à Londres¹⁰² et il n'a pas connu Constantinople. Est-il allé jusqu'en Catalogne ? On l'ignore, et Mariette en doute¹⁰³, mais cela est possible, puisque la *Veue de la montagne et du convent de Nostre-Dame de Mont Serra* est « au naturel¹⁰⁴ ». En France, il dessina et grava, outre Paris et l'Île-de-France, des vues de l'Est de la France, Lorraine (vers 1650, 1667, 1669), Champagne, Bourgogne (1650) (fig. 7) ; du Sud-Est, Lyon (vers 1640, 1652), Mâcon, Grenoble, la Grande Chartreuse ; du Midi, Avignon (1654),

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 89, n° 47.

¹⁰³ P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. VIII, f. 194.

¹⁰⁴ L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 87, n° 44.

7. Israël Silvestre, *Vue du Chateau et Bourg de Tanlay, du costé du vilage de Saint Vilmé*, eau-forte, 24 x 13,2 cm, coll. part.

Orange, la Sainte-Baume, Marseille ; du Centre, Bourbon-L'Archambault, Blois (1672), Chambord (1676 et 1678), Richelieu, Orléans ; et de Normandie, Gaillon (1658) ou Rouen. Très rares sont les sujets qui s'écartent de ses thèmes de prédilection, comme *La Pyramide de cœurs enflammés formant le Mausolée d'Anne d'Autriche*¹⁰⁵, *La Momie d'Égypte*¹⁰⁶ ou la *Descente faite par les Français en la Terre ferme de l'Amérique*¹⁰⁷. Israël Silvestre eut aussi l'occasion de travailler pour Louis Henri Loménie de Brienne dont il illustra assez mal, avec Gilles Rousselet, l'*Itinerarium*, en 1662.

Il lui arriva d'interpréter d'autres artistes, dont Louis Lintlaër. Berthod, en 1652, dans la *Ville de Paris en vers burlesques*, fait d'ailleurs dire au marchand d'estampes Guérineau, qui vante sa marchandise : « J'ay quelque chose d'admirable, / Jamais on n'a rien veu semblable, / Un craion qui n'a point de pair, / Deseigné par Monsieur Linclair, / Dont Silvestre a fait une planche, / Mais je ne l'auray que Dimanche / C'est un grand profils de Paris, / Mais il n'est pas de petit pris¹⁰⁸ ». Élisabeth Cuvillier (*Veüe de l'Eglise de Clichy la Garenne, a une lieuë de Paris*, 1654) ou le Vendômois André Daulier Deslandes (*Les Beautés de la Perse*, en dix planches, 1673) furent également gravés par Silvestre qui donna aussi une suite de neuf planches pour *Les Noces de Thétis et de Pélée* d'après François Francart, en 1654.

Mais Israël Silvestre fut avant tout un graveur original plein de talent, dont on recherchait les œuvres¹⁰⁹. On sait, par les *Notes manuscrites* de Pierre-Jean Mariette, qu'Henri

luy fit graver beaucoup de planches de veües, et dans le dessein de composer une suite de veües des plus beaux batiments de France, il lui en fit faire les desseins qu'il fit ensuite exécuter une partie par son neveu, et une autre par Marot,

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 329, n° 357.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 330, n° 359.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 307-309, n° 321.

¹⁰⁸ François Berthod, *La Ville de Paris en vers burlesques, contenant toutes les galanteries du Palais, l'inventaire de la friperie et plusieurs autres choses de cette nature*, Paris, chez Jean-Baptiste Loyson, 1652, p. 56.

¹⁰⁹ Voir Pierre-Jean Mariette, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*, éd. Marie-Thérèse Mandroux-França, Maxime Préaud et Philippe Rouillard, Bragança/Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Bibliothèque nationale de France, 1996-2003, vol. 2, 1996, p. 371-410 ; et L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie, op. cit.* Ces deux catalogues mélangent estampes originales de Silvestre et estampes gravées d'après ses dessins et seraient à revoir. Le département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France possède l'exemplaire du catalogue ayant appartenu à Faucheux, puis à Meaume et acheté à la vente de celui-ci en 1887 par Catherinot qui l'a annoté en se servant de notes de Faucheux (BnF, Est., Yb³ 396 a in-8°).

Goyrand, Collignon, Pérelle¹¹⁰ et quelques autres graveurs qu'il faisait travailler souvent ensemble sur une même planche suivant la portée de leur talent, l'un gravant l'architecture, l'autre les figures, le paysage et les terrasses¹¹¹.

Il n'y a guère, dans la lettre de l'estampe, au XVII^e siècle, de preuve de ces collaborations, dont témoignera, au XVIII^e siècle, la mention « *direxit* ». Elles sont pourtant fréquentes dans les publications d'Israël Henriet, comme l'a relevé Mariette : dans le *Profil de la ville de Nancy*, la vue topographique, vue en contre-plongée, est de Silvestre, mais les deux angelots tenant une draperie sont signés de Stefano della Bella. On en voit un autre exemple dans la *Veüe et perspective du Palais Cardinal du costé du Jardin* (fig. 8). De même, la *Veue de Paris du côté de la porte Saint Bernard* est dessinée et gravée par Silvestre, alors que les allégories de la Peinture et de la Sculpture sont de Jean Le Pautre¹¹².

Comme aquafortiste, la technique d'Israël Silvestre est excellente. Il a parfaitement assimilé la façon de graver de Callot, dont Félibien rappelle que

ce fut après avoir considéré le pavé du Dome de Sienne, fait par Duccio, qu'il se proposa de ne faire souvent qu'un seul trait, pour graver les figures, grossissant plus ou moins les traits, avec l'aiguille ou l'échoppe, sans se servir de hachûres, voyant que, dans les petites choses particulièrement, cela faisoit un bon effet, & les representoit avec plus de netteté. En quoi il a été imité depuis, non-seulement dans de petites figures, & par des Graveurs à l'eau forte ; mais dans de grandes ordonnances, & par des Graveurs au burin¹¹³.

Silvestre utilisa lui aussi la taille simple. Comme Callot ou son ami Stefano della Bella, il sut construire une scène à l'aide d'un premier plan ombré et de témoins situés en surplomb et l'animer de cavaliers, portefaix, promeneurs, mendiants ou carrosses, en multipliant les plans de façon nette, permettant ainsi à l'œil du spectateur de s'enfoncer dans les lointains de la composition. Il fut aussi sensible

¹¹⁰ Selon Mariette, Gabriel Perelle « avoit précédemment gravé pour le S^r Israël des veues d'après les desseins de Sylvestre qui, ne pouvant vacquer à graver et à montrer en mesme temps à dessiner, se faisoit aider par plusieurs graveurs » (*Notes manuscrites, op. cit.*, vol. IV, f. 312 v^o ; *Abecedario, op. cit.*, t. 1, p. 104).

¹¹¹ Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs, op. cit.*, vol. IV, f. 312 v^o ; Marianne Grivel, « Édition et diffusion de l'estampe de paysage en France au temps de Mazarin », dans Annick Lemoine et Olivia Savatier Sjöholm, *Le Beau Langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*, Rennes, PUR/Musée des beaux-arts de Rennes, 2013, p. 71.

¹¹² Selon Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs, op. cit.*, vol. VI, f. 76 v^o. Voir L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie, op. cit.*, p. 310, n^o 323 ; Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, t. 11, Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre (première partie), Paris, Bibliothèque nationale, 1993, p. 176, n^o 315.

¹¹³ A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, op. cit.*, t. 3, p. 374-375.

8. Israël Silvestre et Stefano della Bella, *Vue et perspective du Palais Cardinal du costé du Jardin*, eau-forte, 12,9 x 24,3 cm, coll. part.

à la technique de perspective mise au point par Mathieu Merian l'Ancien (1593-1650) dans le *Theatrum Europaeum*, publié pour la première fois en 1633¹¹⁴. La vue cavalière lui permettait de dilater l'espace. L'utilisation légère de la pointe sèche, visible uniquement au premier état, contribuait à donner de la délicatesse à ses planches qu'il évitait de surcharger.

La question du vernis employé est également d'importance. Jusqu'au début du XVII^e siècle, on se servait du vernis mol, que l'on posait, après l'avoir enveloppé d'un linge, sur la plaque de cuivre dégraissée et tiédie, pour qu'il fonde à travers l'étoffe et qu'on puisse l'appliquer au rouleau ou à la plume. On sait que Callot lui préféra le *vernice grosso da lignaioli*, le vernis des menuisiers de Florence, composé d'un quarteron d'huile grasse bien claire faite d'huile de lin chauffée dans un poêlon de terre vernissé, dans lequel on faisait fondre un quarteron de mastic en larme pulvérisé, et que l'on passait à travers un linge fin dans une bouteille de verre à large col. Ce vernis, en séchant sur la plaque, devenait dur :

492

en ayant essayé, il trouva qu'en effet il étoit beaucoup plus propre pour les ouvrages qu'il faisoit que le vernis mol, tant parce que l'aiguille & l'échoppe gravent plus nettement sur cette sorte de vernis, qu'à cause qu'on est plus assuré de ne le pas gâter, lorsqu'en travaillant, on appuye la main dessus. Outre cela, on a l'avantage de n'y mettre l'eau forte, que quand on veut, pouvant laisser six mois et un an tout entier, une planche avec le vernis dessus, sans y toucher. Ce qui ne se peut faire sur le vernis mol, où l'eau forte ne mord pas, si on ne la met aussitôt qu'on a gravé, ou peu de tems après. On peut encore ajouter à ces considérations, que pour ce qui regarde l'Architecture, on tire des lignes beaucoup mieux sur le vernis dur, où toutes choses, comme j'ai dit, s'y gravent plus nettement¹¹⁵.

Ce vernis était connu à Paris, puisqu'Abraham Bosse raconte, dans son traité publié en 1645, que Callot lui en avait donné dont il se servit longtemps, avant de mettre au point sa propre formule, comme d'ailleurs celle d'une eau-forte à base de vert-de-gris, de sel commun et de sel ammoniac bouillis ensemble dans du vinaigre blanc, dont il donne la recette, « d'autant qu'il ne se vend pas »¹¹⁶.

114 Per Bjurström, *L'Art du dessin en France 1400-1900. Collection du Nationalmuseum de Stockholm*, Paris, Scala, 1987, p. 51. Mathieu Merian est l'un des graveurs admirés par Abraham Bosse qui estimait qu'il a « fait des ouvrages à l'eau forte aussi nets & également travaillé que l'on puisse faire » (*Traicté des manières de graver en taille-douce sur l'airin par le moyen des eaux fortes et des vernix durs et mols. Ensemble de la façon d'en imprimer les planches & d'en construire la presse*, Paris, chez l'auteur, 1645, p. 2).

115 A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, op. cit., t. 2, p. 373-374.

116 Abraham Bosse, *Traicté des manières de graver en taille-douce sur l'airin par le moyen des eaux fortes et des vernix durs et mols. Ensemble de la façon d'en imprimer les planches & d'en construire la presse*, op. cit., p. 5, 9 et 11.

Pourtant, selon Félibien, les paysagistes continuèrent d'utiliser le vernis mol qui ne permettait guère les reprises et ne supportait que l'eau-forte à base de vitriol, de salpêtre et d'alun distillés ensemble, que l'on achetait chez les affineurs : « Il est vrai que pour le paysage qui se doit toucher d'une manière libre & facile, il paroît plus moëlleux et moins sec, lorsqu'on se sert du vernis mol¹¹⁷ ». Mais Silvestre chercha moins à rendre la nature sauvage qu'à représenter des sites et sa manière de graver prouve qu'il imita également sur ce point Callot : les plaques sont mordues à plusieurs reprises, ce qui permet de créer de façon subtile la perspective aérienne. On sait qu'il imprimait ses plaques chez lui. Il avait, en effet, dans une petite salle au premier étage ayant vue sur la rue des galeries du Louvre, « une presse de bois de noyer à imprimer des planches garnie de ses planches, visse de même bois de noyer et tourniquet¹¹⁸ » et, dans une petite chambre au second étage servant de garde-meuble, ayant vue sur la même rue, « une presse de bois de noyer, garnie de ses visses et écrous, prisée avec deux rouleaux et une table de presse de bois de chesne¹¹⁹ ».

Silvestre fut très vite célèbre et, d'ailleurs, très vite copié en Allemagne, en particulier par Merian. Il n'eut certes pas l'exubérance d'un Callot, mais l'originalité de sa mise en page, l'extrême sensibilité, toujours perceptible sous l'exactitude de l'observation, font de ses gravures un exemple particulièrement précieux de l'art des paysagistes du règne de Louis XIV. Même dans les œuvres à plusieurs mains, on reconnaît sans peine son style, précis sans être sec, vibrant sans insistance, toujours empreint d'un lyrisme discret. Était-il fiable dans ses représentations ? On peut parfois en douter. Mariette, d'ailleurs, le dit :

elles ne sont pas toujours fidèles. Le plus souvent, il n'en prenoit sur le lieu qu'une légère idée qu'il réformoit ensuite à teste reposée ou qu'il ajustoit suivant son goût ; il y adjoûtoit quelque fois des fonds de paysages ou de fabriques de son invention pour en faire des compositions plus ornées, ce qui est un deffaut essentiel, puisque tout ce qui est contraire à la vérité n'est pas supportable¹²⁰.

Il portait un regard incisif sur le site observé et représentait fidèlement le monument choisi. Mais il lui arriva de plaquer dans sa composition des éléments de fantaisie, comme de flanquer d'un port d'Italie le palais de Nancy¹²¹, ou de

117 A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, op. cit., t. 3, p. 374. Mariette signale d'ailleurs qu'Adam Perelle employait « le vernis mol et l'eau forte d'affineur » (*Abecedario*, op. cit., t. 1, p. 106).

118 Lors de l'inventaire après décès, en 1691, elle fut prisée 12 livres (Arch. nat., Min. centr., XLV, 290 et Arch. nat., 383 AP Papiers Silvestre).

119 Lors de l'inventaire après décès, en 1691, elle fut prisée 3 livres 10 sols (Arch. nat., Min. centr., XLV, 290) (3 livres dans Arch. nat., 383 AP Papiers Silvestre).

120 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., vol. IV, f. 313.

121 L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 232, n° 15.

modifier une perspective. Il exagéra une pente pour insister sur la majesté d'un lieu, comme à Saint-Maur-des-Fossés¹²². La *Veuë de l'Eglise et Cimetiere des Saints Innocens a Paris*¹²³, publiée en 1650, n'est pas non plus d'une exactitude absolue : différant en cela de son ami Stefano della Bella, il ne montra pas la Mort emportant un défunt mais, au premier plan, un espace vide très exagéré, où se croisent sans se voir les cortèges mortuaires, comme pour mieux souligner la solitude face à la mort. Mariette signale aussi qu'il omit parfois de tenir compte de l'inversion due à l'impression¹²⁴. En dépit de ces inexactitudes, les vues de Silvestre sont pourtant un bon reflet de l'idée que l'on se fait d'un lieu. Lodewijk Huygens en témoigne, en signalant, le 30 juillet 1655, lors de son voyage en France, alors qu'il arrivait à Verneuil : « L'Architecture en est assez belle et ressemble parfaitement bien au desseing que Israel Silvester en a mis en lumiere¹²⁵ ».

ISRAËL SILVESTRE, GRAVEUR ORDINAIRE DU ROI ET ACADÉMICIEN

Le 20 mars 1663, le Roy estant à Paris, bien informé de la capacité et perfection que Israël Silvestre s'est acquise dans l'art de graver, s'étant appliqué à graver toutes les plus belles ouvrages de l'Europe, et voulant faire graver tous ses palais, maisons royales, les plus belles vües et aspects de ses jardins, assemblées publiques, carouzelz et entours des villes, Sa Majesté l'a retenu et retient pour son graveur ordinaire¹²⁶.

Outre des gages de 400 livres par an, Silvestre devait être payé au *prorata* de ses ouvrages.

Cette reconnaissance officielle valut à Silvestre de participer très tôt au Cabinet du Roi, cette grande entreprise destinée à propager la gloire du roi et à faire des graveurs les historiographes du règne. Il participa d'abord aux volumes de fêtes. Dans une lettre à Christiaan Huygens en date du 17 janvier 1664, Philippe Doublet écrivait : « Je vous prie, mandez moy quelques choses de ces beaux ouurages d'Israël du Carousel et du grand Ballet, car sans doutte vous le voïiez quelques fois, je croii qu'ils doivent estre bien tost achevez¹²⁷ » ;

¹²² *Ibid.*, p. 284, n° 294.

¹²³ *Ibid.*, p. 102, n° 5.

¹²⁴ P.-J. Mariette, *Notes manuscrites*, *op. cit.*, vol. IV, f. 313 v°.

¹²⁵ *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, éd. cit., t. 22, p. 476.

¹²⁶ Acte cité dans l'inventaire après décès et publié par É. de Silvestre, *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁷ *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, éd. cit., t. 5, *Correspondance. 1664-1665*, 1893, lettre n° 1205, p. 14.

et, le 22 février, il se plaignait : « je suis marri que les planches du Carousel d'Israël soient encore si peu avancées¹²⁸. » En 1665, Silvestre reçut 2 800 livres « pour son parfait paiement des dessins et graveurs du Carrousel qu'il a faictes par ordre de Sa Majesté¹²⁹ », ainsi que 3 600 livres pour trois vues du château de Versailles et neuf planches « représentant les Comédies, festin, feux d'artifice et autres divertissements faicts au Chasteau de Versailles pendant le mois de may 1664, à raison de 300 lt. chacune¹³⁰ ». Christiaan Huygens pouvait écrire, le 18 juin 1666, à Philippe Doublet :

Je fus veoir Monsieur Silvestre, il y a quelques jours, qui me montra les ouvrages qu'il a achevé depuis deux ans, qui sont le grand carousel, les planches de Veaux qui sont tresbelles, et quelques vuës de Fontainebleau et Saint-Germain grandes comme celles-la. Si vous en desirez, vous n'avez qu'à m'en donner la commission¹³¹.

L'arrêt du Conseil d'État du 22 décembre 1667 réserva aux graveurs choisis par Colbert la représentation des Maisons royales, de leurs ornements de peinture et sculpture et des collections royales, sous peine de 3 000 livres d'amende : Silvestre dut alors adopter un rythme plus soutenu. Ces commandes officielles transformèrent son style. Il adopta des plaques de plus grandes dimensions et au rendu de ses impressions, préféra les larges panoramas, les représentations frontales. Mariette a également noté que « plus M. Silvestre a avancé en âge, plus il a gravé large ; ses premiers ouvrages se reconnoissent à ce qu'ils sont gravés extrêmement fins¹³² ». Il perdit ainsi cette familiarité qu'il avait héritée de Callot pour se couler dans une vision du monde plus ordonnancée. Mais il sut éviter toute monotonie, contrairement aux Perelle, et ses amples visions, pour être plus apaisées, n'en demeurent pas moins poétiques.

À partir de 1668, Israël Silvestre fut payé régulièrement pour des planches destinées au roi : il reçut, le 27 juillet, 600 livres pour deux planches représentant le palais des Tuileries et 605 livres le 28 juillet¹³³ ; le 27 juillet 1669, 1 200 livres « pour son paiement de la graveure de deux grandes planches, l'une représentant la Veüe de mon palais des Thuilleries du costé de l'entrée de mon chasteau du Louvre, et l'autre, une Veüe en profil de la ville de Verdun, à raison de VI^c livres pièce¹³⁴ » ; le 1^{er} février 1670, 4 110 livres¹³⁵.

128 *ibid.*, lettre n° 1215, p. 33.

129 BnF, Est., YG-39-Pet. fol., f. 15.

130 BnF, Est., YG-39-Pet. fol., f. 16.

131 *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, éd. cit., t. 6, *Correspondance. 1666-1669*, 1895, lettre n° 1545, p. 45.

132 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites*, op. cit., vol. VIII, f. 194.

133 *Comptes des Bâtimens du roi sous le règne de Louis XIV*, éd. cit., t. 1, col. 279 et col. 236.

134 Arch. nat., O¹ 2816, f. 39. Elles portent pour adresse « au galerie du Louvre ».

135 *Comptes des Bâtimens du roi sous le règne de Louis XIV*, éd. cit., t. 1, col. 398.

9. Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'Isle enchantée. Troisième Journée. Rupture du Palais et des enchantemens de l'Isle d'Alcine représentée par un feu d'Artifice*, eau-forte, 28,2 x 42,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Réserve, QB-201(46)-Fol., p. 55

Agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture dès 1666, Israël Silvestre devint conseiller, sur proposition de Le Brun, le 16 octobre 1670 et prêta serment le 6 décembre¹³⁶. Il offrit alors à l'Académie un volume in-folio de ses estampes, toujours conservé à la bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts¹³⁷. Cette élection accéléra les commandes royales. Grâce au *Mémoire de toutes les planches qui ont été gravées pour le Roy et qui m'ont été remises entre les mains par l'ordre de Monseigneur pendant l'année 1670*, dressé par Nicolas Clément sur ordre de Colbert, on sait que Silvestre fournit alors à la Bibliothèque du roi plusieurs planches des *Villes et châteaux de France*¹³⁸ et vingt planches des *Maisons royales*¹³⁹. Il donna aussi, confirmant ses dons comme graveur de fêtes, la *Marche du carrousel* en huit planches et *Les trois grandes planches qui sont la comparse des cinq quadrilles, la course de testes et la course de bagues* du *Carrousel de l'année 1662*, ainsi que le *Petit Carrousel de Versailles de l'année 1664*, en neuf planches (fig. 9).

498

Le mémoire tenu par Clément permet de connaître, au jour le jour, la date de remise des plaques¹⁴⁰ : le 5 mars 1671, *Veüe et perspective des Thuilleries du costé du jardin* et *Veüe du collège des quatre nations, du costé du Louvre*¹⁴¹ ; le 10 septembre, *Veüe du palais des Thuilleries en perspective du costé du jardin, Plan du jardin des Thuilleries, Veüe de la ville et chasteau de Sedan*, en trois planches¹⁴² ; le 8 mars 1672, *Veüe du Chasteau de Blois*, en 2 planches et *Plan relevé du chasteau de Monceaux*¹⁴³. Entre le 8 août 1673 et le 31 juillet 1682,

¹³⁶ Arch. nat., 383 AP (dossier 2).

¹³⁷ Il s'agit du volume 1522 A 3, relié en maroquin rouge. Je remercie vivement Emmanuelle Brugerolles de son aide.

¹³⁸ « *La Ville de Stenay*, 2 pl., *le Chasteau de Montmedy*, 2 pl., *le Chasteau de Jametz*, *la Ville de Verdun*, 2 pl., *la Ville de Metz*, 2 pl., *la Ville et forteresse de Marsal*, 2 pl. » (BnF, Est., Rés. YE-160-Pet. fol.).

¹³⁹ « *Plan général du Palais des Thuilleries*, 2 pl., *Veüe du mesme palais du costé de l'entrée*, 2 pl., *Autre veüe du costé du jardin*, 2 pl., *Plan général du chasteau et petit parc de Vincennes*, *Plan général du chasteau de St-Germain en Laye*, *Plan du Chasteau neuf*, *Veüe du Chasteau neuf*, *Plan général de Versailles*, *Plan du Chasteau de Versailles*, *Veüe de Versailles du costé de l'entrée*, *Autre du dedans l'anticourt*, *Autre du costé de l'orangerie*, *Veüe et perspective du chasteau de Fontainebleau*, en 2 planches, *Veüe de Fontainebleau du costé de la heronnière*, *Veüe de la Cour du cheval blanc*, *Veüe de la Cour des fontaines* » (BnF, Est., Rés. YE-160-Pet. fol.).

¹⁴⁰ *Mémoire des planches que Monseigneur m'a fait remettre entre les mains par M^r Perrault, pendant l'année 1671 et les années suivantes* (BnF, Est., Rés. YE-160-Pet. fol.).

¹⁴¹ Payées 1 000 livres, le 26 mars 1671 (*Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, éd. cit., t. 1, col. 543).

¹⁴² Payées 1 500 livres, le 31 octobre 1671 (*ibid.*).

¹⁴³ Payées 1 500 livres, le 23 juillet 1672 (*ibid.*, col. 642).

Clément reçut très régulièrement les plaques de l'artiste¹⁴⁴. On connaît la liste des planches « acheptées en mesme temps du S^r Sylvestre et ont couté, y compris 850 lt pour quelques épreuves du Carousel, 19 410 lt¹⁴⁵ » : chaque planche fournie était généralement payée 500 livres¹⁴⁶. On peut aussi évaluer l'importance et la régularité des tirages : en juillet 1689, l'imprimeur du Cabinet du Roi, Goyton, imprima « douze de chacune de six planches de plans et de veues de Versailles par Silvestre » ; en mai et juin 1698, on imprimait encore « quatre cens vingt epreuves de diverses planches de villes et maison royales par Sylvestre et autres », en août et septembre 1700, « 50 de chacune de vingt planches de villes et de maisons royales de Sylvestre »¹⁴⁷.

ISRAËL SILVESTRE ÉDITEUR ET MARCHAND D'ESTAMPES

Silvestre joua, enfin, un rôle important comme éditeur et marchand, puisqu'il possédait non seulement ses propres plaques mais celles de Jacques Callot et

499

¹⁴⁴ Le 8 août 1673, *Veüe de Versailles du costé de l'entrée, Veüe de Versailles du costé du jardin et Veüe du chasteau de Mariemont*, payées 1 500 livres le 19 août (*Comptes des Bâtimens du roi sous le règne de Louis XIV*, éd. cit., t. 1, col. 709) ; le 4 juillet 1674, *Plan général de Versailles, Veüe de Versailles du costé de l'entrée et Veüe de Versailles du costé de l'estang*, payées 1 500 livres le 22 mars 1675 (*ibid.*, col. 806) ; le 29 septembre 1676, *Veüe de l'allée d'eau et de la fontaine du dragon à Versailles*, en une planche et *Veüe du chasteau de Chambord*, en deux planches, payées 1 500 livres le 13 décembre (*ibid.*, col. 928) ; le 9 septembre 1678, *Veüe des cascades de Fontainebleau et Veüe de Chambor*, payées 1 000 livres, le 25 septembre (*ibid.*, col. 1089) ; le 27 octobre 1679, *Veüe du chasteau de Monceaux et Veüe de Fontainebleau du costé de l'orangerie* ; « Le 30 octobre 1679 : à Silvestre, pour deux planches qu'il a gravées, l'une représentant le jardin de la Diane de Fontainebleau, l'autre le jardin de Monceaux, 1 000 livres », (*ibid.*, col. 1208) ; le 24 avril 1680, *Veüe du marais de Versailles et Veüe du chasteau de Monceaux*, payées 1 000 livres le 28 avril 1680 (*ibid.*, col. 1346) ; le 28 septembre 1680, *Plan général de Versailles et Veüe du Théâtre d'eau*, payées 1 000 livres le 15 décembre 1680 (*ibid.*, col. 1346) ; le 31 juillet 1682, *Veüe de Versailles du costé du jardin, la Fontaine de la Renommée* et une autre *Veüe du costé de l'entrée*.

¹⁴⁵ Voir le *Mémoire du prix de toutes les planches gravées pour le Roy jusques à la fin de l'années 1679* : « huit planches de la marche du Carouzel, *Comparses des cinq quadrilles*, gr. planches, *Courses de testes, Courses de bague, le Divertissement de Versailles de 1664*, en 9 planches, *Plan général de Versailles, en 1666, Plan du chasteau, Veüe du chasteau, Autre veüe du chasteau, Veüe du costé de l'orangerie, Plan général de St Germain, Plan du Chasteau neuf, Veüe du Chasteau neuf, Plan de Vincennes, Veüe du Chasteau de Fontainebleau*, en 2 pl., *Veüe de la Cour du cheval blanc, Veüe de la Cour des fontaines, ou de l'estang, Veüe du costé de la héronnière, Plan des Thuilleries* en 2 pl., *Veüe des Thuilleries du costé de l'entrée*, 2 pl., *Veüe du costé du jardin*, 2 pl., *Ville de Verdun*, 2 pl., *Metz*, 2 pl., *Montmedy*, 2 pl., *Stenay*, 2 pl., *Jametz, Marsal* » (BnF, Est., Rés. YE-160-Pet. fol. ; Arch. nat., O¹1964 ; *Comptes des Bâtimens du roi sous le règne de Louis XIV*, éd. cit., t. 1, col. 477).

¹⁴⁶ Le 29 décembre 1684, Silvestre livra ainsi une *Elévation du Château de Versailles, vue de devant les écuries* et une *Vue des trois fontaines* (BnF, Est., Rés. YE-144-Pet. fol. *Registre des planches gravées qui ont été receues depuis l'inventaire fait avec M^r l'abbé Varès, au mois d'aooust 1684* ; *Comptes des Bâtimens du roi sous le règne de Louis XIV*, éd. cit., t. 1, col. 785, 11 mars 1685).

¹⁴⁷ BnF, Est., Rés. YE-144-Pet. fol.

de Stefano della Bella. Dès 1659, en effet, il avait obtenu du roi la permission exclusive d'imprimer ses propres ouvrages et, le 25 octobre 1661, d'imprimer les planches de Jacques Callot. En 1662, il entra en possession des cuivres de l'artiste lorrain, cédés par la veuve de celui-ci, Catherine Kuttinger¹⁴⁸, et mit son *excudit*. Il aurait également achevé la planche 7 de la *Grande Passion*, si l'on en croit Pierre-Jean Mariette :

M. Verdue, qui a appris à dessiner de M. Silvestre, m'a dit qu'il lui avait entendu dire plusieurs fois que cette pièce du *Crucifiement* n'était pas entièrement gravée par Callot, qu'il n'y avait fait que peu de choses, et que c'était lui, Silvestre, qui l'avait rachevée sur le dessin de Callot.

Le 31 juillet 1684, Silvestre obtint aussi la permission d'imprimer les cuivres de Stefano della Bella¹⁴⁹.

500

Israël Silvestre fit travailler les graveurs François Collignon, Le Pautre, Jean Marot, les Perelle, son élève Louis Meunier et surtout François Noblesse, qui resta près de dix ans avec lui et qu'il n'oublia pas dans son testament¹⁵⁰. Cette activité d'éditeur contribua à son aisance. Peter Fuhring a publié un intéressant catalogue manuscrit, en date de novembre 1688, figurant dans la documentation de Jean Nicolas de Tralage¹⁵¹, qui fournit le prix demandé pour ses propres gravures.

CLIENTS ET COLLECTIONNEURS

Israël Silvestre fut très apprécié de son vivant et ses œuvres admirées des amateurs. Quel plus bel hommage que de figurer, à vingt-cinq ans, aux côtés de Dürer ou Callot, dans *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry* qui donna les vers

¹⁴⁸ Edme-François Gersaint, *Catalogue des livres de feu M. Quentin de Lorangère*, Paris, chez J. Barrois, 1744, p. 125 ; Daniel Ternois, *L'Art de Jacques Callot*, Paris, F. de Nobele, 1962, p. 223 ; Paulette Choné (dir.), *Jacques Callot, 1592-1635*, cat. exp., Nancy, Musée historique lorrain, 13 juin-14 septembre 1992, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 79.

¹⁴⁹ Les trois permissions sont citées dans l'inventaire après décès d'Israël Silvestre.

¹⁵⁰ « Je donne et lègue à Monsieur François Noblesse, lequel a demeuré longtems avec moi, la somme de trois cents livres une fois paieez » (Arch. nat., Min. centr., XLV, 290, testament, 20 mai 1690). Lors de l'inventaire après décès de la femme de Noblesse, Marguerite Morisse, des « pièces de Silvestre, de différentes grandeurs, reliées en trois tomes » sont estimées 50 livres (Arch. nat., Min. centr., IX, 629, 10 novembre 1727 ; *Documents du Minutier central concernant l'Histoire de l'art [1700-1750]*, éd. cit., t. 2, 1971, p. 855).

¹⁵¹ Bibliothèque Mazarine, Rés. A. 15395, n° 88 ; Peter Fuhring, « Jean Nicolas de Tralage. La documentation d'un collectionneur d'estampes au xvii^e siècle », dans Peter Fuhring, Barbara Brejon de Lavergnée, Marianne Grivel, Séverine Lepape, Véronique Meyer, *L'Estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des chartes / Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 527-531.

de quatre de ses estampes¹⁵² ou d'être cité, en 1671, par Acante dans *Le Songe de Vaux*¹⁵³ !

Savoir qui achetait et collectionnait les œuvres de Silvestre reste pourtant difficile à déterminer. Les dédicaces portées sur les gravures donnent quelques précieuses indications sur les admirateurs de l'artiste, en dehors, bien sûr, du roi et de Monsieur qu'un artiste officiel se devait d'honorer. *Loreto*, gravée en 1642, est dédiée à la duchesse d'Aiguillon, comme, en 1661, la suite sur Rueil. Silvestre offrit la suite en dix planches des *Stations de Rome* à Marie-Catherine de La Rochefoucauld, marquise de Sennecey, gouvernante du roi et de Monsieur. *Les Lieux les plus remarquables de Paris et des environs*, suite de douze planches gravée avant 1655, furent destinés à Louis de Buade, seigneur de Frontenac, comte de Palluau ; les *Diverses Veues* de 1652, publiées chez Henriot, au comte de Vivonne, conseiller du roi et premier gentilhomme de sa chambre. En 1656, les *Differentes veuës du Chasteau et des Iardins, Fontaines, Cascades, Canaux et Parterres de Liencourt* portent une dédicace obligée à Roger du Plessis, duc de La Roche-Guyon, seigneur de Liancourt et à l'épouse de celui-ci, Jeanne de Schomberg. Silvestre dédia la *Veüë de la Maison de Mont-Louis, située à Ménil-montant aux environs de Paris* au père de La Chaise, confesseur du roi, la *Veüë de la Maison du Doiené de Pontoise* au doyen François Daguillenguy, la *Veüë et Perspective du Chasteau d'Ancy le Franc en Champagne* à François, comte de Clermont-Tonnerre, et la *Veüë et perspective de la Maison de Conflans, a une lieüë de Paris* à l'archevêque de Paris, M^{gr} François de Harlay, qui en était propriétaire depuis 1672. Cette même année, la *Veüë de la Maison de S^t Ouen* fut offerte à Joachim de Seiglière, seigneur de Boisfranc et de Saint-Ouen, directeur général des Finances du roi.

Parmi les clients fidèles, il faut citer Christiaan Huygens qui notait, le 16 décembre 1660 : « Vu Israel Silvestre qui me montra ses grands deseigns et planches de Veau »¹⁵⁴ ; et, le 5 janvier 1661 : « Le livre de Ruel d'Israel Silv. sera achevé dans un mois »¹⁵⁵. Il signalait encore à son frère, Lodewijk, le 6 mai 1672, qu'il avait confié à son valet « deux estampes de St. Cloud de l'ouurage de Silvestre pour faire tenir au frere de St. Annalant »¹⁵⁶. En 1666, l'abbé de Marolles possédait l'œuvre de l'artiste en trois volumes et 355 pièces, ainsi

152 « Le Profil de la ville de Paris », « Le Profil de la ville de Poissy », « l'Eglise de S. Denis en profil », « L'Aqueduc d'Arcueil », dans Georges de Scudéry, Augustin Courbé, *Le Cabinet de Mr de Scudery*, Paris, chez Augustin Courbé, 1646, p. 129, 186, 206, 225.

153 Jean de La Fontaine, *Le Songe de Vaux* : « C'étoit aussi cette maison magnifique, avec ses accompagnements et ses jardins, lesquels Sylvestre m'avoit montrés, et que ma mémoire conservoit avec un grand soin... ».

154 *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, éd. cit., t. 22, 1950, p. 540.

155 *Ibid.*, p. 544. La suite du château de Rueil, qui comprend douze pièces, parut en 1661.

156 *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, éd. cit., t. 7, *Correspondance. 1670-1675*, 1897, lettre n° 1883, p. 171.

que deux volumes reliés en veau, contenant 372 et 333 pièces¹⁵⁷. Sa collection vendue au roi, il rassembla à nouveau 493 gravures de l'artiste¹⁵⁸. On sait aussi que le duc Ferdinand Albrecht de Braunschweig-Lüneburg (1636-1687), qui vint à plusieurs reprises en France, acheta à Silvestre son recueil de gravures de Callot¹⁵⁹. Signalons encore, parmi les collectionneurs notoires, Everhard Jabach (1618-1695) qui avait deux dessins qui semblent perdus, une *Vue de Venise* à la pierre noire lavée sur papier blanc et le *Val de Grâce*, à la plume, lavé sur papier bleu¹⁶⁰, ou Charles Le Brun qui possédait « deux livres reliés en maroquin rouge, doré par filets, où sont collées une partie des œuvres de Silvestre », prisés 60 livres, lors de son inventaire après décès, en février 1690¹⁶¹.

502

Comme toutes les gravures du Cabinet du Roi, les gravures de Silvestre furent données par le roi. *L'Etat de la distribution qui a été faite par l'ordre de Mgr. Colbert des grands livres de figures et estampes gravées pour le Roy depuis l'année 1671* fournit ainsi de précieuses indications sur leurs possesseurs¹⁶². Le Grand Dauphin reçut, le 26 juillet 1673, le *Carrousel*, en français et en latin. Le 27 décembre 1676, les ministres, le Premier Président, le Procureur général ou l'archevêque de Paris obtinrent un volume du *Carrousel*, relié en maroquin, tandis qu'en 1677, le père de La Chaise et Vigarani n'eurent droit qu'à une reliure en veau. Le Nôtre reçut, le 10 janvier 1685, de nombreux livres de figures en blanc, c'est-à-dire non reliés, parmi lesquels « les *Veues de villes et de maisons royales* par Sylvestre, au nombre de 39 pièces » ou « le grand *Carrousel* en françois¹⁶³ ». Louvois fut aussi destinataire des présents royaux, le 20 mars 1685.

Ces gravures furent également distribuées comme cadeau diplomatique. En juillet et août 1675, les représentants du roi à l'étranger, tels le marquis de Ruvigny en Angleterre, le marquis de Feuquières en Suède, l'évêque de Marseille en Pologne ou le duc d'Estrées à Rome, reçurent des exemplaires reliés en

157 Michel de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris, Frédéric Léonard, 1666, CLXXVIII, CDXXV VIII et CDXXIX.

158 *Id.*, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris, Jacques Langlois, 1672, p. 21, XLIII.

159 August Fink, « Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig und die Kunstsammlungen von Bavern », *Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins*, 4, 1931, p. 21 ; P. Choné (dir.), *Jacques Callot, 1592-1635, op. cit.*, p. 83.

160 Bernadette Py, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Notes et documents des musées de France », 2001, p. 87, n° 238 et 239.

161 Arch. nat., Min. centr., LXV, 126 ; Henri Jouin et Jules Guiffrey, « Scellés et inventaires d'artistes », 1^{re} partie, *N. A. A. F.*, 1883, p. 83-154 ; Véronique Meyer, « Le Brun éditeur. Étude d'après les inventaires du peintre et de sa veuve », dans Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell et Philippe Sénéchal (dir.), *Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, p. 108.

162 BnF, Est., Rés. YE-160-Pet. fol.

163 BnF, Est., Rés. YE-144-Pet. fol. *L'Ordre pour faire délivrer des estampes à Mr le Nostre*, en date du 18 décembre 1684, figure dans Rés. YE-160-Pet. fol.

maroquin ou en veau. On en donna un exemplaire à M. de Guilleragues, allant à Constantinople, le 8 juillet 1679, et au père Verjus, pour envoyer en Perse, le 29 octobre 1682. M. de La Mous, peintre et architecte de l'électeur de Bavière, partit, le 28 novembre 1679, avec le *Carrousel* en français et « 43 pièces de plans et veues de Silvestre ». On offrit au marquis de Grama, à Bruxelles, le grand *Carrousel*, le 12 août 1684¹⁶⁴. De même, les pères jésuites missionnaires allant en Chine emportèrent, le 15 février 1685 « 3 exemplaires du Grand Carrousel en français, 3 de chacune des veües de villes et de maisons royales par Silvestre, au nombre de trente-neuf pièces ». Le roi d'Angleterre, le 10 décembre, le grand-duc de Toscane, le 27 décembre, M. du Halde allant en Espagne, le 12 juillet 1686, les ambassadeurs du roi de Siam, le 10 décembre, le cardinal de Furstemberg, le 2 septembre 1687, reçurent des œuvres de Silvestre¹⁶⁵. Du mois d'août 1684 à juillet 1692 furent distribués trente-deux exemplaires du *Carrousel* en français, douze en latin et trente-quatre exemplaires du recueil des « veues de villes et maisons royales par Silvestre et autres en quarante pièces¹⁶⁶ ».

À partir de 1679, Colbert décida de mettre en vente les volumes et estampes séparées du Cabinet du roi. Le *Carrousel* en français fut alors estimé 18 livres : en tenant compte de la remise de deux sols par livre tournois faite aux marchands, il en fut débité, de juillet 1679 à octobre 1682, 91, pour 1 638 livres tournois. Le même, en latin, estimé 15 livres, fut vendu à 12 exemplaires, soit 180 livres¹⁶⁷. Les *Plans, élévations et vues des châteaux du Louvre et des Tuilleries* furent vendus aux marchands, en gros, 40 livres, au détail, 46 livres 10 sols, et aux curieux, 60 et 67 livres ; les *Profils, élévations et vues de différentes maisons royales* étaient vendus 50 livres aux marchands, 60 aux curieux¹⁶⁸. Ceux-ci pouvaient ainsi acquérir facilement ces estampes prestigieuses.

LA SUCCESSION D'ISRAËL SILVESTRE

Le 20 mai 1690, Israël Silvestre fit son testament¹⁶⁹. Ce document inédit montre qu'après la mort de sa femme, le graveur ne mena sans doute pas la vie paisible¹⁷⁰ que regrettait presque Fauchaux, et que ses fils lui donnèrent du fil à retordre. Après avoir recommandé son âme à Dieu et demandé à être enterré

164 BnF, Est., Rés. YE-144-Pet. fol.

165 *Ibid.*

166 BnF, Est., Rés. YE-160-Pet. fol.

167 *Ibid.*

168 BnF, Est., Rés. YE-141, vol. 1, doc. 30.

169 Arch. nat., Min. centr., XLV, 290, 20 mai 1690.

170 « C'étoit un homme d'une vie fort réglée », écrit déjà Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, Paris, chez Estienne Picart, Nicolas Le Clerc, 1699-1700, t. 3, p. 176.

à Saint-Germain-l'Auxerrois, Israël Silvestre nommait en effet pour tuteur de ses enfants son gendre, M. de Logny, et pour subrogé tuteur, son beau-frère, Charles Nocret. Il demanda que soit fait inventaire de tous ses biens qui devaient être vendus et l'argent placé dans des rentes sûres :

Je veut qu'incontinent apres mon dessé, il soit fait inventaire de mes biens et que tout mes meubles, linges, ustancilles, vesseles d'argent, tableaux, estampes et desseings, planches gravées de Callot, de la Belle et de moi et de tous autres, et generallement tout ce que je laisseray, soit vendu en la maniere accoustumée et les deniers en provenant et l'argent qui se trouvera soit emploiez aussy tost en acquizition et rentes sur particuliers ou sur l'hôtel de ville de Paris avec toutes les suretés possible par l'avis des parens des mineurs¹⁷¹.

504

Il choisit comme exécuteur testamentaire M. de Logny, « le priant dans prendre peine, ayant avec desplaisir trop de suiet de n'estre pas satisfait de la conduite de François Silvestre, mon fils aîné, et de Louys Silvestre, mon second fils, et apprehendant qu'il ne dissipents le peu que je leurs peut laisser de l'avis de gens de bien et sage ». Pour éviter que ceux-ci ne dilapident l'héritage, Silvestre décida de leur substituer leurs enfants à naître en légitime mariage, ne leur laissant que l'usufruit pour vivre et, faute d'enfants, leurs frères et sœur, Henriette Suzanne, Alexandre et Louis. La sévérité de ce testament s'explique lorsque l'on se souvient que Charles-François, l'aîné, était alors maître à dessiner des gardes de la marine à Brest, depuis 1688, ce qui donne à penser qu'on l'avait éloigné. Quant au puîné, Louis, il était mousquetaire du roi. Israël Silvestre demandait également la fondation d'une messe perpétuelle, moyennant le paiement de 1 200 livres aux marguilliers de Saint-Germain-l'Auxerrois. Il laissait, enfin, 1 000 livres à son gendre Nicolas de Logny et à son beau-frère Nocret, « le livre de desseing de la vie de Tadeosucré¹⁷², faict par luy mesme, collé sur du papier bleu relié en vaux marbré, et ce par bonne amitié », auxquels s'ajoutaient d'autres legs plus mineurs, dont une pension de 120 livres pour sa sœur¹⁷³.

Jusqu'aux derniers moments, Silvestre dessina et grava. Le *Profil de la ville de Rome veue du côté de la Trinité du Mont*, dédié au Dauphin en 1687, « est des derniers ouvrages de Silvestre et se ressent de la vieillesse »¹⁷⁴. La *Veüe et perspective de la Maison scize a Brunoy du côté du Jardin*, qui n'est pas de ses

171 Arch. nat., Min. centr., XLV, 290, 20 mai 1690.

172 Taddeo Zuccaro (Sant' Angelo in Vado, 1529-Rome, 1566).

173 Il légua à sa nièce Nocret 400 livres « pour luy avoir quelque biiou » ; à la sœur de son gendre, 400 livres ; à sa sœur, Jeanne Sivestre, une rente viagère de 120 livres par an sa vie durant ; à la cousine de sa femme, 200 livres. Enfin, à François Noblesse, 300 livres.

174 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites, op. cit.*, vol. VIII, f. 201.

meilleures pièces, date de 1691. Il laissa imparfaite la *Veüe des jardins de la maison de Monsieur Le Brun*, à Montmorency, qui fut achevée par Simonneau¹⁷⁵, et c'est de la terrasse de la maison de Chaillot qu'il dessina la *Vue générale de Paris*, gravée en deux feuilles, « quelque temps avant sa mort », selon Mariette.

Le 3 octobre 1691, il modifia son testament par un codicille qui prévoyait quelques ultimes legs : sa sœur étant décédée, la pension fut reportée sur ses deux nièces, tandis que 2 000 livres étaient encore données au gendre si apprécié. Servante et valet n'étaient pas oubliés, de même que le confesseur qui assista Israël Silvestre sur son lit de mort et fut chargé de transmettre son testament au notaire. La mort eut lieu le 11 octobre et Israël Silvestre fut enterré le 12 à Saint-Germain-l'Auxerrois¹⁷⁶.

À l'exception d'Henriette Suzanne, tous les enfants étaient mineurs. Le 23 octobre, Nicolas de Logny et Charles Noret furent choisis comme tuteur et subrogé tuteur par les parents et amis¹⁷⁷, avis homologué par une sentence du Châtelet de Paris. L'inventaire après décès, qui eut lieu du 10 au 13 décembre, montre que le défunt avait une fortune confortable¹⁷⁸. La maison de la rue du Mail fut estimée 16 000 livres, celle de Chaillot 3 000. Il possédait 5 707 livres 16 sols en deniers comptants, ainsi que de l'argenterie, évaluée 1 755 livres 12 sols 6 deniers. Sa fortune s'élevait au total à 67 585 livres.

Les tableaux et dessins furent estimés par Noël Coypel, peintre du roi et recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Israël Silvestre possédait quatre-vingt-quatre œuvres encadrées, dont soixante et onze tableaux, rarement désignés clairement. On note, parmi l'école italienne, outre une copie de la *Joconde* (prisée 6 livres) et une copie de la tête du *Saint Michel* de Raphaël (4 livres)¹⁷⁹, un paysage de Salvator Rosa (18 livres)¹⁸⁰, deux paysages de Gaspard

175 *Ibid.*, f. 204.

176 A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, op. cit., p. 1134 ; *Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes extraits des registres de l'hôtel de ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*, éd. cit., p. 409.

177 Gérard de La Porte, cousin germain paternel, Robert de La Folie, marchand, cousin issu de germain maternel, l'écuyer Pierre Saulger, Louis Henri de Selles, conseiller du roi, auditeur ordinaire à la Chambre des comptes, l'architecte du roi François d'Orbay, le dessinateur du Cabinet du roi, Jean Bérain, l'horloger et valet de chambre du roi, Henri Martinot et François Noblesse (Arch. nat., Y 4025 B).

178 Arch. nat., Min. centr., XLV, 290, 10 décembre 1691 ; copie, avec des variantes, dans Arch. nat., 383 AP Papiers Silvestre.

179 Peinte sur papier et collée sur bois, elle figure dans F.-L. Regnault-Delalande, *Catalogue raisonné*, op. cit., p. 15-16, n° 69 : « ce morceau précieux, où l'on trouve quelques légers changements dans la coiffure et dans les ajustements, a été rapporté d'Italie par Israël Silvestre ». Elle monta alors à 1 500 francs.

180 Il s'agit sans doute du paysage « attribué à Salvatore Rosa », lors de la vente de 1810, qui fit 9 francs (*ibid.*, p. 21, n° 92).

Dughet (20 et 60 livres)¹⁸¹, une petite bataille de Tempesta (12 livres), une ruine de Goffredo Wals (15 livres), un grand tableau de Michelangelo Cerquozzi (12 livres). L'école flamande et hollandaise était représentée par un *Portrait de Gaston d'Orléans* d'après Van Dyck (8 livres), un tableau d'animaux de Breughel (10 livres), un paysage d'Herman van Swanevelt (9 livres)¹⁸², un buffet de Willem Kalf (4 livres). De l'école allemande ne figurait que Johan Wilhelm Baur, dont Silvestre avait un dessin de paysage (3 livres) et deux miniatures (10 livres)¹⁸³. L'école française était présente avec une foire de Callot, prisee 10 sols, deux ruines de Patel (20 livres), un petit tableau de Parrocel (6 livres), un paysage de Focus (15 livres)¹⁸⁴, un combat de Van der Meulen (25 livres), une bacchanale de François Perrier (12 livres), deux pastels de Charles Le Brun (12 livres), un paysage de Denis Colandon, peintre-graveur très mal connu aujourd'hui¹⁸⁵. Le prix le plus élevé fut atteint par un tableau de François Perrier représentant Alexandre qui fit 80 livres. S'y ajoutaient plusieurs portraits de famille laissés en dehors de la prisee, parmi lesquels un portrait sur bois de Claude Henriet¹⁸⁶, le portrait en pastel de Silvestre par Le Brun et trois portraits d'Élisabeth Sélincart, l'un à l'huile par Jean Noret et deux pastels par Le Brun¹⁸⁷.

Les livres d'estampes et de dessins et les portefeuilles formaient une partie importante de l'inventaire. Furent évalués, outre « trois volumes de l'œuvre de Silvestre, numéro six, prisés quarante livres », « un grand livre rouge des desseins à la main des grandes veües et pièces de Silvestre, numéro cent sept, prisé cent livres », « un livre in-folio de trente une feüilles de desseins et études de Silvestre, numéro cent huit, prisé dix livres », « un portefeuille rempli de soixante-dix grandes pièces de feu Monsieur Silvestre, numéro cent dix-sept, prisé dix-huit livres », « cinq peisages à la plume de Silvestre à bordures dorées et une

¹⁸¹ Ces deux paysages figurent également dans le catalogue de vente de M. de Silvestre en 1810 (*ibid.*, p. 5, n° 21), où ils montèrent à 161 francs.

¹⁸² Lors de la vente de 1810, un *Paysage orné de ruines et enrichi à la droite du devant de figures et d'animaux* est dit « composition dans le style de Swanewelt ». Il fit 18 francs (*ibid.*, p. 24, n° 124).

¹⁸³ Il s'agit sans doute d'*Azarias, Ananias et Misaël jetés dans une fournaise ardente*, « morceau peint à la gouache sur vélin », figurant lors de la vente de M. de Silvestre en 1810 (*ibid.*, p. 37-38, n° 201) (36 francs).

¹⁸⁴ Sur Focus, voir Emmanuelle Brugerolles et David Guillet, « Georges Focus (v. 1639/40-1708), peintre de paysage de l'Académie royale, mort fou renfermé aux petites maisons », *Revue du Louvre*, février 1993, p. 28-39.

¹⁸⁵ Sur Colandon, voir Marianne Grivel, « Le pays dont le prince était un graveur », dans Peter Fuhring, Barbara Brejon de Lavergnée et al., *L'Estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, op. cit., p. 352-353.

¹⁸⁶ Ce portrait, en mains privées, est reproduit dans Maxence Hermant, *Art, artistes et commanditaires en Champagne du Nord (milieu du xv^e-fin du xv^e siècle)*, thèse de doctorat, dir. Guy-Michel Leproux, Paris, École pratique des hautes études, 2013, t. 4, fig. 912.

¹⁸⁷ L'un d'eux appartient à Pierre-Jean Mariette, au comte de Fries, puis à Édouard Meaume et est aujourd'hui conservé au musée de Reims.

bordure vuide, cotez quatre-vingt-huit, prisés quarente sols », « six desseins de Silvestre, trois en bordures dorées et trois en bordures unies, cotez quatre-vingt-neuf, prisés quarente sols », « sept desseins de Silvestre en bordures dorées, cotez quatre-vingt-treize, prisés trois livres », « deux desseins de Silvestre en bordures dorées, cotez quatre-vingt-quatorze, prisés quarante sols ». On le voit, l'inventaire manque sérieusement de précision et ne permet pas d'identifier une œuvre encore conservée aujourd'hui. De plus, les dessins pour le roi n'avaient aucune raison d'y figurer. Il est donc normal de ne pas trouver trace de l'album factice de soixante-seize dessins de l'artiste, dont le frontispice porte l'inscription manuscrite *Diverses vues de plusieurs endroits considérables dessinées au naturel par Israël Silvestre*¹⁸⁸ et qui correspond en partie à des dessins en rapport avec les fêtes royales (la *Réception dans la Salle de Bal, au château de Fontainebleau*, le *Bal dans la Grande Antichambre au Louvre* en 1662, la *Marche des maréchaux depuis la grande place de l'hôtel Vendosme jusqu'à l'entrée de l'amphithéâtre*, lors du *Carrousel de 1662*, etc.), aux places fortes des Ardennes et de Lorraine nouvellement réunies au royaume de France, dessinées à la demande de Colbert, en 1665, et à des vues de jardins, telle la *Vue du jardin des Tuileries*, vers 1670 ou le *Plan du château et du parc de Versailles*, en 1680. L'album provenant de la collection du comte d'Abingdon, à Oxford, qui comprenait trente-cinq vues d'Italie datant du début des années 1640 et fut malheureusement démembré et dispersé lors d'une vente organisée par Sotheby's à Londres le 17 juillet 1935, n'apparaît pas non plus dans l'inventaire¹⁸⁹.

Le stock de planches de cuivre, évalué par Pierre II Mariette, était impressionnant et montre bien qu'Israël Silvestre était un éditeur et marchand important, spécialisé dans l'estampe originale et dans l'eau-forte de paysage. Il possédait vingt-cinq suites ou planches isolées de Stefano della Bella, en deux cent soixante-sept planches, *Têtes à la persienne*, *Fantaisies*, *Griffonnements*, *Petits et Grands convois d'Arras*, *Veues de Hollande* ou les *Cinq morts*. Il avait aussi sept planches de figures d'Israël Henriet, cinquante-deux planches d'un peintre aquafortiste italien assez mal connu, Giovanni Battista Mercati

¹⁸⁸ Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 33010 à 33086.

¹⁸⁹ Les dessins sont aujourd'hui conservés dans plusieurs musées : deux à la fondation Custodia, à Paris (*Vue du Campo Vaccino* et le seul dessin signé, *Vue du couvent du Val-de-Grâce*), deux au British Museum, un dans la Witt Collection, Courtauld Institute (Londres), un à l'Ashmolean Museum d'Oxford (*La Basilique de Saint-Pierre de Rome, côté sud*, vers 1639), un au Whithworth Museum, à Manchester, un à Toronto, un au Metropolitan Museum de New York (*Vue de l'Arno et du Ponte Vecchio à Florence*), un à la Pierpont Morgan Library, New York (*Vue panoramique de Lorette*, utilisée pour la gravure de 1642), un au Fogg Art Museum de Boston, un à la Yale University Art Gallery, New Haven.

(ca 1600-apr. 1641)¹⁹⁰, neuf planches de Jean Le Pautre, douze planches de Petit et six planches du Luxembourg de Jean Marot. Ses propres planches étaient au nombre de sept cent quatre-vingt-dix-sept en vingt-six suites, planches isolées ou suites de planches.

Le 5 avril 1694, l'assemblée des parents et amis constitua son procureur et élit Charles Nocret comme curateur aux causes pour Alexandre et Louis, encore mineurs¹⁹¹, avant de procéder à la clôture des comptes de tutelle. On ne respecta pas à la lettre le testament d'Israël Silvestre : ses biens furent partagés, le 1^{er} mai, entre les cinq enfants survivants, Henriette Suzanne et son époux, Nicolas Petit de Logny, François, maître à dessiner des ducs de Bourgogne, d'Anjou et de Berry et des pages des Grande et Petite Écuries du roi, Louis, mousquetaire du roi, Alexandre et Louis¹⁹². On répartit l'argent comptant et les rentes. La maison de la rue du Mail fut laissée aux quatre frères. Les époux de Logny eurent la maison de la rue de Chaillot, ainsi que toutes les plaques gravées, avec toutes les épreuves, « qui n'ont pu estre vendues comme il est déclaré et justifié par ledit compte d'exonération testamentaire et de tutelle », estimées 3 000 livres, et quelques tableaux « qui sont restés et n'ont pu estre vendus avec les autres meubles, ne s'estant trouvé personne qui en ayt voulu offrir jusqu'à leur prisee », évalués 54 livres.

508

LA FORTUNE DE L'ŒUVRE D'ISRAËL SILVESTRE

Après sa mort, Silvestre continua d'être fort apprécié. Nicodème Tessin le Jeune, qui avait visité Meudon avec l'artiste en 1687, demandait à Daniel Cronström, le 18 mars 1693, de lui envoyer à Stockholm les « quatre grandes feuilles de la dernière veue que le Sr Silvestre a fait de Rome » et « les Veues de Meudon »¹⁹³. Sans doute n'obtint-il pas satisfaction car le 28 janvier 1703, il réclamait à nouveau « la grande Veue de Rome, gravée par Mr. Silvestre sur

¹⁹⁰ Sur cet artiste, voir Alfredo Petrucci, « Le acquaforti romane di Giambattista Mercati », *Dedalo*, 1932, n° 12, p. 477-489 ; Sue Welsh Reed et Richard Wallace, *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*, cat. exp., Boston, Museum of Fine Arts, 24 janvier-2 avril 1989 ; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 25 avril-25 juin 1989 ; Washington, The National Gallery of Art, 24 septembre-26 novembre 1989, Boston, Museum of Fine Arts, 1989, p. 160-162.

¹⁹¹ Il s'agit des tuteur et subrogé-tuteur, Nicolas Petit de Logny et Charles Nocret, et de Gérard de La Porte, seigneur des Essars, cousin paternel, Louis Henri de La Selle, conseiller du roi, auditeur ordinaire en la Chambre des comptes, Isaac Thuret, horloger du roi, de l'Académie des sciences, René de Fourmanteau, chevalier de La Petitière, cavalier de grenadiers dans le régiment de Crussol, Antoine Coypel, peintre ordinaire du roi, premier peintre de Monsieur, et François d'Orbay, architecte du roi (Arch. nat., Y 4039 B).

¹⁹² Arch. nat., Min. centr., XLV, 293, 1^{er} mai 1694.

¹⁹³ *Les Relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718. Nicodème Tessin le Jeune et Daniel Cronström. Correspondance*, éd. Roger-Armand Weigert et Carl Hernmarck, Stockholm, Egnellska Boktryckeriet, 1964, p. 14 et 39.

quatre grandes feuilles »¹⁹⁴. Les inventaires après décès témoignent de cet intérêt persistant, tels ceux de la femme d'Antoine Marion de Champrosé¹⁹⁵ ou de Jean Beix de Rochebrune¹⁹⁶. Le prouve aussi le long passage que lui consacra Florent Le Comte, en 1700, dans son *Cabinet des singularitez*¹⁹⁷.

On donna, au nom du roi, des gravures de l'artiste bien après sa mort : la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Remi de Reims, le 26 mai 1692, ou le duc de Wolfenbüttel, le 28 mai 1699, reçurent ses œuvres. En décembre 1696, un billet porta « ordre pour faire delivrer des estampes aux ambassadeurs de Siam » : « Monseigneur m'a ordonné de le faire souvenir de faire venir de Paris ce qu'il y a d'estampes des jardins, fontaines et veues de Versaille gravés par les sieurs Silvestre, Le Postre et Le Cler et aultres pour les donner aux ambassadeurs de Siam »¹⁹⁸. Le landgrave de Hesse-Cassel, le 8 janvier 1700, le duc de Saxe-Gotha, le 15 janvier, l'ambassadeur en Suède, le 9 mars, le marquis de Castel dos Rios, ambassadeur d'Espagne, le 6 août 1701, le roi de Pologne, le 17 janvier 1702, Jean-Baptiste Fabre, « allant ambassadeur du Roy en Perse », le 31 mars 1704, ou l'ambassadeur de Moscovie, le 29 octobre 1706, furent, parmi beaucoup d'autres, les destinataires de volumes d'estampes où Silvestre conservait sa juste place¹⁹⁹.

Cet intérêt persista chez les collectionneurs de la Régence, tels Clairambault, qui reçut le 25 juillet 1718 « ce qui s'est trouvé [...] des villes de Sylvestre²⁰⁰ » ou Monsieur le Premier, Jacques-Louis, marquis de Beringhen, l'un des bénéficiaires des largesses royales, qui avait 879 gravures de Silvestre. André-Charles Boulle (1642-1732) possédait, à la veille de l'incendie qui détruisit son cabinet, en 1720, « douze assortiments de Silvestre, complets ». Mariette raconte, d'ailleurs, que son père

a eu, à la vente de M. Boulle une pièce qui représente une vue du Palais Major, d'une partie du Colisée et l'arc de triomphe de Constantin à Rome, qui est extrêmement rare. Elle a été gravée par M. Silvestre en 1653. Il y en a une épreuve très belle dans l'œuvre de Silvestre qui est chez le Roy et qui vient de M. de Beringhen, laquelle œuvre a été formée originairement par M. Vivot,

194 *Ibid.*, p. 323.

195 Elle possédait les *Vista di Roma* de Silvestre, qui furent prisées 40 sols, et onze vues des *Maisons royales*, prisées 6 livres (Arch. nat., Min. centr., CXVIII, 226, 22 février 1702 ; *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art : 1700-1750*, éd. cit., t. 1, p. 501-502).

196 Il possédait, parmi beaucoup d'autres estampes, « 202 feuilles de Silvestre, Callot et Mariette », prisées 8 livres et « 154 feuilles de Silvestre », prisées 4 livres 10 sols (Arch. nat., Min. centr., XCI, 231, 5 février 1703 ; *Documents du Minutier central*, éd. cit., t. 1, p. 505-506).

197 Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, op. cit., t. 3, p. 175-177.

198 BnF, Est., Rés. YE-160-Pet. fol.

199 BnF, Est., Rés. YE-144-Pet. fol.

200 *Ibid.*

amy et contemporain de Silvestre. Au bas de cette dernière épreuve, on a écrit – peut-être M. Vivot – : « La planche est en Suède, il y a 36 ans et il n'y a pas d'impression »²⁰¹.

Sous le règne de Louis XV, les amateurs bénéficièrent du nouvel ordre mis dans les volumes du Cabinet du roi à la demande de l'abbé Bignon. Israël Silvestre y était présent aux volumes IV, V, X XI, XIII. Le duc de Gueldre avait, en 1743, des estampes de Silvestre et Perelle²⁰², le duc de Chaulnes, en 1744, six volumes, prisés 40 livres²⁰³. L'orfèvre Thomas Germain²⁰⁴, comme Françoise-Félicité de Colbert, femme du marquis d'Ancezune²⁰⁵ collectionnèrent les œuvres de Silvestre qui passèrent régulièrement en vente. On le trouve mentionné, pour des dessins de paysage, lors de la vente du cabinet Crozat, le 10 avril 1741, pour des gravures, le 22 mars 1756, lors de la vente de la collection du duc de Tallard ou, en juin 1765, lors de celle du prince de Rubempré²⁰⁶. À la vente du cabinet du prince de Ligne, en 1794, figurait une *Vue de la ville et du château de Sarbruck*, à la plume et lavée d'encre de Chine²⁰⁷. Lors de la dispersion de la collection de son lointain héritier Jacques-Augustin de Sylvestre, furent disputés, le 22 mars 1811, deux recueils d'estampes de l'artiste.

Quant aux plaques, Nicolas de Logny les vendit, avec celles de Callot et La Belle, à l'orfèvre italien Fagnani qui les réédita. *La Veüe et perspective de la Maison de Sceaux* porte ainsi, au second état : « Ce vend à Paris chez le Sr Fagnani rue des Prouveres, entre St Eustache et la rue des 2 Ecus avec Pr. Du Roy ». En juin 1699, Daniel Cronström pouvait écrire à Nicodème Tessin : « il y a quelques chose d'effacé dans la plupart des lointains, mais, en récompense, il y employe tant de soin, de si beau noir, de si beau papier et un certain arrangement commode et agréable qu'à tout prendre bien des gens aiment autant ces dernières impressions que les vieilles, quoy qu'avec des lointains plus

201 P.-J. Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, op. cit., R 069281.

202 Elles furent prisées 9 livres 10 sols (Arch. nat., Min. centr., IV, 523, 6 juillet 1743 ; *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art : 1700-1750*, éd. cit., t. 2, p. 917).

203 Arch. nat., Min. centr., VIII, 1058, 20 novembre 1744 ; *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art : 1700-1750*, éd. cit., t. 2, p. 919-920.

204 Il possédait un volume de vues de Silvestre, prisé 30 livres (Arch. nat., Min. centr., XXXVI, 460, 27 août 1748 ; *Documents du Minutier central*, éd. cit., t. 1, p. 619).

205 Elle avait un volume de Silvestre, en 266 pièces, prisé 24 livres (Arch. nat., Min. centr., I, 441, 5 mai 1749 ; *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art : 1700-1750*, éd. cit., t. 2, p. 942).

206 Ludovic Demathieu, *Les Joullain : graveurs, éditeurs et marchands-experts à Paris au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, dir. Patrick Michel, université de Lille 3, 2013, t. II, p. 124, 153, 181.

207 Adam Bartsch, *Catalogue raisonné des desseins originaux des plus grands maîtres anciens et modernes qui faisoient partie du Cabinet de feu le prince Charles de Ligne*, Vienne, A. Blumauer, 1794, p. 347.

parfaits²⁰⁸. » Ce que confirme Florent Le Comte, selon lequel il « a rangé ce qu'il en a imprimé dans un ordre qui en augmente encore la beauté, tant par de certaines bordures qui, renfermant les grandes pièces, en forment autant de tableaux²⁰⁹ ». On sait surtout que Fagnani encastra les plaques de façon outrée, de manière à camoufler l'usure des tailles²¹⁰. Il proposa, par l'intermédiaire du *Mercur*, en mars 1723, de publier par souscription l'œuvre « en quatre volumes, grand in-folio, au nombre d'environ mille pièces »²¹¹. L'âge venant, il décida de vendre et, en mai 1726, proposa à la Bibliothèque du roi d'acquiescer ces planches. Le comte de Maurepas, secrétaire à la Maison du roi, chargea l'abbé Bignon, garde de la Bibliothèque, de procéder à l'évaluation. Deux experts, tous deux graveurs réputés et académiciens, furent alors désignés, Charles Simonneau, par l'abbé Bignon et Pierre Drevet, par Fagnani. Les pourparlers n'aboutirent pas et Maurepas informa Bignon le 1^{er} août 1726 que « l'état présent des affaires ne permettant pas d'y penser, le Roy m'a ordonné de vous écrire qu'il n'étoit plus dans le dessein de le prendre. Il est fâcheux qu'un pareil morceau puisse nous échapper²¹² ». En février 1727, il conseillait encore d'attendre. Lassé, Fagnani passa une annonce dans le *Mercur de France* en septembre 1728 pour vendre « à un prix très raisonnable. Il en fera d'autant meilleure composition, que son grand âge ne lui permet pas de continuer son commerce²¹³ ». Les plaques de Silvestre étaient au nombre de mille, « tant grandes que petites²¹⁴ ».

On connaît l'histoire des plaques de Jacques Callot, dont une grande partie est conservée au Musée lorrain de Nancy²¹⁵. Le 19 août 1730, Fagnani les vendit à un certain Courtois. Celui-ci n'était que le prête-nom de l'abbé de Chancey, garde des planches gravées du roi depuis février 1730²¹⁶. Les ennuis judiciaires de ce dernier n'eurent pas d'incidence sur les plaques. Il les revendit le 26 août

208 À propos, il est vrai, des estampes de Callot (*Les Relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718*, éd. cit., p. 232).

209 Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, op. cit., t. 3, p. 171.

210 E.-F. Gersaint, *Catalogue des livres de feu M. Quentin de Lorangère*, op. cit., p. 126-127.

211 *Mercur de France*, mars 1723, p. 564.

212 Paul-Martin Bondoïs, *Archives du département des manuscrits : Ancien Régime. Inventaire sommaire*, Paris, Bibliothèque nationale, 1933 : « Etat sommaire des papiers qui se trouvent au Secrétariat de la Bibliothèque du Roi renfermées dans les boettes cy-après numérotées : n° 19 : papier concernant la proposition non acceptée d'acquiescer les planches de Callot, Sylvestre et autres. De La Croix » (Archives Ancien Régime, vol. 40, f. 74 à 85) ; Jules Lieure, *Jacques Callot*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1924-1929, t. II, 1924, p. 53-55 ; P. Marot, « Jacques Callot. Sa vie, son travail, ses éditions. Nouvelles recherches », art. cit., p. 68-69.

213 *Mercur de France*, septembre 1728, p. 2058.

214 *Ibid.*, p. 2059.

215 Paulette Choné (dir.), *Jacques Callot, 1592-1635*, op. cit.

216 Sur l'abbé de Chancey, voir Marianne Grivel, « L'affaire de la Bibliothèque du Roi (1735-1740) », dans Alain Croix, André Lespagnol et Georges Provost, *Église, Éducation, Lumières : histoires culturelles de la France (1500-1830)*. En l'honneur de Jean Quéniart, Rennes, PUR, 1999, p. 283-291.

1740 à François-Sylvestre Gauthier, bourgeois de Paris et François Faure, négociant, moyennant 2 400 livres. Il ne put attendre l'échéance du paiement et transféra dès le 30 août la dette au graveur Jean Audran²¹⁷. On connaît moins bien le sort des planches de Stefano della Bella²¹⁸. La destinée des plaques de Silvestre est encore plus incertaine. En 1744, Gersaint avouait qu'« on ignore à présent ce qu'elles sont devenues²¹⁹ ». En dehors des plaques gravées pour le roi, aujourd'hui à la Chalcographie du Louvre, on sait que Pierre Drevet (*Six vues de Dijon et Grenoble, Veves de port de mers*²²⁰) et Daumont (*Veüe d'une partie de l'Eglise des Carmes, Veüe et perspective du College des 4 nations, Veüe et perspective de l'Hostel S. Paul*) en possédèrent certaines. Laurent Cars en eut cinq cent cinquante-sept, avec lesquelles il forma le *Recueil d'un grand nombre de vues des plus belles villes, palais, chateaux, maisons de plaisance de France, d'Italie dessinées et gravées par Israël Silvestre*, en quatre volumes in-folio, en 1750. Il dut ensuite s'en défaire, car ces planches ne figurent pas dans son inventaire après décès, le 22 avril 1771²²¹. Le professeur d'architecture Dumont en possédait une vingtaine, dont les *Stations de Rome*. À la vente de plaques du fonds de Mariette, en 1768, « trente Vues & profils des principales villes de France & d'Italie » furent achetées par Basan pour 200 livres²²². On piste celles de Pierre Drevet jusqu'en 1782²²³.

Toutes les épreuves qui furent tirées de ces plaques étaient dures et fort médiocres : depuis longtemps, les travaux légers des lointains, à la pointe sèche, ne s'y laissaient même plus deviner. Silvestre n'avait jamais eu l'aura de Callot, ce « Michel-Ange du burlesque », selon Victor Hugo. Il intéressait pourtant toujours les amateurs de vues topographiques. En 1857, Louis-Étienne Fauchaux notait, à propos des plaques, qu'« il en existe encore aujourd'hui,

217 Arch. nat., Min. centr., XCI, 779 ; *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art : 1700-1750*, éd. cit., p. 118-119.

218 Marianne Grivel, « Les éditeurs parisiens de Stefano Della Bella », dans Caroline Joubert (dir.), *Stefano Della Bella : 1610-1664*, cat. exp., Caen, Musée des beaux-arts, 4 juillet-5 octobre 1998, Caen/Paris, Musée des beaux-arts/Réunion des musées nationaux, 1998, p. 12-16.

219 E.-F. Gersaint, *Catalogue des livres de feu M. Quentin de Lorangère*, op. cit., p. 125.

220 Ces planches ne figurent pas dans l'inventaire après décès de Pierre-Imbert Drevet (Arch. nat., Min. centr., LX, 266, 26 juin 1739) mais sont vraisemblablement comprises parmi les « 320 planches, composant 56 paquets de paysages de Perelle et autres » prisées 320 livres.

221 Arch. nat., Min. centr., LXIV, 410, 22 avril 1771.

222 *Catalogue d'une grande quantité de planches gravées par ou d'après différens Grands-Maîtres dont la vente se fera le mercredi 17 août 1768 & jours suivans*, p. 6, BnF, 8-V-36 (1480), catalogue annoté.

223 Le catalogue de la vente de Claude Drevet, en 1782, mentionne en effet sous le n° 290 « 480 Paysages, Vues et Marines par Perelle, Silvestre, Le Pautre, l'Ancien Cochin, de Son, Zeeman et autres et 1550 cahiers » (Roger-Armand Weigert, « Les Drevet, graveurs du Roi, Documents inédits », *BSHAF*, 1938, p. 235, note 3) ; Gilberte Levallois-Clavel, *Pierre Drevet (1663-1738), graveur du roi et ses élèves Pierre-Imbert Drevet (1697-1739), Claude Drevet (1697-1781)*, thèse d'histoire de l'art, dir. Marie-Félicie Pérez, université Lumière-Lyon 2, 2005.

mais elles donnent des épreuves si effacées, qu'il n'est pas nécessaire de les décrire »²²⁴. Lui-même se servit, pour établir son catalogue, de l'œuvre gravé appartenant à Simon, formé par le graveur lui-même²²⁵. Il permit ainsi aux vrais amateurs d'apprécier pleinement le talent de dessinateur et d'aquafortiste d'Israël Silvestre, dont l'abbé de Marolles disait :

On ne peut trop louer, ce me semble, Sylvestre ;
Ce qu'il fait, il l'exprime avec tel agrément,
Que pour l'architecture il se montre charmant :
Qui ne voit quelquefois de sa main la palestre !

REMERCIEMENTS

Cet article n'aurait pu être écrit sans l'aide efficace et amicale de Barbara Brejon de Lavergnée, Emmanuelle Brugerolles, Isabelle de Conihout, Bertrand Joly, Estelle Leutrat, Guy-Michel Leproux, Philippe Rouillard, Vanessa Selbach. Je tiens également à remercier très vivement Christian Devleeschauwer, auteur des trois excellentes photographies des œuvres de Le Brun, et le Musée des beaux-arts de la Ville de Reims qui m'a si aimablement exemptée de tous droits.

224 L.-É. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*, op. cit., p. 28. En dehors des plaques conservées à la Chalcographie du Louvre, trois plaques appartiennent au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France : le Frontispice d'une suite de six vues d'Italie, la *Porte de la tour neuve au Louvre*, la *Vue du Palais et du Port royal de Lyon*.

225 *Ibid.*, p. 30 et 85.

ARCHITECTURE, MAGNIFICENCE ET BON GOUVERNEMENT DANS LA FRANCE DU XVII^e SIÈCLE

Alain Mérot

L'architecture ne comptait pas au nombre des sept arts libéraux que le monde antique légua au Moyen Âge. Toutefois, elle répondait, comme la peinture ou la sculpture, à la définition aristotélicienne de l'art comme une *poiètikè*¹, une certaine production, un « art de faire » fondé sur des connaissances précises et distinct de la simple action comme de la connaissance théorique désintéressée. C'est ce qui l'empêcha d'être confondue avec tant d'autres métiers manuels. À partir du XIII^e siècle, elle put ainsi figurer discrètement parmi les sept arts mécaniques. Mais c'est dans l'Italie de la Renaissance, notamment grâce à Alberti, que l'architecture s'est trouvée valorisée et a pris place dans le système moderne des « beaux-arts ». Comme la musique, qui figurait dès l'origine parmi les arts libéraux, l'architecture repose sur un système de rapports harmoniques. Elle entretient aussi des rapports étroits avec deux autres *artes liberales* du *Quadrivium* scolastique : la géométrie et l'arithmétique. Dans une conception néo-platonicienne de la Beauté, fondée sur la mesure et la proportion, elle se trouvait ainsi privilégiée, d'autant qu'à la différence de la peinture ou de la sculpture, elle ne prétendait pas imiter la nature – sinon, d'une façon pour ainsi dire abstraite, dans la symétrie des bâtiments qui reflète celle du corps humain. Distinct du simple bâtisseur, charpentier ou maçon, le véritable architecte réunit en lui conception et savoir-faire, portant dans son esprit l'idée de l'édifice à venir et imposant un ordre à la matière brute. Cette évolution accompagna, durant la Renaissance, le rapprochement qui s'instaura entre arts libéraux et arts mécaniques, sous la double protection de Minerve et de Mercure².

Si l'on se tourne maintenant vers les allégories proposées aux poètes et aux artistes par Cesare Ripa dans son *Iconologia*, dont la première édition remonte à 1593, on s'aperçoit que la variété des savoirs et des tâches de l'architecte se trouve désormais prise en compte. Selon Ripa, l'Architecture doit être représentée

1 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 2-4.

2 Voir notamment Anne-Marie Lecoq, « Les enfants de Mercure », dans Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987, p. 42-44.

par une femme d'âge mûr, pour rappeler toute l'expérience sur laquelle elle se fonde³. Elle est vêtue d'un vêtement aux couleurs changeantes pour symboliser l'harmonie visuelle qu'elle doit réaliser, comparable à l'harmonie des voix en musique. Elle a les bras nus, car elle travaille aussi de ses mains. Ses attributs sont le fil à plomb, l'équerre, le compas – instruments qui la rattachent à la géométrie. Elle tient aussi une feuille de papier où est dessiné le plan d'un palais, avec ses mesures, ce qui rappelle son obédience à un second art libéral, l'arithmétique. Pour bien montrer la place éminente qu'elle occupe parmi les autres arts, Ripa appelle à la rescousse Vitruve et les *Commentarii* de Daniele Barbaro, insistant sur les multiples connaissances qu'elle nécessite et sur son rôle régulateur parmi les autres arts⁴.

516

Le manuel de Ripa fait aussi place à une allégorie de l'Architecture militaire. C'est d'ailleurs celle-ci – et non l'Architecture tout court – que Jean Baudoin a retenue dans sa traduction, qui est plutôt une adaptation sélective, à l'usage des Français des années 1640, de son modèle italien⁵. Il s'agit aussi une femme d'expérience, à l'air sérieux et viril, vêtue de diverses couleurs. Elle porte au cou un diamant attaché à une chaîne d'or, signifiant la noblesse de l'art de fortifier. Elle tient d'une main une boussole, « instrument propre à tirer des plans », et de l'autre « un Tableau représentant un fort de Figure Hexagone, dont on se sert ordinairement en la structure des forteresses les plus régulières ». À quoi s'ajoutent trois autres attributs : un hoyau et un pic, instruments qui servent à remuer le sol pour y creuser des fossés et des fondations ; et une hirondelle qui, « par la merveilleuse structure de son nid, est une figure hiéroglyphique des bâtiments les mieux faits ». Cet oiseau est emprunté aux *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, dont on connaît le grand succès au xvi^e siècle.

Certains de ces attributs sont également ceux d'allégories voisines, comme la Mathématique, la Corographie, la Planimétrie, l'Altimétrie ou la Symétrie⁶. Ainsi se constitue tout un réseau de significations. Le compas est associé à de très nombreuses allégories: Iconographie, Libéralité, Mathématique, Mesure, Œuvre parfaite, Perfection, Raison... Le fil à plomb sert à caractériser l'Équité, la Perspective et la Pratique. L'équerre accompagne l'Iconographie, la Mesure, l'Œuvre parfaite et la Perspective. Quant au plan, coté ou non, il sert à caractériser

3 Nous suivons ici l'édition de Padoue de 1611 : Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione d'imagini delle virtù*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, p. 26.

4 *Ibid.* : « E scienza, cioè cognizione di varie cognizioni ornata, per mezzo della quale tutte l'opere delle altre arti si perfettionano. » Sa tâche auprès des autres arts est « d'insegnare, dimostrare, distinguere, descrivere, limitare e giudicare ».

5 *Id.*, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant tous les vices sont représentées*, trad. Jean Baudoin, Paris, s.n., 1643, II, p. 188-189.

6 Voir ici Virginie Bar et Dominique Brême, *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Fatou, 1999.

l'Architecture, militaire ou civile, par rapport à d'autres personnifications⁷, mais il est aussi l'un des attributs principaux de la Magnificence. On observe en effet qu'au cours du XVII^e siècle, dans une France gouvernée par un monarque dont les « Bâtiments » furent l'une des préoccupations majeures, Architecture et Magnificence ont pu se rapprocher au point de fusionner.

L'*Iconologie* de Ripa, dans l'édition de 1611, décrivait la vertu de Magnificence⁸ comme une femme couronnée, tenant un plan d'architecture et une palme. Jean Baudouin traduit ainsi le texte italien⁹ :

Cette Dame couronnée ne tient pas sans raison une Palme dans l'une de ses mains, et l'autre appuyée sur un Plan d'Architecture, pour montrer que cette Vertu victorieuse des années, ne se propose que des sujets illustres, et qu'un de ses effets principaux c'est de bâtir des Temples et des Palais, qui sont des Ouvrages par le moyen desquels les plus grands Princes rendent à la Postérité leur nom ou leur mémoire célèbre.

On ne s'étonnera donc pas de trouver la Magnificence fréquemment employée (et bien plus souvent que l'Architecture) dans les décors royaux. Ainsi, au Louvre, dans l'appartement du roi que l'on s'emploie à aménager et à décorer dès la fin de la Fronde, comme pour saluer l'autorité restaurée du monarque. Dans le cabinet attenant à la chambre à coucher, Eustache Le Sueur exécute vers 1654 le tableau encastré dans le lambris, face à la cheminée. Il s'agit d'une *Allégorie de la Magnificence*¹⁰ (fig. 1), couronne en tête, tenant d'une main une corne d'abondance d'où s'échappent des bijoux (attribut de la Libéralité) et montrant de l'autre un plan d'architecture. On voit à ses côtés l'Histoire, qui écrit dans un livre soutenu par le Temps, et deux enfants qui jouent avec un lion (qui pourraient signifier la Douceur et la Force). Le plan en question, celui d'un palais parfaitement symétrique, semble ne devoir correspondre à aucun édifice réel, tout en faisant allusion aux grands travaux entrepris alors au Louvre, sous la direction de Jacques Lemercier, puis de Louis Le Vau.

7 On notera que l'allégorie de l'Arithmétique (ca 1650, Heino [Pays-Bas], fondation Hannema), qui faisait partie d'une série décorative des *Arts libéraux* de Laurent de La Hyre, comportait à l'origine un tableau de chiffres, remplacé ultérieurement par le plan d'un château avec parc, sans doute plus plaisant à l'œil, transformant ainsi l'Arithmétique en Architecture.

8 Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione d'imagini delle virtù*, op. cit., p. 322. Dans d'autres éditions italiennes, la Magnificence est une femme à cheval tenant une statuette de Minerve, pour signifier que les grandes œuvres doivent incliner à faire les choses avec amour et bienséance.

9 *Id.*, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant tous les vices sont représentées*, trad. cit., II, p. 133.

10 Sur le tableau, pour lequel la participation de Le Sueur paraît probable, voir Alain Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthena, 1987, 2^e éd. 2000, n° 182, p. 314-315.

1. Eustache Le Sueur, *Allégorie de la Magnificence*, huile sur toile, 99 x 128,3 cm, ca 1654, The Dayton Art Institute (Ohio)

On retrouve la Magnificence aux Tuileries, dont le décor peint fut réalisé pendant la décennie 1660-1670. Jean Nocret la plaça en dessus de porte dans l'antichambre du grand appartement de la reine¹¹. Mais dans d'autres pièces apparaissait aussi l'Architecture. Dans la chambre à coucher du petit appartement de la reine, celle-ci faisait partie d'un programme mêlant la Sagesse, les Vertus et les Arts, sous l'égide de Minerve¹². La grande chambre des

11 Georges Guillet de Saint-Georges mentionne, outre l'allégorie de la Sagesse (Minerve) au plafond, deux dessus de portes qui « ont chacun un tableau qui contient un sujet de Minerve » (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, éd. Louis Dussieux, Eudore Soulié, Charles-Philippe de Chennevières-Pointel et al., Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, I, p. 313). Un inventaire du xvii^e siècle (reproduit par Nicolas Sainte Fare Garnot, *Le Décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988, p. 104, voir relevé fig. 77) cite « Un tableau dudit sieur Nocret le père représentant une femme assise ayant une couronne sur la tête, tenant une palme de la main droite et appuyée de l'autre côté sur un piédestal où est attaché un plan, figure comme nature, ayant de hauteur quatre pieds sur trois pieds huit pouces de large ». Ce tableau est en fait une allégorie de la Magnificence, à cause du plan d'architecture (voir Virginie Bar, *La Peinture allégorique au Grand Siècle*, Dijon, Fatou, 2003, p. 83).

12 G. Guillet de Saint-Georges décrit « un plafond où Minerve s'applique à enseigner les arts et les sciences (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, éd. cit., p. 314). Au dessus de la cheminée, un tableau où Minerve, accompagnée de Mercure, fait un grand accueil à plusieurs nymphes qui la viennent saluer. Au plafond de

appartements du Dauphin, où est intervenu Jean-Baptiste de Champaigne, avait un plafond décoré, au centre, de scènes de l'histoire d'Achille et, aux angles, de quatre médaillons d'enfants jouant, qui symbolisaient sans doute la Poésie, la Musique, la Paix avec la Justice, et l'Architecture¹³.

À la même époque, Thomas Blanchet introduit la Magnificence dans un décor municipal, celui de l'hôtel de ville de Lyon¹⁴. Dans la chambre du Consulat d'Hiver (1659-1660), le plafond célèbre la grandeur consulaire de la ville. La Magnificence « est au milieu de ce Tableau, comme celle qui fait la gloire de tous les corps de cette Ville, dont elle montre le plan, comme un auguste Théâtre de cent ouvrages magnifiques, qui sont dignes de sa grandeur¹⁵ ». Elle possède les trois attributs obligés : couronne, palme et plan – celui de Lyon en l'occurrence. Derrière elle, des putti veulent ajouter au plan de la cité celui de sa Maison commune. D'autres figures allégoriques l'accompagnent : la Ville de Lyon, à qui Mercure tend un globe d'or, évoquant commerce et richesse ; la Justice et la Noblesse consulaire ; la Force et l'Éloquence ; le Change et l'Industrie ; la Charité et la Piété. La Magnificence orchestre donc cette composition dédiée à la prospérité de la ville.

Le décor de Versailles ne pouvait pas ne pas célébrer la grandeur du roi à travers ses Bâtiments. Les allégories de l'Architecture et surtout de la Magnificence se retrouvent donc dans le Grand Appartement, mais sous des dehors qui les rendent parfois difficiles à identifier. Charles Le Brun et son équipe ont pris en effet

l'alcôve où était le lit de la reine, un Amour endormi pour figurer le sommeil. Au-dessus des portes de la chambre, d'autres tableaux représentant la Fidélité, la Douceur, la Mansuétude et la Sincérité de l'âme. On y trouve encore six autres petits tableaux qui, sous différents symboles, figurent les plus nobles des arts ». Parmi ceux-ci, peints sur fond d'or, on trouve « un tableau représentant les mathématiques sous la figure d'une femme assise [...] tenant dans ses mains un livre de mathématiques et un plan de fortification ; figures de demi-nature, ayant de hauteur 2 pieds 5 pouces sur 2 pieds 9 pouces de large, de forme octogone » (voir *Inventaire Bailly*, repr. par N. Sainte Fare Garnot, *Le Décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV*, op. cit., p. 108). Il devrait s'agir d'une allégorie de l'Architecture, accompagnée de la Sculpture, de l'Astrologie, de la Poésie, de la Peinture et de la Musique (voir *ibid.*, relevé fig. 79).

- 13 « Deux enfants ayant le casque en tête et tenant un plan et l'autre une équerre et un plomb dans ses mains, figures plus de demi-nature, ayant deux pieds et demi de diamètre » (*Inventaire du xvii^e siècle* reproduit dans *ibid.*, note 11, p. 107) ; « 22. deux enfants, l'un a le casque en teste tenant un plan, l'autre une esquerre et un plomb dans ses mains, figures de demi-nature, ayant deux pieds et demi de diamètre » (*Inventaire Bailly*, 1710, repr. dans *ibid.*, p. 111). Voir Dominique Brême (dir.), *À l'école de Philippe de Champaigne*, cat. exp., musée d'Évreux, novembre 2007-février 2008, Paris/Évreux, Somogy/Musée d'Évreux, 2007, p. 70 et cat. 16 (médaillon de la Paix et la Justice retrouvée, coll. part.).
- 14 Voir Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet*, Paris, Arthena, 1991, p. 137-143, et, pour certaines rectifications iconographiques, V. Bar, *La Peinture allégorique au Grand Siècle*, op. cit., p. 320-321.
- 15 Père Claude-François Ménestrier, *Éloge historique de Lyon*, Lyon, chez Benoist Coral, 1669, cité dans *ibid.*, p. 320-321.

2. Charles Le Brun, *Protection accordée aux Beaux-Arts*, 1663, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, galerie des Glaces, inv. 2928

des libertés avec le code habituel¹⁶. Ainsi au plafond du salon de l'Abondance, peint par René-Antoine Houasse, on voit un groupe de trois figures d'autant plus énigmatiques que la description qu'en a laissée Jean-François Félibien est erronée¹⁷. La première, avec sa couronne, son sceptre et une corne d'abondance, pourrait être la Magnanimité plutôt que la Magnificence. La deuxième – une femme la poitrine nue, tenant une palme d'une main et une petite pyramide¹⁸ de l'autre, avec un plan d'architecture, un sceptre, une chaîne d'or et une médaille posés à ses côtés – semble un composé de la Magnificence et de la Gloire des princes (plutôt que de l'Immortalité). La troisième, ailée et portant un plateau sur lequel sont posés « divers instruments propres aux beaux-arts », serait le Génie des Beaux-Arts, qui accompagne tout naturellement les deux premières.

Au plafond du salon d'Apollon, décoré par Charles de La Fosse (1670-1672), on reconnaît la Magnificence à son plan. Elle est placée, au bas de la composition, à côté de la Magnanimité, à la robe bleue fleurdéliée, flanquée d'un lion et tenant une corne d'abondance d'où s'échappent des pièces d'or. Ces deux vertus royales par excellence suivent le char d'Apollon. Elles figuraient l'une ou l'autre (ou toutes deux réunies en une seule personnification) dans l'escalier des Ambassadeurs (1674-1679, détruit), sur l'un des quatre octogones des angles de la voûte, les trois autres représentant la Sollicitude, l'Autorité et l'Histoire¹⁹. La voussure de ce même escalier, occupée en majeure partie par les Muses, s'ornait aussi, du côté ouest, d'allégories de l'Architecture (couronnée de fleurs et tenant un plan) et la Sculpture²⁰, qui remplaçaient Erato et Terpsichore, les neuf Muses ayant été réduites ici à sept.

Dans la galerie des Glaces (1678-1684), cette proximité entre Architecture et Magnificence devient une véritable fusion, grâce à la figure si commode de Minerve. La déesse des Arts et de la Connaissance apparaît sur deux des médaillons de la voûte où Le Brun et ses assistants ont célébré les actes les plus marquants du gouvernement de Louis XIV. Dans la *Protection accordée aux Beaux-Arts* (1663) (fig. 2), elle présente un plan d'architecture²¹ aux côtés de

16 Certaines allégories sont en effet très difficiles à interpréter. On constate d'importantes différences de lecture entre les premières descriptions, comme celle d'André Félibien (*Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, Paris, chez Antoine Chrétien, 1703), et les interprétations modernes, que discute et tente de rectifier Virginie Bar (*La Peinture allégorique au Grand Siècle*, op. cit.).

17 A. Félibien, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, op. cit. Rectifications proposées par V. Bar, *La Peinture allégorique au Grand Siècle*, op. cit., p. 114-117.

18 Voir Cesare Ripa : « la Pyramide est [...] un symbole de leur Gloire, qui éclate en diverses façons dans les Temples & dans les riches Palais qu'ils font bâtir, avec une magnificence Royale » (*Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant tous les vices sont représentées*, trad. cit., t. 1, p. 82).

19 V. Bar, *La Peinture allégorique au Grand Siècle*, op. cit., p. 175.

20 *Ibid.*, p. 174.

21 Identifié sans raison dans le *Mercurie galant* de 1684, p. 27, avec celui de l'observatoire de Paris.

l'Éloquence²² qui s'agenouille devant le roi. De même, dans l'*Établissement de l'hôtel royal des Invalides* (1674), Minerve – à la fois déesse de la guerre et allégorie de la Magnificence royale – est debout à côté de la Piété et montre une vue cavalière de l'édifice²³. Incarnée dans les bâtiments édifiés au cours du règne, la Magnificence symbolise la paix et la grandeur du royaume. On la distingue encore sur le compartiment central du plafond peint par Le Brun en 1686 au salon de la Paix qui prolonge, au sud, la galerie des Glaces. Elle y est assise auprès de l'Innocence et de la Religion²⁴. Outre la couronne et le plan, elle porte deux cornes d'abondance, l'une contenant des fruits, l'autre des sceptres et des médailles, évoquant la Libéralité. À côté d'elle sont disposés les attributs ordinaires des Sciences et des Arts.

522

Comme Minerve, Apollon peut aussi évoquer l'Architecture. Versailles tout entier, le palais comme les jardins, est placé sous son signe. Dieu de la lumière, de l'harmonie et des arts, c'est lui qui impose aux bâtiments son ordre souverain. Il est associé explicitement à l'art de construire dans une composition de la voûte de la galerie des Glaces : *Le roi arme sur terre et sur mer*. Vêtu d'un manteau orangé, couronné de lauriers, la lyre en main, il désigne les ouvriers édifiant des murailles à l'arrière-plan à droite. Le Brun fait ici référence à la légende selon laquelle Apollon, alors qu'il était esclave du roi Laomédon, fut contraint de rebâtir, avec l'aide de Neptune, les remparts de Troie. C'est aussi, bien sûr, une allusion aux fortifications ordonnées par Louis XIV pendant la guerre de Hollande : sur cette composition, le roi est représenté aux côtés d'une figure allégorique qui est à la fois la Prévoyance et l'Économie²⁵. La lyre que tient le dieu fait peut-être aussi allusion au mythe d'Amphion, qui bâtit les murs de Thèbes au son de cet instrument, et rappelle l'ancienne contiguïté entre musique et architecture.

À côté des personnifications conçues dans la lignée de Ripa, il est deux autres façons de célébrer l'architecture. L'une est le recours à des bâtiments réels, qui disent la gloire du monarque et de ses ministres. La seconde réside dans l'utilisation de figures ou d'exemples tirés de l'histoire.

La vue des Invalides dans le décor de la galerie des Glaces vient rappeler que l'architecture peut être aussi évoquée par certaines réalisations particulièrement prestigieuses, inscrivant les figures allégoriques dans l'actualité. Telle l'*Allégorie à la gloire de Richelieu* dessinée par Lubin Baugin et gravée par Jean Boulanger dans les années 1650 représente la Libéralité ou la Félicité publique – et non la Charité – avec une corne d'abondance d'où s'échappent des couronnes et

22 Selon V. Bar, il s'agirait plutôt de la « Vertu mercuriale » (*La Peinture allégorique au Grand Siècle, op. cit.*, p. 213-214).

23 *Ibid.*, p. 218.

24 *Ibid.*, p. 242.

25 *Ibid.*, p. 201.

3. Robert de Nanteuil et Gilles Rousselet d'après Charles Le Brun, *Allégorie en l'honneur de Colbert*, burin, 52 x 74,6 cm, 1668, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. AA-5

des bijoux, devant une vue de la chapelle de la Sorbonne²⁶. Plus directe, une *Allégorie en l'honneur de Colbert* gravée par Robert Nanteuil et Gilles Rousselet d'après un dessin de Le Brun (1668) (fig. 3), présente le portrait du ministre sur un médaillon fixé à un obélisque, entouré de la Vigilance (?), de la Fidélité et de putti géomètres et architectes. Au fond à droite, on voit les bâtiments du Louvre dont l'achèvement, voulu par Colbert, fut abandonné pour Versailles²⁷.

Emblématique de ce nouveau Louvre qui aurait dû être la réalisation majeure du règne, la Colonnade figure à l'arrière-plan de plusieurs estampes allégoriques. Le frontispice de l'*Abrégé des dix livres d'Architecture* de Vitruve, traduit par Claude Perrault (1673) et gravé par Sébastien Leclerc, la représente ainsi en compagnie de l'arc de triomphe du faubourg Saint-Antoine et de l'Observatoire ; à gauche, une figure féminine montre un modèle de « chapiteau français²⁸ ». La Colonnade sert aussi de décor à deux des huit compartiments ovales du plafond du cabinet des Beaux-Arts dans l'hôtel de Charles Perrault, à

26 Jacques Thuillier dans *Lubin Baugin*, cat. exp., Orléans, Musée des beaux-arts, février-mai 2002 et Toulouse, musée des Augustins, juin-septembre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, n° 81, p. 216.

27 Cette composition allégorique orne la thèse de Louis Béchameil, soutenue au collège de Clermont en 1668 (voir Audrey Adamczak, *Robert Nanteuil*, Paris, Arthena, 2011, cat. n° 204 b, p. 230). On voit le pavillon de l'Horloge et l'aile construite par Le Mercier et, au fond, la Grande Galerie.

28 Voir Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Antoine Picon, Paris, Macula, 1993, repr. p. 90.

4. Gabriel Blanchard, *Vespasien faisant élever le Colisée à Rome*, 1673,
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, salon d'Apollon, inv. 45322

Paris : *La Mécanique* de Jean Jouvenet et *L'Architecture* de Louis de Boullogne (où l'on distingue aussi l'arc de triomphe du faubourg Saint-Antoine), tandis que la Cour carrée apparaît au fond à droite de *L'Éloquence* de René-Antoine Houasse. Ces compositions furent gravées par Louis Simonneau pour le recueil, publié en 1690, qui garde le souvenir de ce décor détruit²⁹.

L'architecture peut aussi être évoquée par des personnages historiques ou légendaires. On ne s'étonnera pas de retrouver à Versailles plusieurs souverains bâtisseurs de l'Antiquité. Sur les voussures des plafonds du Grand Appartement, ils célèbrent les grands travaux civils et militaires menés par Louis XIV et ses ministres dans les maisons royales comme dans tout le royaume. Dans le salon de Vénus, Houasse a ainsi peint *Nabuchodonosor et Sémiramis faisant élever les jardins de Babylone*. Dans le salon d'Apollon figurent *Vespasien faisant élever le Colisée à Rome* (1673) de Gabriel Blanchard³⁰ (fig. 4) et *Auguste faisant bâtir le port de Misène* de Charles de La Fosse, allusion à la construction du port de Rochefort en 1671. Plus intéressantes encore sont les reines bâtisseuses : Sémiramis, Didon ou Artémise. Sémiramis faisant construire les jardins suspendus de Babylone – l'une des Sept Merveilles du monde dans l'Antiquité – deviendra même, dans l'édition allemande de Ripa par Hertel (1758-1760), l'*exemplum* par excellence de l'Architecture, comme le montre la vignette de style rococo ornant cette tardive et belle édition³¹.

526

Digne héritière de deux grandes reines célèbres pour leurs constructions, Catherine et Marie de Médicis, Anne d'Autriche a voulu se faire représenter en Artémise, la veuve inconsolable de Mausole, qui fit construire pour lui le plus magnifique des tombeaux, autre Merveille du monde. Le tableau de Simon Vouet (fig. 5) conservé à Stockholm (Nationalmuseum) a pu être rapproché d'un projet demandé au même artiste pour un « grand pavillon royal [...] bâti en arc de triomphe », en mémoire des victoires de Louis XIII, au bout du pont de la Tournelle. Un brevet fut accordé à Vouet à cet effet par la Régente le 14 août 1643³². Le plan qu'examine Artémise évoque quelque édifice religieux à plan centré et à colonnade intérieure, comme celui qui sert de décor à

29 Charles Perrault, *Le Cabinet des beaux-arts, ou Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les beaux-arts sont représentés*, Paris, G. Edelinck, 1690. Voir Antoine Schnapper, « Le cabinet des Beaux-Arts de Charles Perrault », *Revue du Louvre*, 1968, 4-5, p. 241-244. Seuls ont survécu les tableaux de Houasse (*L'Éloquence*, musée de Brest) et d'Antoine Coypel (*La Musique*, coll. part.).

30 Une esquisse pour ce compartiment est conservée à Versailles (voir Nicolas Milovanovic, *Les Grands Décors peints de Louis XIV : esquisses et dessins*, cat. exp., château de Versailles, décembre 2002-mars 2003, Arles/Versailles, Actes Sud/Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2002, n° 2, p. 40).

31 Voir l'édition de l'*Iconologie* de Ripa par Johann-Georg Hertel, Augsburg, 1758-1760, reprint New York, Dover Publications, 1971, pl. XXIV : *Architectura/Die Baukunst*.

32 Voir Denis Lavalley, Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergnée, *Vouet*, cat. exp., Paris, Grand Palais, novembre 1990-février 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, n° 58.

5. Simon Vouet, *Anne d'Autriche en Artémise*, huile sur toile, 161 x 130 cm,
Stockholm, Nationalmuseum, NM 5179

La Présentation au Temple pour Saint-Louis-des-Jésuites (Louvre). À l'arrière-plan, des ouvriers s'affairent sur les échafaudages. Tout en glorifiant la Régente, et ses vertus, l'architecture apparaît ici la fois comme un savoir théorique et un métier manuel³³.

Artémise figurait aussi dans le décor (détruit) de la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers, à Paris, conçu en 1662-1663 par Sébastien Bourdon, avec l'aide

33 De même, dans un contexte différent, le tableau de Le Sueur *Saint Bruno faisant construire la Grande Chartreuse* (1645-1648, Louvre) montre le saint examinant les plans du futur monastère tandis que les ouvriers s'affairent à l'arrière-plan.

6. Jacques Friquet de Vauroze d'après Sébastien Bourdon, *Magnificentia*,
eau-forte, 31,7 x 30,1 cm, Londres, British Museum, inv. 1854,0513.197

de Pierre Monier et de Jacques Friquet de Vauroze³⁴. À la voûte était représentée l'histoire de Phaëton. Les quatorze trumeaux entre les fenêtres reçurent autant d'allégories en grisaille, chacune surmontée d'un *exemplum* peint « de coloris » : les Sept Arts libéraux (parmi lesquels figurait la Peinture, mais non l'Architecture) faisaient ainsi face aux Sept Vertus morales et héroïques « favorables à ces mêmes Arts ». Dans cette seconde série, Artémise faisant élever le Mausolée symbolisait

34 Voir Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon, 1616-1671 : catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet*, cat. exp., Montpellier, musée Fabre, juillet-octobre 2000, Strasbourg, Ancienne Douane, novembre 2000-février 2001, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 401-407.

la Magnificence (fig. 6)³⁵, et Auguste faisant distribuer des largesses, devant un fond d'architecture romain, la Libéralité³⁶.

La reine bâtisseuse et vertueuse pouvait ainsi constituer une triple allégorie : de l'Architecture, de la Magnificence, mais aussi de la Sagesse, selon une ancienne tradition emblématique. L'un des *Emblemes ou devises chrestiennes* de Georgette de Montenay (1571) s'intitule : *Sapiens mulier aedificat domum*, avec une référence biblique au Livre des Proverbes (XIV,1). Le titre : « La Sagesse construit sa maison ; de ses propres mains la Folie la renverse », est accompagné de ces vers :

Voyez comment cette Reine s'efforce
De cœur non feint d'avancer l'édifice
Du temple saint, pour de toute sa force
Loger vertu, & déchasser tout vice.
Notons que Dieu la rend ainsi propice,
Afin qu'il soit glorifié en elle :
Et qu'on soit prompt (ainsi qu'elle) au service
Dont le loyer est la vie éternelle.

529

Dans ce recueil, la *Sapiens mulier* de la gravure renvoie à Jeanne d'Albret, reine de Navarre et protestante. Évoquant déjà les allégories de la Sagesse (une femme debout sur une pierre carrée), de l'Éternité et de la Vertu que Ripa codifiera vingt ans plus tard, elle semble préfigurer les futures régentes de France : Catherine, Marie et Anne. Sous leurs travestissements antiques, ces femmes qui préservent leur « maison » et construisent pour l'avenir incarnent plusieurs vertus morales et politiques – garantes d'un bon gouvernement – dont l'Architecture apparaît comme la métaphore visuelle.

35 *Magnificentia*, gravure de Jacques Friquet (*ibid.*, fig. 7, p. 407) ; esquisse dans une collection particulière (*ibid.*, n° 291.II.1, p. 405).

36 *ibid.*, fig. 4, p. 407. Sur l'association entre Libéralité et Magnificence, vertus des princes bâtisseurs, voir aussi Martin Warnke, *L'Artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, trad. fr., Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 227.

DEUX DOCUMENTS INÉDITS SUR PIERRE LEMAIRE
(VERS 1612-1688)

Arnauld Brejon de Lavergnée

Claude Mignot s'est intéressé à plusieurs reprises à Jean Lemaire et nous voudrions lui donner l'envie de s'interroger sur son homonyme, Pierre Lemaire. Ce mystérieux peintre, si proche de Nicolas Poussin à Rome dès les années 1640 (n'est-il pas cité dans la *Vie de Nicolas Poussin* par Bellori¹ ?) reste encore largement inconnu. Sur une indication de Pierre Rosenberg et de Louis-Antoine Prat qui mentionnent comme conservées à Sienne dans le tome II du corpus des dessins de Poussin (le volume des dessins rejetés) « plusieurs feuilles d'un graphisme proche de Jean Lemaire »², nous nous sommes rendu à la bibliothèque municipale de cette ville : la surprise fut de taille. Ce n'est pas un dessin que nous avons découvert, mais deux lettres écrites recto verso et enrichies de dessins à la plume³. La première est une « lettre » de Pierre Lemaire adressée à Claude Vignon, la seconde est une lettre de Dufresne adressée à Pierre Lemaire. La première des lettres (fig. 1 et 2) est en réalité le texte manuscrit original, de la main même de Pierre Lemaire, préparatoire pour le frontispice gravé des *Amours de Pâris et Hélène*, un ensemble de quatorze eaux-fortes de Pierre Lemaire d'après des compositions peintes de Claude Vignon ; la gravure, elle, donne la date : 20 septembre 1637 (Lemaire est à Rome depuis cinq ans environ). Cette suite

- 1 Giovanni Pietro Bellori, *Vie de Nicolas Poussin (1672)*, trad. Georges Rémond, Vésenaz/Genève, P. Cailler, 1947.
- 2 Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, Milano, Leonardo, 1994, t. II ; sous le n° R 777, p. 978. P. Rosenberg attribue donc les dessins de Sienne à Jean Lemaire et les rapproche de plusieurs dessins jadis attribués à Poussin (*Saint Denis effrayant ses bourreaux avec sa tête*, Paris, musée du Louvre ; *Vénus et Adonis*, Düsseldorf, Kunstmuseum, R 357 ; et *Vénus couchée épiée par deux amours*, Rome, Istituto centrale per la grafica, R 1069). Nous ne sommes pas convaincu par ce rapprochement ; au moins deux des quatre dessins devraient revenir à Dufresnoy (R 777 et R 1069).
- 3 Sienne, bibliothèque municipale des Intronati ; les lettres sont écrites sur deux feuilles avec des dessins ; les deux feuilles étaient collées à l'origine avec des autres sur un album (avec la cote S II qui appartenait au bibliothécaire du collectionneur Giuseppe Ciaccheri, en particulier au f. 26v° et 28v° ; la cote est donc respectivement S II 5, C 26 va I ; S II 5, C 26 va II ; S II 5, C 28 b I ; S II 5 C 28 vb II), nous indique Annalisa Pezzo (lettre d'août 2012). Nous remercions chaleureusement Annalisa Pezzo, conservatrice de la bibliothèque, qui nous a très généreusement ouvert les portes de la bibliothèque municipale des Intronati. L'aide de Sylvain Laveissière a été également précieuse et nous le remercions. Sur la personnalité du donateur, voir le Petit Journal cité en note 9.

1. Texte de frontispice (Lettre de Pierre Lemaire à Claude Vignon, 20 septembre 1637),
Bibliothèque municipale de Sienne, S II 5, c 28 vb II, recto

de gravures a été publiée récemment à deux reprises par Paola Bassani Pacht dans sa monographie sur Claude Vignon⁴ et par Maxime Préaud dans l'inventaire du fonds français de la BnF⁵.

Pierre Lemaire, on se le rappelle, a été l'élève de Claude Vignon à Paris vers 1620 et nous nous permettons de renvoyer à ce sujet le lecteur soit au texte de l'abbé de Marolles (1666), soit à la monographie de P. Bassani Pacht sur Vignon⁶ ; il est vraisemblable que Pierre arrive à Rome dès 1632. Le premier document n'est donc pas à proprement parler une lettre mais le texte d'une lettre destiné à être gravé en frontispice de recueil (fig. 1). Donnons la transcription complète (à partir du manuscrit original) car nous ne la trouvons pas publiée de façon intégrale dans les deux publications de Bassani et de Préaud :

À Monsieur,
Monsieur Vignon Peintre très excellent
Monsieur, je vous présente ces Aventures de
Paris comme une offrande qui vous est entièrement deüe,
puisque... ne sont autre chose qu'une imitation
de vos ouvrages, et l'essay d'une personne qui vous doit
tout ce qu'elle est, et tout ce qu'elle peut. Je... ognois
trop cette vérité pour la pouvoir taire. Et les bien-
faits que j'ai recues de vous sont si sensibles, que
quand tout ce qu'on lit de Paris servit d'histoire,
j'oserais pourtant assurer qu'... n'estoit pas tant
obligé à celui qui le trouve sur le mont Ida, come
je le suis à l'excez de vostre bienveillance. Mais
ce n'est pas icy un lieu où je puisse estaller tout le
bien que vous m'avez fait. Il me suffira pour
... l'heure de vous supplier, Monsieur, d'agréer
son (?) sacrifice ; lequel je vous con... de ne
considérer pas tant pour sa valeur, que par
le zele de celui qui vous l'offre, et qui
fera gloire de se publier tout sa vie.
Monsieur,
Vostre très humble

- 4 Paola Bassani Pacht et Antoine Schnapper, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, Arthena, 1993, p. 95, n°3-16, p. 70-76. Un dessin original de Vignon pour cette série, *L'Enlèvement d'Hélène* (sanguine ; 27,2 x 20 cm) vient d'être acquis par la BnF (vente Christie's, 21 mars 2018, n°43).
- 5 Maxime Préaud, *Bibliothèque nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1989, t. X.
- 6 Paola Bassani Pacht et Antoine Schnapper, *Claude Vignon 1593-1670, op. cit.*, p. 111, n. 8 (avec les sources).

2. Croquis attribués à Pierre Lemaire au verso de la fig. 1, Bibliothèque municipale de Sienna, S II 5, c 28 vb II

très obéissant et très
obligé serviteur
Pierre Lemaire

La belle surprise réside dans le fait que le verso du frontispice (fig. 2) est enrichi de dessins à la plume, d'une grande nervosité dans l'écriture ; la minceur du papier, la nature fragile de l'encre font que les dessins ont « remonté » sur le recto de la feuille de papier. Qui est l'auteur des dessins ? Très vraisemblablement Pierre Lemaire, puisqu'on a vu que ce manuscrit n'a pas été adressé à Vignon. Le style des dessins correspond peu, à première vue, reconnaissons-le, aux rares dessins de Pierre Lemaire, mais nous y reviendrons⁷. En haut à gauche, on décèle un groupe pyramidal de trois figures, groupe décliné par six croquis dont un situé en haut à droite ; je n'ai pas réussi à identifier les personnages représentés. Si on tourne le verso de la feuille de 180 degrés, on peut déchiffrer un élégant MC en lettres majuscules.

Le second document (fig. 3 et 4) est cette fois-ci une lettre, dont il importe de bien définir d'entrée de jeu son auteur et le destinataire. Cette seconde lettre n'est pas datée ; même si nous n'en avons aucune preuve, elle a peut-être été rédigée autour de 1637, date du frontispice. Le destinataire est « Monsieur /Monsieur Le Maire Peintre / très excellent à Rome » comme il est indiqué au début de la lettre (côté recto). Le recto de la lettre comporte donc l'adresse et des croquis (fig. 3) et le verso (fig. 4), la lettre elle-même. L'auteur de la lettre est « Dufresne » qui signe à la fin de la lettre (au verso) « votre tres humble et tres obéissant / Serviteur et amy / Dufresne ». Avant de s'interroger sur la personnalité du destinataire, donnons, autant que faire se peut, le texte réellement difficile à lire puisque les dessins à la plume d'encre noire ont eux aussi « remonté » :

Monsieur,
Monsieur Le Maire Peintre
très excellent à Rome
Sy je n'avais une très particulière connaissance de vostre bonté...
en quelque apprehension de vous importuner de mes... mais cette

7 Essentiellement deux dessins, *La Mort de Cléopâtre*, Paris, musée du Louvre (département des Arts graphiques, Inv. 30509) et *Le Sacrifice à Minerve*, Florence, galerie des Offices ; voir Arnaud Brejon, notices dans Jean-Claude Boyer, Olivier Bonfait, *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, cat. exp. Rome, Académie de France à Rome, 30 mars-26 juin 2000, Rome, Éd. De Luca, 2000, n^{os} 15 et 16, p. 104-106. Au sujet de Pierre Lemaire, nous nous permettons de renvoyer à notre étude : "Who was Pierre Le maire?", *The Burlington Magazine*, CXL, nov. 1998, p. 739-746, et à l'importante synthèse de Louis-Antoine Prat, *Le Dessin français au XVII^e siècle*, Paris, Louvre éditions/Somogy, 2013, p. 99-102.

3. Lettre de « Dufresne » à Pierre Lemaire, vers 1637 (?),
Bibliothèque municipale de Sienne, S II 5, 26 va II, recto

connaissance jointe au desir que j'ay de vous témoigner la reconnaissance
 que j'ay des bontés que vous m'avez témoignées... [avec tant de] profusion
 me (?) fait prendre cette liberté et avoir esperance d'en obtenir (?) le pardon
 que si je vous demande avec instance et que vous soyez in faume...
 faveurs (?) que je tiens de vous... à Rome ne partiront jamais de ma
 memoire et que je m'estime... timentement heureux occasion (?) oblige
 de vous le faire digne et que...
 de toutes vos courtoisies faites...
 chose en... ces quantités si... puissions faire et
 croire que c'est de tout mon cœur que vous dire (?)
 Monsieur et très parfait amy
 Votre tres humble et très obéissant
 Serviteur et amy
 Dufresne
 Je croy que nous nous demeurerons ici un couple
 de mois au moins à cause de la quantité de chose
 qui dans (?)... Monsieur Vignon vous prie
 d'agréer ces humbles baise main⁸.

La transcription de cette lettre est donc plus complexe que la précédente ; elle ne comporte pas de renseignements majeurs et abonde plutôt en belles formules de politesse comme le XVII^e siècle en a le secret. Notre attention se renouvelle lorsqu'on déchiffre en fin de missive le nom de Vignon, ce qui n'est pas pour nous étonner puisque Claude Vignon est à l'origine du premier document. Un commentaire sur les dessins qui l'accompagnent : ils semblent pouvoir être rendus à Pierre Lemaire qui a donc dessiné lui-même sur la lettre qu'il vient de recevoir ; le style est d'ailleurs proche de ceux du premier document. Les dessins, très lisibles, ornent le recto de la lettre (fig. 4) ; quatre sont encadrés d'un vigoureux trait, également à la plume (essentiellement un groupe de deux personnages) ; ces croquis sont accompagnés de petits personnages et d'une légende : *Apollon Son fils/Aesculapo/Coronis/Chiron/Apollon* ; ces personnages mythologiques ne sont pas liés, à notre avis, aux quatre croquis encadrés (un projet pour une *Sainte Famille* ?). La légende est d'un grand secours pour essayer d'identifier les projets du ou des tableaux : *Apollon et Coronis, Apollon et Chiron, Apollon et son fils Esculape* ; Coronis, à terre, vient-elle d'être blessée par la flèche que lui a décochée Apollon ? Ce dernier est représenté à deux reprises envoyant une flèche avec son arc. La

8 Il existe aussi des mentions de sujets (*Apollon...*) dont nous donnons la transcription intégrale *infra*.

4. Croquis attribués à Pierre Lemaire au verso de la fig. 3,
Bibliothèque municipale de Sienne, S II 5, 26 va II

précision de la légende est passionnante et disons en raccourci qu'elle conforte ce que nous avons toujours pensé : que Pierre Lemaire n'a jamais été un second Jean Lemaire (un peintre d'architectures) mais un peintre d'histoire. J'ai songé un temps donner ces dessins à Dufresnoy, pas seulement à cause de la signature « Dufresne », mais il me semble préférable d'attribuer ces beaux croquis à Pierre Lemaire.

Mais qui est Dufresne, le destinataire de la lettre ? Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668), l'ami de Pierre Mignard, qui est présent à Rome de 1633 à 1653, Raphaël Trichet du Fresne (1611-1661), le directeur de l'Imprimerie royale, et qui fut le libraire de Christine de Suède à Rome, ou bien Charles du Fresne du Cange (1610-1688), auteur d'une *Histoire de Jérusalem* ? Nous penchons plutôt pour Charles-Alphonse Dufresnoy : à cette date, vers 1637 (?), Pierre Lemaire se serait-il rendu à Paris ? Il semble peu probable que, résidant dans la même ville, Rome, ils se soient écrit une lettre un peu cérémonieuse. Puisque le texte des lettres ne nous apprend rien de majeur, il faut revenir aux dessins qu'il comporte. La piste « vers Jean Lemaire » retenue par P. Rosenberg ne nous semble pas bonne ; tout bien pesé, les croquis des deux lettres pourraient revenir à Pierre, des croquis d'une extrême liberté (du Géricault avant la lettre) que finalement, il est fallacieux de comparer avec des dessins achevés, préparatoires pour des tableaux. Ce Pierre Lemaire n'est pas si éloigné de Dufresnoy. Il faut terminer sur une note optimiste et saluer la personnalité assez remarquable de l'abbé Giuseppe Ciaccheri (1724-1804), un grand érudit qui toute sa vie « *si adoperò a ingrandire le collezioni delle Biblioteca e ad accreditarne l'immagine, ordinando i patrimoni dei conventi soppressi, acquistando anche a proprie spese, materiale librario e manoscritto...* », selon Bernardina Sani⁹. Ciaccheri acquit certaines œuvres à Rome même chez le peintre siennois de quadrature Giovan Battista Marchetti : aurions-nous là une piste pour l'origine des lettres ?

9 [Petit Journal] *Disegni e stampe in Biblioteca. Storia, collezionismo, catalogazione*, Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, 22 avril-5 juin 2004 ; texte d'introduction par l'historienne Bernardina Sani.

L'IMAGE SOCIALE D'UN ARCHITECTE DU ROI
AU TEMPS DE LOUIS XIV.
À PROPOS D'UN PORTRAIT ET DES ARMOIRIES
DE FRANÇOIS LE VAU

Alexandre Cojannot

Écrire l'histoire des architectes français à l'époque moderne, c'est le plus souvent étudier les objets et les modalités de leur travail, dans le contexte de la professionnalisation progressive de leur activité¹. L'élaboration des projets, la conduite des ouvrages, les relations avec les commanditaires et l'éventuelle production théorique ou éditoriale ont laissé des sources abondantes et diverses, propices à l'analyse du rôle des architectes dans la conception du bâtiment, dans l'organisation du travail et dans le développement de la culture artistique moderne, en se plaçant du point de vue de l'histoire des formes et des idées aussi bien que de l'histoire économique et sociale de l'art. Jusqu'au XVIII^e siècle en revanche, l'architecte lui-même, en tant que figure sociale et personne privée, échappe largement à l'historien, en l'absence d'archives familiales, de livres de comptes, de mémoires ou de correspondance personnelle. De sa vie privée, on ne connaît guère que les éléments relatifs à son entourage familial et amical recueillis au fil des contrats de mariage et actes de baptême, ainsi que certains aspects matériels, à travers l'évolution de sa fortune telle qu'elle apparaît dans les actes notariés. Seuls les inventaires après décès offrent un aperçu véritable, mais tardif et combien sommaire, de son cadre de vie et des objets qui l'entouraient au quotidien².

La rareté des traces de l'environnement intime, vecteur de l'image sociale de l'individu et témoin de sa culture, de ses goûts et de ses aspirations, est

- 1 Claude Mignot, « Architectes du Grand Siècle : un nouveau professionnalisme », dans Louis Callebat (dir.), *Histoire de l'architecte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 106-126 ; *id.*, « La figure de l'architecte en France à l'époque moderne (1540-1787) », dans Guido Beltramini et Howard Burns (dir.), *L'Architetto: ruolo, volto, mito*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 177-191 ; Alexandre Cojannot, Alexandre Gady, *Dessiner pour bâtir. Le métier d'architecte au XVII^e siècle*, cat. exp., Paris, Archives nationales, 13 décembre 2017 - 12 mars 2018, Paris, Le Passage/Archives nationales, 2017.
- 2 Claude Mignot, « Cabinets d'architectes du Grand Siècle », dans Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell et Philippe Sénéchal (dir.), *Curiosités : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, p. 317-326.

d'autant plus regrettable que l'émergence de la figure de l'architecte aux XVI^e et XVII^e siècles en Europe est un phénomène au moins autant social et culturel qu'artistique et professionnel. Comme interlocuteur principal de maîtres d'ouvrage qui avaient des profils divers, et comme directeur, contrôleur ou collaborateur de tous les types d'ouvriers et d'artistes, l'architecte s'affirme en effet comme l'acteur principal au sein d'un processus collectif de conception et d'exécution des bâtiments, assumant un rôle éminemment relationnel, à la rencontre de milieux sociaux hétérogènes. Comment cette affirmation progressive se traduisit-elle dans son comportement, dans son apparence ou dans ses relations à autrui ? La question ne se pose évidemment pas dans les mêmes termes suivant l'origine sociale et géographique, le niveau de fortune et le parcours professionnel et artistique de chacun, et les éléments dont on dispose pour y répondre sont généralement maigres, même pour les représentants les plus célèbres de la profession. Le cas de François Le Vau, éclairé par des découvertes récentes, constitue une rare occasion de percevoir l'image qu'un architecte du roi pouvait donner de lui-même à Paris sous Louis XIV, au temps de la création de l'Académie royale d'architecture.

LE VAU LE JEUNE, DANS LE SILLAGE DE SON AÎNÉ

Si on prend en considération sa production artistique, François Le Vau apparaît indubitablement comme une figure secondaire de l'architecture de son temps, largement restée dans l'ombre de son frère, le premier architecte du roi Louis Le Vau³. Né en 1624, François est le fils d'un tailleur de pierre parisien, Louis Le Veau, qui devint maître maçon sur le tard. Sa propre vocation s'explique surtout par la brillante carrière de Louis, son aîné d'une douzaine d'années, dont l'activité en tant qu'architecte est connue à partir de 1634. C'est auprès de son frère que François fut vraisemblablement formé à l'architecture et tout son parcours professionnel et artistique, autonome à partir de 1651, paraît s'être déroulé suivant son exemple, mais sur un mode mineur. Comme Louis, François commença par l'aménagement d'appartements et la création de décors intérieurs à la mode dans des demeures parisiennes telles que l'hôtel de Sully (1651), l'hôtel de La Rivière (1653-1656) ou le palais de l'Arsenal (1654-1660), avant de passer à la construction de châteaux et maisons de campagne, notamment pour certains financiers qui avaient employé son frère une décennie plus tôt (Lignières pour Jérôme de Nouveau, 1654-1660, Sucy-en-Brie pour Nicolas Lambert,

3 Charlotte Frèrebeau, *François Le Vau*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, dir. Claude Mignot et Antoine Schnapper, université Paris-IV-Sorbonne, 1990 ; Dietrich Feldmann, « François Le Vau », dans Jane Turner (dir.) *The Dictionary of Art*, London/New York, MacMillan/Grove, 1996, t. 19, p. 267-268.

1660-1662). Comme son aîné également, il s'impliqua dans la construction du quartier neuf de l'île Saint-Louis, en achevant notamment le lotissement de la pointe occidentale et reprenant les travaux de l'église paroissiale. Toujours à la suite de son frère, il finit par entrer au service du cardinal Mazarin et du roi à la fin des années 1650. À ce titre, il travailla en tant qu'expert et conseiller auprès de Jean-Baptiste Colbert, intendant privé de Mazarin puis ministre et surintendant des Bâtiments du roi, mais il participa seulement de manière occasionnelle aux travaux des maisons royales pendant les années 1660. En 1671, un an après la mort de Louis, la carrière de François fut couronnée par sa nomination parmi les premiers membres de la nouvelle Académie royale d'architecture. Il mourut le 4 juillet 1676 à son domicile parisien.

Du point de vue du positionnement social également, Louis Le Vau constitua un modèle incontournable pour son puîné, tant il avait eu une attitude ambitieuse et précoce en la matière⁴. Cherchant ouvertement à mener « vie noble », voire à être anobli, Louis s'était appliqué, de 1640 jusqu'à sa mort en 1670, à acquérir toutes les apparences de l'honorabilité et de l'aisance, que ce soit sous la forme de titres et d'offices royaux, de biens mobiliers, immobiliers et fonciers, aussi bien à Paris qu'à la campagne, et même d'une seigneurie qu'il fit acheter à son profit sur les deniers du roi en 1665, lorsqu'il se lança dans l'industrie métallurgique⁵. Même si elle se solda par une complète ruine financière, une telle stratégie d'ascension était sans équivalent parmi les architectes français des générations précédentes et constitua une étape sans doute décisive dans l'évolution ultérieure du statut et de l'image sociale de la profession, ouvrant la voie à la consécration d'un Jules Hardouin-Mansart à la fin du siècle.

On trouve certaines similitudes dans les choix que François Le Vau fit dans le cadre de sa vie privée, même si ses investissements furent plus progressifs et plus prudents. À l'instar de son aîné, qui s'était fait construire en 1640 une belle maison ornée de pilastres à la pointe orientale de l'île Saint-Louis, François Le Vau fit bâtir pour son propre usage, en 1658, une maison à la pointe opposée de l'île, dont la façade n'était pas moins remarquable, avec sa décoration de bas-reliefs de Van Opstal et son encorbellement central à fronton⁶. Sur le modèle de son frère, propriétaire d'une belle maison de campagne à Brevannes, il acheta une

4 Alexandre Cojannot, *Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française (1612-1654)*, Paris, Picard, 2012, p. 167-183.

5 Sur l'activité industrielle de Louis Le Vau, voir Nicole Bourdel, « Nouveaux documents sur Louis Le Vau, premier architecte de Louis XIV », dans *Paris et Île-de-France. Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, t. VIII, 1956, p. 213-235 ; et Hilary Ballon, *Louis Le Vau: Mazarin's Collège, Colbert's Revenge*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 117-122.

6 Isabelle Dérens, « La maison dite du Centaure. 45-47, quai de Bourbon », dans Béatrice de Andia et Nicolas Courtin (dir.), *L'île Saint-Louis*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997, p. 155-160.

demeure à l'est de la capitale, à Fontenay-sous-Bois, mais à sa différence, il fit cette acquisition seulement à la fin de sa vie et sans l'entourer d'un vaste domaine agricole. Enfin, l'inventaire de ses biens dressés après son décès décrit un intérieur très confortable, comprenant une belle bibliothèque, très certainement acquise en majeure partie de la succession de son frère décédé six ans plus tôt⁷, et une remarquable collection d'œuvres d'art, qui surpassait même en qualité et en valeur celle de son aîné. Deux objets, récemment identifiés dans des collections privées, illustrent de manière inattendue l'intérêt que pouvaient revêtir les biens mobiliers pour la constitution de son image sociale en tant qu'architecte.

UN DOUBLE PORTRAIT DE L'ARCHITECTE ET DE SON PÈRE

544

Le premier objet mis au jour est un tableau peint sur toile représentant un homme jeune et un vieillard, côte à côte derrière un muret et à demi tournés l'un vers l'autre⁸ (fig. 1). Derrière eux se dressent, à gauche, l'angle d'un bâtiment à pilastres cannelés et, à droite, une colonne isolée au fût lisse brisé un peu au-dessus de la base, tandis qu'à l'arrière-plan quelques arbres se découpent sur un ciel nuageux et un horizon de montagnes ensoleillées. Le vieillard, dans une posture stable, a la main posée sur le muret et ses yeux bleus sont tournés vers le spectateur du tableau. Chenu et barbu, il porte une chevelure coupée au niveau du cou, simplement brossée, et son corps est enveloppé dans une cape gris sombre, d'où émerge son col à rabats de toile blanche. Le jeune homme, à l'inverse, est représenté en mouvement, dans une attitude expressive. Plus nettement tourné vers son voisin, il le regarde. Sa main gauche, tenant un mouchoir froissé, s'élève et esquisse un geste de monstration vers le vieil

7 Inventaire après décès de François Le Vau, 8 juillet 1676 (Arch. nat., Min. centr., XII, 172). Sur sa bibliothèque, voir Claude Mignot, « Bibliothèques d'architectes en France au xvii^e siècle », dans Olga Medvedkova (dir.), *Bibliothèques d'architecture. Architectural Libraries*, Paris, INHA/A. Baudry et c^{ie}, 2009, p. 23-37 et notamment p. 35. L'interprétation chiffrée des inventaires de bibliothèques est délicate, car les livres sont désignés à la fois comme unités matérielles (volumes) et comme unités intellectuelles (titres) : Claude Mignot dénombre 378 volumes chez François Le Vau, dont 112 in-folios nommés, j'en compte pour ma part 429, dont 115 in-folios nommés. Sur les ouvrages nommés, 83 au moins correspondent à des volumes de la bibliothèque de Louis Le Vau, ce qui constitue une proportion proche des 4/5^e. Il est remarquable que François Le Vau ait racheté toutes les catégories de livres au sein de la bibliothèque de son frère (histoire, droit, littérature, arts et sciences), à l'unique exception des ouvrages religieux, dont on ne retrouve aucun titre chez lui en 1676, hormis une bible française. Sur la bibliothèque de Louis Le Vau, voir Hilary Ballon, *Louis Le Vau. Mazarin's Collège, Colbert's Revenge*, op. cit., p. 149-174 ; Alexandre Cojannot, *Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française (1612-1654)*, op. cit., p. 322-324.

8 Paris, collection particulière, huile sur toile, 112 x 144 cm. Le tableau, dans un très bon état de conservation, a seulement subi un agrandissement de quelque sept centimètres en partie basse. La composition originelle s'arrêtait sous la moulure d'oves qui orne le muret au premier plan.

1. Portrait présumé de François Le Vau et de son père, avant 1661, Paris, coll. part.

2. Détail de la fig. 1

homme, tandis que sa main droite repose sur l'avant-bras de ce dernier. Ses cheveux châtain sont longs et bouclés, coiffés à la mode parisienne des années 1650, et son vêtement est riche, composé d'un manteau à gros boutons et d'un pourpoint d'un noir éclatant, rehaussés par du linge blanc de qualité : large col de dentelle et gros pompon pendant, chemise à manches bouffantes serrées par des rubans noirs aux poignets, mouchoir blanc orné également d'un petit pompon. Sur le muret, entre les deux figures, est déployé le plan d'un bâtiment qui paraît fantaisiste – un corps de logis double qui s'élargit en trapèze, avec une façade concave se raccordant avec une aile perpendiculaire – mais la représentation est très détaillée, et même cotée (fig. 2). Une règle dépasse sous le document, un compas doré est posé au-dessus et le jeune homme tient de sa main droite un porte-mine, également doré, où pointe une sanguine : c'est un architecte.

546

Étant donné l'absence d'inscription et le caractère non reconnaissable du plan représenté, ce double portrait serait impossible à identifier si la tradition des propriétaires n'avait gardé le souvenir de son origine. Passé pour la première fois en vente en 1936, le tableau avait précédemment été transmis par héritage dans la famille de Maussion, où il passait pour un portrait de Louis Le Vau et de son père⁹. Angélique de Maussion, née de Fougeret et veuve de Louis-Urbain de Maussion (1765-1831), l'a mentionné dans ses mémoires au milieu du XIX^e siècle :

Mon beau-père n'était sorti du séminaire qu'à la mort de sa mère dont la volonté le retenait malgré lui : cette mère, qui s'appelait Mlle Rillart de Fontenay, paraissait avoir laissé peu de regrets dans son souvenir, il n'en parlait jamais. Elle était, je crois, petite-fille de Louis Le Vau qui fut longtemps premier architecte de Louis XIV. [...] Il est resté dans la famille un très beau portrait de Le Vau peint avec son père, par Philippe de Champagne qui était leur ami¹⁰.

À partir de cet indice précis, il est aisé de remonter le parcours suivi par le tableau, de succession en succession. Le beau-père mentionné par la mémorialiste était Thomas Urbain Maussion de La Foltière, fils de Thomas Urbain Maussion de Candé et de Jeanne Élisabeth Rillart de Fontenay. Or cette dernière était la seule descendante de François Le Vau, en tant que fille unique de Louis Hubert Rillart de Fontenay, qui était lui-même le seul héritier de Jean

9 En 1935, le tableau, appartenant alors à la marquise de Précomtal, fut proposé par le marchand André Weil aux musées du Louvre et de Versailles (Arch. nat., archives des Musées nationaux, dossiers P 21 et V 21).

10 Angélique de Maussion, *Rescapés de Thermidor*, éd. François Maussion de Fossoy, Paris, Nouvelles éditions latines, 1975, p. 82-83. L'éditeur de ces mémoires, dernier représentant de la lignée, a illustré le texte d'une petite reproduction du tableau en noir et blanc.

Rillart et de Jeanne Élisabeth Le Vau, fille unique de François Le Vau et de sa femme Élisabeth Cretey. La provenance en ligne directe de la famille Le Vau est donc tout à fait digne de foi.

Le tableau n'est certes pas décrit dans l'inventaire après décès de François Le Vau en 1676, mais cela n'est guère significatif puisque les portraits de famille sont en général passés sous silence ou, au mieux, mentionnés « pour mémoire » sans indication des personnes représentées. Du moins les inventaires postérieurs attestent-ils la transmission d'une partie de la collection de l'architecte à ses descendants, certaines œuvres d'art étant particulièrement reconnaissables : ainsi « deux gladiateurs dans un amphithéâtre, faits par le sieur Le Brun avant son voyage en Italie », une toile représentant Diane et Endymion dormant, une grande bacchanale attribuée à Bertholet Flémal ou encore certains petits bronzes, notamment des « petits chevaux, [...] un lion, deux taureaux et une chèvre », décrits au domicile de François Le Vau en 1676, se retrouvent en 1682 après le décès de Jeanne Élisabeth Le Vau, puis en 1699 lors de la séparation de biens de Jean Rillart d'avec sa seconde épouse, et de nouveau en 1759 à la mort de Louis Hubert Rillart de Fontenay¹¹. En 1699, Élisabeth Cretey, veuve de François Le Vau, obtint, en tant que tutrice de son petit-fils Louis Hubert, que Jean Rillart lui rendit certains objets dépendant de l'héritage de l'architecte, parmi lesquels « un grand tableau représentant une Bacchanalle de Bertholet, un autre représentant une Flore, un autre représentant un saint Michel, un autre représentant un saint Jean dans le désert, un autre représentant une Flamande qui compte de l'argent, un autre qui représente deux compères, un autre représentant un Cupidon qui dort » : le sujet décrit par les notaires comme « deux compères » pourrait fort bien correspondre au double portrait qui nous intéresse¹². En raison de son format et de son sujet remarquable, le tableau finit par être explicitement mentionné dans l'inventaire après décès de Louis Hubert Rillart en 1759 : « à l'égard d'un tableau représentant MM. Le Vaux père et fils dans sa bordure de bois doré, il n'en a été fait aucune description comme portrait de famille, mais seulement cité pour mémoire¹³. »

Dès lors, on peut mettre en doute l'affirmation d'Angélique de MauSSION lorsqu'elle voit dans ces portraits ceux de Louis Le Vau et de son père. Certes, l'inventaire après décès du premier architecte de Louis XIV mentionne la présence de six portraits de famille, sans plus de précision, dans l'antichambre

¹¹ Inventaire après décès de François Le Vau du 8 juillet 1676, déjà cité ; inventaire après décès de Jeanne Élisabeth Le Vau, épouse de Jean Rillart, 20 avril 1682 (Arch. nat., Min. centr., CV, 892) ; inventaire des biens de Jean Rillart de son vivant, 16 mars 1699 (Arch. nat., Min. centr., CV, 963) ; inventaire après décès de Louis Hubert Rillart de Fontenay, 10 septembre 1759 (Arch. nat., Min. centr., LVIII, 394).

¹² Inventaire du 16 mars 1699, déjà cité.

¹³ Inventaire du 10 septembre 1759, déjà cité.

de son appartement au premier étage de l'hôtel de Longueville en 1670¹⁴, mais il est peu vraisemblable que le double portrait ait pu en faire partie et de là passer aux mains de François Le Vau, entre 1670 et 1676. Louis Le Vau laissait trois enfants vivants et une veuve, pourquoi cette dernière se serait-elle défait du portrait de son défunt mari au profit de son beau-frère ? Et, à supposer que cette toile soit bien celle dite des « deux compères » en 1699, pourquoi la veuve de François Le Vau l'aurait-elle réclamée à son gendre, s'il était agi des portraits de ses anciens beau-frère et beau-père ? Le plus plausible est qu'elle représente François Le Vau, effectivement en compagnie de son père Louis Le Veau, et des arguments de fond s'ajoutent à ceux de la vraisemblance successorale.

Louis Le Vau a travaillé avec son père au début de sa carrière, d'abord pour de modestes ouvrages sur la rive droite de la Seine dans les années 1630, puis pour la construction de quelques belles maisons sur l'île Saint-Louis. La concomitance de l'entrée de Louis dans la profession d'architecte et de l'accès de son père à la maîtrise de maçonnerie, entre 1634 et 1635, n'est certainement pas fortuite et leur collaboration a ensuite pris la forme d'une association tacite, qui fut de courte durée. L'architecte, qui avait modifié l'orthographe de son patronyme dès 1638, cherchait à se distinguer à tout prix de son père artisan et il est très peu vraisemblable qu'il ait pu vouloir mettre en scène leur relation dans un tableau. Dès 1642, Le Veau père a d'ailleurs cessé toute activité professionnelle et s'est alors durablement brouillé avec son fils aîné pour des raisons financières. Il ne se réconcilia avec lui qu'en 1661, sur son lit de mort¹⁵.

Pendant ces années, François Le Vau est en revanche resté proche de son père. Ensemble, ils se lancèrent en 1657 dans des transactions foncières sur l'île Saint-Louis, où François Le Vau fit construire sa propre maison en 1658 et où Le Veau père continua de résider jusqu'à la fin de sa vie¹⁶. Or, c'est vraisemblablement à cette période que fut peint le double portrait. La tradition familiale des Maussion, au moment de la vente du tableau en 1937, le faisait remonter à 1654¹⁷. Cette date, même si elle est sans fondement documentaire, correspond bien à la mode vestimentaire représentée, ainsi vraisemblablement

14 « Six autres tableaux peints sur toile garnis de leur bordure de bois doré représentant plusieurs personnes de la famille, lesquels du consentement des parties n'ont été prisez mais seulement mis au présent inventaire pour mémoire » (Arch. nat., Min. centr., LXXXV, 198, 27 novembre 1670).

15 Alexandre Cojannot, *Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française (1612-1654)*, op. cit., p. 26-42, 160-162 et 180-183 ; déclaration et accord amiable entre Louis Le Vau et son père (Arch. nat., Min. centr., LX, 30, 10 février 1661).

16 Maurice Dumolin, *Études de topographie parisienne*, Paris, s.n., 1929-1931, t. III ; Isabelle Dérens, « La maison dite du Centaure. 45-47, quai de Bourbon », art. cit., p. 155.

17 Conservé par la famille de Maussion au château de Coucy-lès-Eppes (Aisne), le tableau aurait porté la date de 1654 inscrite sur un cartel, mais cette indication est sans doute apocryphe, peut-être ajoutée par association avec la date d'accession de Louis Le Vau à la fonction de premier architecte du roi (voir n. 8).

qu'à l'apparence sénile qui devait être celle de Le Veau père dans la dernière décennie de sa vie. L'écart d'âge important que l'on constate entre les figures répond en outre à celui qui devait séparer le père de son benjamin, car celui-ci était encore trentenaire dans les années 1650, alors que Louis Le Vau avait passé les quarante ans en 1652. Architecte ordinaire du roi et de la duchesse de Montpensier, apprécié de la clientèle de cour, marié en 1658 et domicilié dans sa nouvelle maison sur l'île Saint-Louis, François Le Vau a pu faire peindre ce double portrait au moment de la mort de son père en 1661, à une heure particulièrement faste de sa carrière et de sa vie personnelle.

DES ARMOIRIES EN GUISE D'EX-LIBRIS

Le second objet ici pris en considération est un exemplaire du *Premier tome de l'architecture* de Philibert Delorme dans son édition originale de 1567, provenant de l'ancienne collection de l'architecte Fernand Pouillon¹⁸. Sur la première page de garde, on lit l'inscription suivante, qui fait référence à une vente après décès : « De l'inventaire de M^r Le Veau, le 2 sept[embre] [16]76, 4 l.t., Menessier », et plus bas « De Chevallines », le premier nom et l'estimation ayant ensuite été rayés d'une encre plus brune (fig. 3)¹⁹. Comme on ne prête qu'aux riches, cette mention a été rapprochée de Louis Le Vau, mais en réalité la date indiquée renvoie forcément à François, mort le 4 juillet 1676, près de six ans après son aîné. Dans son inventaire après décès, commencé le 8 juillet 1676 et clos le 18 août suivant, le traité de Philibert n'apparaît nulle part explicitement, mais ce livre devait faire partie des quelque trente-quatre volumes in-folio qui y sont énumérés par paquets. Un exemplaire de l'édition originale du traité avait appartenu à Louis Le Vau et il serait logique que ce volume soit passé à son frère en 1670, comme la plupart de la bibliothèque du premier architecte du roi²⁰. Postérieure de quelques jours à la clôture de l'inventaire de François Le Vau, l'inscription liminaire se rapporte à la vente des biens du défunt, au cours de laquelle le livre fut adjugé pour la somme de 4 livres tournois à un nommé Menessier, qui est très vraisemblablement l'architecte et voyer parisien Bernard Menessier, fils de l'architecte Antoine Menessier (fig. 4) et auteur d'une

18 L'ouvrage est passé en vente à Monte-Carlo le 1^{er} juillet 1986 (Ader, Picard, Tajan, *Bibliothèque de Fernand Pouillon*, catalogue de vente, p. 37), puis a figuré au catalogue de la maison Ursus à New York en 2004, avant de repasser en vente à Paris en 2014. Je remercie Peter Fuhring qui m'a amicalement communiqué ses notes sur ce volume, ainsi que Bertrand Meaudre pour m'avoir permis d'examiner l'ouvrage à la librairie Lardanchet.

19 Je remercie Isabelle de Conihout de m'avoir éclairé sur les mentions de vente sur les ouvrages anciens.

20 Voir ci-dessus, n. 7. Louis Le Vau possédait deux exemplaires du traité, dont un de l'édition originale de 1567 (Hilary Ballon, *Louis Le Vau. Mazarin's Collège, Colbert's Revenge*, op. cit., p. 163).

3. Mention de vente après le décès de François Le Vau sur la page de garde son exemplaire du *Premier tome de l'architecture* de Philibert Delorme, coll. part.

traduction de la règle de Vignole parue en 1665²¹. Des frères Le Vau jusqu'à Fernand Pouillon, en passant par Menessier, cet exemplaire se distingue ainsi pour être passé entre les mains de figures éminentes de l'architecture française.

Dépourvu de toute annotation marginale ou marque de lecture, le volume n'offre malheureusement aucun intérêt pour qui s'intéresserait à l'usage artistique ou professionnel que ses propriétaires purent faire de lui. Sa page de titre présente en revanche une particularité tout à fait remarquable pour son utilisation en tant qu'objet de collection (fig. 5). Sur le frontispice ont en effet été collées deux petites pièces gravées qui représentent des écussons armoriés dans un cartouche orné de feuillages. L'emplacement de ces collages est étudié, le premier se trouvant au sommet de la bordure ovale qui encadre le titre, à la jonction entre deux gros festons, et le second au bas de la composition, comme suspendu à des têtes d'angelots et lié à deux guirlandes (fig. 6). Ces armoiries peuvent être identifiées grâce à la collection des Pièces originales du Cabinet des

21 La graphie du nom « Menessier » apposé sur le traité de Delorme en 1676 est très semblable à la signature de Bernard Menessier sur son contrat de mariage du 19 avril 1672, à la seule différence du M initial qui est écrit en minuscule sur le traité et en majuscule dans la signature (Arch. nat., Min. centr., LXXXVII, 217). Il a signé en tant que traducteur l'épître dédicatoire des *Règles des cinq ordres d'architecture de M. Jacques Barozzio de Vignole. Traduction nouvelle et augmentation de ses œuvres*, parues à Paris en 1665 chez Pierre Mariette (A. Cojannot, A. Gady (dir.), *Dessiner pour bâtir, op. cit.*, p. 84-85). En 1672, il était « m^e masson, architecte et voyer en la grande voirie de Paris » et sa carrière se poursuivit pendant tout le règne de Louis XIV. Son père était seulement dit « bourgeois de Paris » dans l'acte de mariage, et son activité en tant qu'architecte est obscure, peut-être douteuse, mais on connaît de lui un portrait gravé par Michel Lasne et identifié par Pierre-Jean Mariette : « Portrait d'homme en buste dans un ovale. Sans nom. Anthoine Menessier, de Rheims, architecte. Cette inscription manuscrite m'a été donnée par M. Claude Bernard Menessier, architecte, son petit-fils » (*Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, éd. Charles-Philippe de Chennevières-Pointel et Anatole de Montaiglon, Paris, J.-B. Dumoulin, 1853-1862, t. 3, p. 65).

4. Portrait présumé d'Antoine Menessier, architecte,
par Michel Lasne, Musée des beaux-arts de Nancy

5. Frontispice de l'exemplaire du *Premier tome de l'architecture* de Philibert Delorme (Paris, Federic Morel, 1567) de la bibliothèque de François Le Vau, avec ses armoiries gravées collées à deux emplacements, coll. part.

6. Détail de la fig. 5

manuscrits de la Bibliothèque nationale, qui comporte un dossier au nom de Le Vau resté jusqu'ici inédit²². Deux documents s'y trouvent, où l'on reconnaît les mêmes armes que celles collées sur le traité. L'une est l'enregistrement à l'Armorial général de Paris, le 21 juin 1697, des armoiries figurées en couleur d'une certaine « N. Le Vau fille », dont l'identité n'est pas claire²³ (fig. 7). La seconde est une estampe représentant toujours le même écu, mais plus détaillé que dans les deux exemples précédents et assorti de deux ornements extérieurs : un grand compas ouvert en guise de soutien et un casque de profil (fig. 8). Les armoiries sont entourées par un bandeau circulaire, qui est vierge en partie supérieure, mais certaines traces de tailles effacées font penser qu'une inscription ou devise en capitales devait initialement y trouver place. En partie basse est en revanche gravé en italiques : « *Franciscus Le Vau inv[enit]* ». Découpée grossièrement, la pièce circulaire appartenait semble-t-il à une composition plus grande, peut-être un portrait aujourd'hui perdu.

²² BnF, Mss., P.O. 2939, s. v. Le Vau.

²³ Il s'agit vraisemblablement de la fille unique de François Le Vau, Jeanne-Élisabeth, morte en 1682, dont les armoiries auraient été enregistrées à titre posthume en 1697, sans doute à la demande de son fils Louis Hubert Rillart de Fontenay. Ce pourrait toutefois être également une des trois filles de Louis Le Vau encore vivantes, mais on s'expliquerait mal l'absence de prénom dans ce cas.

7. Enregistrement des armoiries d'une fille Le Vau à l'Armorial général de Paris,
25 juillet 1697, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. PO-2939, s.v. Le Vau

Le dossier ainsi constitué est cohérent, même si les armoiries sont chaque fois représentées avec de légères variantes de couleur. La version la plus précise est la troisième, qui porte en outre le nom de son auteur, et elle pourrait être décrite de la manière suivante : d'azur au chevron d'or accosté de deux triangles d'argent et accompagné en pointe d'un diamant d'or taillé en triangle ; au chef d'argent chargé d'un carreau de gueules entre deux tourteaux de même. Il peut paraître paradoxal que François Le Vau se soit attribué explicitement l'invention de ces armes, mais l'usage public qui fut fait de celles-ci n'est pas douteux, puisque elles ont été gravées en deux versions et qu'on les retrouve collées sur un livre de la bibliothèque familiale. Louis Le Vau porta-t-il également ces armes dessinées

8. Armoiries gravées de François Le Vau, Paris,
Bibliothèque nationale de France, Ms. PO-2939, s.v. Le Vau

par son frère ? Aucun indice ne va en ce sens. Il est certain en revanche que François les fit apparaître sur les pièces de son importante argenterie, décrites en 1676 comme « armoiriées des armes dudit deffunt, pesant le tout ensemble la quantité de quatre-vingt-unze marcs, prisé à raison de 26 l. 10 sols le marc, à 2 411 livres tournois 10 sols »²⁴.

DES REPRÉSENTATIONS DE FRANÇOIS LE VAU EN ARCHITECTE

Les éléments rassemblés ne sont pas seulement précieux parce que les objets matériels ayant appartenu à des architectes français du XVII^e siècle sont rares, mais parce qu'ils apparaissent chargés des significations dont leur propriétaire lui-même les aurait investis. Le double portrait de l'architecte et de son père est particulièrement éloquent à cet égard, introduisant une forme de narrativité inhabituelle dans les portraits de famille bourgeois. Malgré un équilibre

²⁴ Inventaire du 8 juillet 1676, déjà cité.

apparent, la peinture met nettement en valeur la figure du fils aux dépens de celle du père, par la différence de superficie que celles-ci occupent sur la toile, par l'opposition entre des postures dynamique et statique, par le contraste de coloris et d'éclat. Cette inégalité de traitement a même pu faire imaginer que les figures pouvaient être l'œuvre de deux peintres différents, Philippe de Champaigne pour le père et Charles Le Brun pour le fils²⁵. En réalité, la vraisemblance comme l'homogénéité de la couche picturale excluent une telle hypothèse. Le contraste entre les deux figures ne relève certainement pas d'une différence d'exécution, mais bien d'une intention expressive dont la signification paraît limpide. Si Le Veau père est représenté avec la modestie qui convenait à son état, François Le Vau s'est fait peindre de manière plus éclatante en tant qu'architecte ordinaire du roi, titre honorable qui lui valait une pension dès les années 1650²⁶. Son aisance matérielle transparaît dans ses atours, qui sont identiques à ceux du surintendant des Bâtiments du roi Antoine Ratabon tel qu'il a été représenté par Pierre Rabon en 1660²⁷. Son portrait est bien celui d'un homme habitué à servir le roi et la cour.

Pourtant, par ses gestes et par son regard, la figure de François Le Vau exprime une attention et une déférence envers son père qui peuvent être interprétées comme des marques de reconnaissance. En tant que tailleur de pierre, Louis Le Veau a été à l'origine de la vocation à l'architecture de son fils aîné, qui a entraîné celle de son benjamin. Devenu maître maçon et bourgeois de Paris, Le Veau a participé aux affaires foncières et immobilières de ses deux fils successivement et, de ce fait, à leur enrichissement. Du point de vue social comme professionnel, la contribution paternelle a été décisive dans le parcours des deux architectes et c'est ce que ce tableau semble exprimer. Un détail insolite du deuxième plan illustre peut-être métaphoriquement cette histoire familiale : les pilastres cannelés situés derrière le père, taillés dans une pierre blanche, laissent apparaître une structure sous-jacente de briques, près de la bordure gauche de la toile. Comme la grande architecture s'adosse à la simple maçonnerie, François Le Vau architecte pouvait ainsi se reconnaître redevable de son père artisan.

Les armoiries que l'architecte se donna ne sont pas moins significantes. Dans leur version simplifiée, comme elles apparaissent sur le traité de Delorme, elles relèvent d'une héraldique familiale ordinaire. C'est bien ainsi qu'elles sont enregistrées à l'Armorial général en 1697, à une date où plus aucun ayant

²⁵ Avis écrit de Bernard Dorival (archives privées du propriétaire).

²⁶ Arch. nat., O¹ 2387, p. 162.

²⁷ Musée de Versailles, MV4346 ; voir Thierry Bajou, Janet M. Brooke, Christophe Hardouin, *Les Peintres du roi (1648-1793)*, cat. exp., Tours, 18 mars-18 juin 2000, Toulouse, 30 juin-2 octobre 2000, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000, p. 84-86.

droit mâle ne pouvait relever le nom ni la tradition professionnelle des Le Vau. Les descendants directs des deux frères architectes étaient en effet des femmes qui s'étaient mariées hors de leur milieu social d'origine, avec des titulaires d'offices royaux de justice et de finance. Le port d'armoiries, même forgées et récentes, relevait ainsi d'une stratégie de positionnement social fort commune à cette période et s'inscrit bien dans la trajectoire familiale de la descendance de François Le Vau, vers les Rillart de Fontenay, puis les Maussion.

Du vivant de François Le Vau, il est toutefois probable que ces armes revêtaient une signification plus élaborée. Depuis le Moyen Âge, il était courant que des professionnels et artisans prissent des armoiries non nobles et on connaît quelques exemples d'architectes qui en ont porté à Paris au XVII^e siècle : ainsi le Lorrain Jean Thiriote, dont l'écu figurait les symboles de sa profession²⁸ ou l'important maître maçon Michel Villedo, originaire de la Marche, qui possédait à son domicile un grand portrait collectif de sa famille orné de ses armoiries, comportant un chevron et trois trèfles²⁹. Son neveu, l'architecte et ingénieur Jacques Tarade, fut anobli en 1683 pour ses ouvrages militaires et porta des armes évoquant des assises de maçonnerie³⁰. Un an plus tôt, Jules Hardouin-Mansart avait déjà été anobli, à l'occasion de son accession à la fonction de premier architecte du roi, également avec des armoiries expressives, « d'azur à la colonne d'argent soutenue d'une base et sommée d'un chapiteau d'or, surmontée d'un soleil de mesme, la colonne accostée de deux aigles aussy d'or »³¹ (fig. 9). Sans être parlantes ni nobles, celles de François Le Vau se composaient de pièces et de meubles strictement géométriques et pouvaient donc évoquer le travail graphique de l'architecte, surtout lorsqu'elles présentaient un meuble en pointe

28 La composition des armoiries de Thiriote n'est pas établie avec certitude. Sur son tombeau dans l'église d'Yerres aurait figuré « un compas, une équerre et une toise » (abbé Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, Féchoz et Letouzey, 1883-1893, t. 5, p. 212), mais sur sa maison à Vignot, les armes sculptées « se composaient d'un maillet et d'un compas entrelacés, le manche du maillet engagé dans les branches du compas ; pour timbre, un casque ouvert à côté, et pour support, deux génies nus » (Charles Emmanuel Dumont, *Histoire des fiefs et principaux villages de la seigneurie de Commercy*, Paris, Derache, 1856, p. 353).

29 L'inventaire du 2 août 1663 dressé après le décès de son épouse Marguerite Hanicle décrit « un grand tableau peint sur thuille [...] où est représenté led. sieur Villedo, la defunte damoiselle sa femme et treize leurs enfans, sçavoir cinq garçons et huit filles [...] au bas duquel tableau sont les armes dud. s^r Villedo » (Arch. nat., Min. centr., LI, 557). Voir Viviane Fritz, *Michel Villedo et c^{ie}. Entreprise et expertise à Paris au XVII^e siècle*, thèse de l'École nationale des chartes, 2014.

30 Gilbert-Philippe-Émile de Tarade, *Notice généalogique et biographique sur la famille de Tarade et sur ses alliances*, Tours, E. Mazereau, 1870, p. 101-104. Le portrait gravé de Jacques Tarade, qui figure en tête de la publication de ses *Dessins de toutes les parties de l'église de Saint-Pierre de Rome* (Paris, 1713), comporte ses armoiries en cartouche.

31 Bertrand Jestaz, *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, Picard, 2008, t. I, p. 209 et t. II, p. 30 ; Benjamin Ringot et Thierry Sarmant, « Au service du roi (1675-1708). Une carrière exceptionnelle », dans Alexandre Gady (dir.), *Jules Hardouin-Mansart, 1646-1708*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 24 ; A. Cojannot, A. Gady, *Dessiner pour bâtir, op. cit.*, p. 49-51.

9. Armoiries de Jules Hardouin-Mansart peintes sur ses lettres patentes de noblesse données en septembre 1682, Paris, Archives nationales, Min. centr., XXVIII, 257, dépôt du 15 février 1739, Réserve 189

de diamant triangulaire et un compas en guise de support (voir **fig. 8**). Suivant une acception courante de l'art héraldique, il est ainsi possible d'interpréter cet écu, imaginé par François Le Vau pour son propre usage, comme une représentation professionnelle et sociale de lui-même.

Le soin apporté au collage des écus sur la page de titre du traité de Delorme conforte une telle lecture. Premier traité d'architecture écrit en langue française, ouvrage fondateur d'une revendication à l'identité nationale au sein de la Renaissance artistique européenne, mais aussi texte largement autobiographique, le *Premier tome de l'architecture* présente de nombreux caractères de singularité qui ne pouvaient laisser indifférent un architecte français du siècle suivant³². Comme l'a montré Jean-Marie Pérouse de Montclos, le frontispice fait figure

³² Jean Guillaume, « Philibert de L'Orme : un traité différent », dans Jean Guillaume (dir.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, coll. « De architectura », 1988, p. 347-354 ; Jean-Marie Pérouse de Montclos, « L'horoscope de Philibert De L'Orme », *Revue de l'art*, 72, 1988, p. 16-18 ; *id.*, « Présentation des traités », dans Philibert Delorme, *Traités d'architecture*, éd. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, L. Laget, 1988, p. 3-22.

d'« autoportrait par l'emblème », condensé des ambitions artistiques et professionnelles de l'auteur³³ (voir **fig. 5**). Même sans en comprendre toutes les significations, François Le Vau devait percevoir que la planche gravée revêtait une dimension symbolique et qu'en y plaçant ses armes, il se situait lui-même dans la continuité d'une tradition architecturale spécifiquement française. Assumant à titre individuel l'héritage de son père tailleur de pierre, comme l'exprime ostensiblement leur double portrait peint, mais revendiquant une position sociale élevée par son adoption de signes extérieurs de notabilité (vêtements, cadre de vie, armoiries), il incarnait une figure très représentative de l'architecture française au début du règne personnel de Louis XIV, à l'heure où la nouvelle Académie royale vint légitimer les ambitions aussi bien artistiques que sociales de la profession.

33 *Ibid.*, p. 13.

L'AMATEUR D'ARCHITECTURE ET L'ACADÉMIE AU XVIII^e SIÈCLE

Basile Baudez

Alors que le monde académique de l'Ancien Régime tel qu'il a été décrit par Daniel Roche dans *Le Siècle des Lumières en province* reposait avant tout sur la sociabilité mondaine et transdisciplinaire¹, l'Académie royale d'architecture, institution qui se voulait avant tout professionnelle, fut longtemps rétive à faire une place en son sein à des membres non architectes. Résultat sans doute de la difficulté qu'avait toujours la profession à se définir au siècle des Lumières, de la lutte qui aboutit en 1676 à réserver aux académiciens le titre d'architecte du roi, qui seul permettait de différencier clairement les architectes des maîtres maçons ou des entrepreneurs jusqu'à l'instauration du diplôme en 1867 et sa détention obligatoire en 1941², les académiciens d'architecture, plus que tout autre corps, souhaitaient rester entre soi. Dans un premier temps, ne pouvaient siéger aux côtés des architectes du roi que les administrateurs de l'architecture, intendants et contrôleurs généraux des Bâtiments, comme à l'Académie royale de peinture et de sculpture³. Assistant de droit aux séances jusqu'à la suppression de leur office en 1776⁴, ils ne disposaient cependant pas de droit de vote et ne pouvaient parrainer un étudiant de l'école académique. Siéger en séance pouvait cependant permettre aux officiers de se faire mieux connaître des académiciens dans l'espoir d'intégrer la compagnie par la suite. Ainsi, le père de Charles Hippolyte Garnier d'Isle, Jean Charles, contrôleur général ancien en 1724, fut élu académicien en 1728 ; Charles Jacques Billaudel, intendant général alternatif en 1725, entra dans la seconde classe en 1729, son fils Jean René fit de même en 1774 ; Barthélémy Michel Hazon, intendant et ordonnateur des

- 1 Daniel Roche, *Le Siècle des Lumières en province : académies et académiciens provinciaux, 1689-1789*, Paris-La Haye, Mouton, 1978.
- 2 Voir, entre autres, Louis Callebaut (dir.), *Histoire de l'architecte*, Paris, Flammarion, 1998 ; Basile Baudez, *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*, Rennes, PUR, 2012.
- 3 Charlotte Guichard a montré la présence importante des contrôleurs des Bâtiments dans le groupe des amateurs honoraires jusqu'au milieu du XVIII^e siècle (*Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 30-31).
- 4 Article XXIII des *Lettres patentes portant établissement d'une académie d'architecture, 1717* ; reproduit dans Léon Aucoc (éd.), *L'Institut de France. Lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'Institut*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, p. CLXXII.

Bâtiments en octobre 1749, assista régulièrement aux séances de l'Académie royale d'architecture jusqu'à sa nomination dans la seconde classe en 1755⁵. D'autres, comme Claude Armand Mollet, contrôleur général en 1736 puis intendant général ancien en 1750, n'obtinrent jamais le titre d'architecte du roi. Tous cependant étaient des professionnels de l'architecture. Il fallut attendre la refonte des statuts menée sous l'impulsion du comte d'Angiviller dans le cadre des grandes réformes de la direction des Bâtiments pour voir des amateurs intégrer l'Académie royale d'architecture.

Conséquence indirecte de la suppression des offices d'intendants et de contrôleurs généraux des Bâtiments, l'article IV des Statuts de janvier 1776 créait des « honoraires associés libres, [des] citoyens qui, sans professer l'architecture, seront distingués par leur connoissance dans cet art ou dans ceux qui lui sont relatifs⁶ ». En cela, les architectes se calquaient sur l'Académie royale de peinture et de sculpture qui avait créé en 1747 le statut d'associés libres, première étape avant l'entrée dans la classe des amateurs honoraires⁷, classe elle-même instituée lors de la refonte de l'institution par Colbert en 1663 et réservée « aux personnes de condition et amateurs des sciences et des beaux arts⁸ ». En 1784, on comptait sept membres de la première catégorie, huit de la seconde⁹. Ils jouèrent un rôle essentiel dans la lutte menée par l'Académie royale face à la corporation des peintres, qui aboutit en 1776 à la suppression de l'académie parisienne de Saint-Luc¹⁰ et participèrent activement à la construction d'une historiographie et d'une esthétique au sein de l'Académie

562

5 Pour dresser le tableau des intendants et contrôleurs généraux de la période 1720-1750, nous nous appuyons sur Louis Frank, *Lenormant de Tournehem et le mouvement des arts au milieu du XVIII^e siècle (1745-1751)*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Paris, École nationale des chartes, 1987, t. I, p. 30.

6 Léon Aucoc, *L'Institut de France. Lois, statuts et règlements...*, éd. cit., p. CLXXXIII.

7 Séance du 26 août 1747, dans Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Baur, 1875-1892, t. VI, p. 64-65. Cité par Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 24. L'Académie de peinture et de sculpture distinguait deux classes d'amateurs : les honoraires associés libres et les huit honoraires amateurs. Au décès d'un honoraire amateur, le doyen des honoraires associés libres prenait sa succession (article III des *Statuts et réglemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture donnés par la déclaration royale du 15 mars 1777*, dans *L'Institut de France. Lois, statuts et règlements...*, éd. cit., p. CLIV-CLV) ; Louis Olivier, « Artists, amateurs and bureaucrats: a study of the role of amateurs honoraires in the Royal Academy of painting and sculpture, 1648-1777 », *Proceedings of the annual meeting of the Western Society for French History*, 9, 1982, p. 96-106.

8 Article XXI des statuts du 24 décembre 1663 (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture et sculpture*, éd. cit., t. I, p. 254).

9 *Almanach royal*, année 1784, p. 518.

10 Katie Scott, « Hierarchy, liberty and order: languages of art and institutional conflict in Paris (1766-1776) », *Oxford Art Journal*, vol. 12, 2, 1989, p. 59-70 ; Charlotte Guichard, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 49, 3 (juillet-septembre 2002), p. 54-68.

à travers les vies d'artistes¹¹ et les histoires de l'institution proposées lors des conférences. Leur intégration au sein de l'institution, voulue dès le directorat de Charles Lenormant de Tournehem, acquit une visibilité forte lors du Salon de 1787 lorsque des œuvres d'artistes amateurs côtoyèrent pour la première fois les productions des artistes professionnels. L'Académie royale d'architecture refusa cependant d'accompagner son aînée dans cette évolution.

Si les architectes suivirent leurs frères artistes dans l'admission de non-professionnels au sein de l'institution, il semble que cela soit avant tout la conséquence de la volonté d'unification et de clarification du monde académique des arts voulue par le comte d'Angiviller. Suivant l'exemple de l'Académie de peinture, les articles XXXV à XXXVII des Statuts de 1776 de l'Académie d'architecture octroyaient aux honoraires associés libres des droits de vote équivalents aux académiciens de première classe ainsi que la possibilité de patronner un élève, rompant avec la position subalterne dans laquelle avaient été tenus jusqu'alors les intendants et contrôleurs des Bâtiments¹². La liste des premiers membres de cette nouvelle classe, nommés directement par le roi sans intervention de l'Académie, en violation des statuts tout juste rédigés, montre une grande diversité dans la définition de l'associé libre. On y trouve un diplomate helvétique, le comte Louis Augustin d'Affry, colonel des gardes suisses du roi, ambassadeur auprès des États généraux de Hollande et administrateur général des Suisses et Grisons¹³, un scientifique, l'abbé Charles Bossut, un amateur de dessin, Claude Henri Watelet, deux administrateurs liés aux Bâtiments, Jean Charles Philibert Trudaine de Montigny, directeur du service des Ponts et Chaussées, et Pierre Élisabeth de Fontanieu, intendant général des Meubles de la Couronne, et enfin, le premier peintre du roi, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Jean-Baptiste Marie Pierre¹⁴. Le comte d'Affry fut élu au rang d'honoraire à l'Académie de peinture et de

11 Christian Michel en a dressé la liste dans *Charles Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993, p. 672-679.

12 Les Statuts font la distinction entre le droit de vote sur les affaires académiques, réservé aux trois plus anciens des associés libres, et celui concernant toutes les autres affaires dont bénéficiaient tous les académiciens (*L'Institut de France. Lois, statuts et règlements...*, éd. cit., p. CLXXXIX-CXC).

13 Alain-Jacques Czouz-Tornare, « Le service de France vu à travers l'étonnante destinée de Louis-Auguste-Augustin d'Affry », dans Claudio Fedrigo, Hubert Foerster (dir.), *Fribourg sur les chemins de l'Europe*, Fribourg, Archives de l'État de Fribourg/Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg/Service archéologique cantonal de Fribourg, 2000, p. 77-87. Le comte d'Affry tenait un salon deux fois par semaine chez lui, place Vendôme (Antoine Lilti, *Le Monde des Salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 67).

14 Lettre du comte d'Angiviller à Ange-Jacques Gabriel du 13 mars 1776 enregistrée lors de la séance du 18 mars 1776 (Henry Lemonnier [éd.], *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, Armand Colin, 1911-1929, t. VIII, 1924, p. 261).

sculpture trois ans plus tard et était déjà reconnu pour son amour pour les arts¹⁵. En janvier 1777, moins d'un an après son admission comme honoraire associé libre, l'abbé Bossut obtenait le rattachement de sa chaire d'hydraulique pratique à l'Académie royale d'architecture et signait désormais en tant que professeur¹⁶. Trudaine et Fontanieu représentaient les liens forts entre l'Académie et les Ponts et Chaussées d'une part¹⁷ et la longue tradition commune de la direction des Bâtiments et du Garde-Meuble de la Couronne d'autre part¹⁸. Fontanieu faisait d'ailleurs également partie de l'Académie de peinture et de sculpture, tout comme Watelet, figure centrale du monde des amateurs, associé libre en 1747, amateur honoraire en 1766¹⁹. La nomination du premier peintre répondait à celle du premier architecte, Ange-Jacques Gabriel, dans la classe des honoraires de l'Académie de peinture, par un beau mouvement de réciprocité destiné à renforcer l'unité des institutions artistiques sous la férule du directeur des Bâtiments. De cette liste, il est difficile de tirer une définition claire du périmètre de l'associé-honoraire. Entre gens de condition, administrateurs et connaisseurs en autres arts, il semble bien que le seul dénominateur commun soit la non-pratique de l'architecture.

Après le premier groupe directement nommé par le roi en 1776, les honoraires-associés furent recrutés sur élection académique et présentation au souverain. Comme à l'Académie royale de peinture et de sculpture²⁰, les contraintes hiérarchiques jouaient de manière plus forte dans l'élection des amateurs que dans les campagnes menées par les architectes. Après le décès de Trudaine de Montigny, le comte Yves Marie de Maillebois, président honoraire de l'Académie royale des sciences, retira sa candidature à l'annonce de celle de Jules François de Cotte, petit-fils de l'ancien directeur de l'Académie royale d'architecture, président honoraire à la seconde chambre des enquêtes du Parlement de Paris et successeur de Claude Gros de Boze comme intendant des devises et inscriptions des édifices royaux²¹. Les académiciens présentèrent

15 Lettre de Jean-Baptiste Marie Pierre du 10 avril 1779, citée par Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 38.

16 Extrait des registres du Conseil d'État du roi du 3 janvier 1777. Enregistré lors de la séance du 3 février 1777 (*Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, éd. cit., t. VIII, p. 293-294).

17 Voir Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988, p. 115-119.

18 Stéphane Castelluccio, *Le Garde-Meuble de la Couronne et ses intendants du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du CTHS, 2004.

19 Maurice Henriot, « Un amateur d'art au XVIII^e siècle : l'académicien Watelet », *Gazette des beaux-arts*, septembre-octobre 1922.

20 Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 38.

21 Brevet de survivance du 21 décembre 1748, Arch. nat., O¹ 1059, p. 85-91. Sa très riche bibliothèque fut dispersée en vente publique en 1804 : *Catalogue des livres rares et précieux et des manuscrits composant la bibliothèque de M****, conservé à la bibliothèque Sainte-

son seul nom au roi²². Le comte de Maillebois attendit ainsi le décès de Pierre Élisabeth de Fontanieu pour intégrer la compagnie, le 12 juillet 1784²³. En février 1786, parmi les candidats à la succession de Claude Henri Watelet, se manifestèrent deux amateurs, le magistrat François Antoine Davy de Chavigné et l'abbé de Saint-Non²⁴. Davy de Chavigné avait proposé en 1775 un projet d'une place Louis XVI sous le titre *Vue et perspective d'un monument projeté à la gloire de Louis Seize en mémoire du rétablissement de l'ancienne magistrature* à l'emplacement de la place Dauphine, et l'abbé de Saint-Non offrit à l'Académie royale d'architecture des cahiers de son *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* entre 1784 et 1785²⁵. Le baron de Breteuil, secrétaire d'État de la Maison du roi, émettant peu après le désir d'être associé à l'Académie, l'abbé de Saint-Non s'effaça aussitôt et le ministre fut élu à l'unanimité²⁶. Ne s'avouant pas vaincu, Davy de Cheigné posa de nouveau sa candidature en mai 1789 à la suite du décès de Jean-Baptiste Marie Pierre, en même temps qu'il soumettait un nouveau projet de place Louis XVI, à l'emplacement de la Bastille cette fois-ci²⁷. Il était opposé au marquis de Montalembert, qui venait d'offrir à la compagnie sa *Fortification perpendiculaire*²⁸, et à Joseph-Marie Vien, successeur de Pierre dans la charge de premier peintre du roi. Vien obtint la majorité des suffrages le 30 juin 1789, non pas en sa qualité de premier peintre, mais pour son « mérite personnel [...] et son véritable amour pour l'art de l'architecture²⁹ ». Même si tout semble indiquer qu'ils n'avaient guère le choix, les académiciens ne

Geneviève, 8^o QB 331 (2). Voir Annie Charon (dir.), *Esprit des livres. Catalogue de vente de bibliothèques conservés dans les bibliothèques parisiennes*, éditions en ligne de l'École des chartes, <http://elec.enc.sorbonne.fr/cataloguevente/> ; Pierre Geoffroy, *Robert de Cotte et sa famille*, mémoire de master 1, dir. A. Gady, université Paris-Sorbonne, 2016.

- 22 Séance du 24 novembre 1777 (*Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, éd. cit., t. VIII, p. 314).
- 23 *Ibid.*, t. IX, 1926, p. 134-135.
- 24 Séances des 23 janvier et 6 février 1786 (*ibid.*, p. 173-174).
- 25 Séances des 7 juin et 29 novembre 1784, 25 juillet et 12 décembre 1785 (*ibid.*, p. 133, 141, 160 et 170). Sur Davy de Chavigné, voir Mark K. Deming, « Les places Louis XVI », dans Michel Le Moël (dir.), *L'Urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1997, p. 70. Jean-Claude Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, 1781-1786, 5 t. en 4 vol.
- 26 Séances des 20 février et 13 mars 1786 (*Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, éd. cit., t. IX, p. 175 et 177). Louis Charles Auguste Le Tonnelier, baron de Breteuil, fut nommé secrétaire d'État de la Maison du roi en novembre 1783. Il conserva sa charge jusqu'en juillet 1788. Il était membre honoraire de l'Académie des sciences depuis 1784 (Arnaud de Maurepas, Antoine Boulant, *Les Ministres et les ministères du siècle des Lumières*, Paris, Christian Éditions, 2011, p. 274).
- 27 Séance du 8 juin 1789 (*Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, éd. cit., t. IX, p. 250).
- 28 Séance du 3 février 1789 (*ibid.*, p. 241). Le marquis Marc René de Montalembert était membre de l'Académie des sciences depuis 1747. Il publia sa *Fortification perpendiculaire* en onze volumes de 1776 à 1786. Voir Pierre Rocolle, *2 000 ans de fortification française*, [Panazol/Paris], Lavauzelle, 1989, t. II, p. 441-442 et 472-474.
- 29 *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, éd. cit., t. IX, p. 251.

souhaitaient plus se lier les mains en attribuant de manière systématique une place d'honoraire associé libre au premier peintre du roi. Nous retrouvons Davy de Chavigné en janvier 1792, apprenant à l'Académie le décès du comte de Maillebois et demandant les suffrages de la compagnie pour le remplacer³⁰. Malheureusement pour lui, les académiciens décidèrent de ne pas procéder à une nouvelle nomination³¹.

566

La place des honoraires associés libres au sein de l'institution peut s'analyser en termes de préséance. Un projet d'installation de l'Académie royale d'architecture dans l'aile nord de la Cour carrée en 1757 figure la table des séances d'assemblée qui forme un *U* allongé³². À une extrémité devait siéger le président de séance avec, face à lui, le secrétaire et le professeur d'architecture. La place de chaque académicien était dictée par l'ancienneté de la date de sa réception dans sa classe. Les membres de la première classe – à laquelle les académiciens pouvaient accéder au bout d'un certain nombre d'années – s'asseyaient à gauche du président de séance, les officiers des Bâtiments à sa droite ; les académiciens de seconde classe occupaient les places restantes³³. Les réformes de 1776 modifièrent le plan de table académique. Les membres de la première classe occupaient désormais le côté droit de la table, précédés seulement par l'architecte ordinaire du roi, en l'occurrence Nicolas-Henri Jardin. À la gauche du président de séance prenaient place les honoraires associés libres et les académiciens de seconde classe. Alors que les architectes du roi se retrouvaient auparavant symboliquement placés dans un rang inférieur à celui des officiers des Bâtiments, les réformes de 1776 renversaient le protocole, ce qui permettait au comte d'Angiviller d'affirmer la place centrale de l'architecte au cœur de l'Académie malgré l'introduction de non-professionnels en séance. Ces derniers, relégués en position secondaire, ne brillaient pas par leur assiduité. Jean Charles Philibert Trudaine de Montigny, le comte de Maillebois, le baron de Breteuil et le président de Cotte ne signèrent les registres de présence qu'une seule fois durant le temps de leur association³⁴. Les trois premiers vinrent seulement à l'occasion de leur installation, respectivement en juin 1776, août 1784 et mai 1786 ; le président de Cotte n'apparut à l'Académie qu'en avril 1793. Claude Henri Watelet signa en avril, mai et novembre 1776 et Pierre Élisabeth de Fontanieu cessa de venir après

30 Séance du 9 janvier 1792 (*ibid.*, p. 312).

31 Séance du 27 février 1792 (*ibid.*, p. 316).

32 Projet de local pour l'Académie royale d'architecture dans la moitié orientale de l'aile sud de la Cour carrée (Arch. nat., O¹ 1671A, pièce 170).

33 Article XXVI des statuts de 1717 (*L'Institut de France. Lois, statuts et règlements...*, éd. cit., p. CLXXIII).

34 Le baron de Breteuil et le président de Cotte n'étaient pas plus assidus à l'Académie royale de peinture et de sculpture (Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 40).

août de la même année. Le comte d'Affry venait une fois par an en moyenne, souvent lors du vote pour les Grands Prix comme en août 1776, août 1785 et août 1788. Seuls Jean-Baptiste Marie Pierre et son successeur Joseph-Marie Vien marquèrent un attachement constant à leurs fonctions. Les registres signalent la présence de Pierre soixante-deux mois sur les cent trente de son association et la signature de Vien n'est absente que sept mois sur quarante-quatre. Cependant, même lorsqu'ils assistaient régulièrement aux séances, les honoraires associés libres participaient peu aux travaux académiques. En remerciement de son élection, Pierre-Élisabeth de Fontanieu offrit en juin 1776 sa *Collection de vases inventés et dessinés* parue en 1770³⁵. En juin 1782, le comte d'Affry transmettait les questions du cardinal de Rohan relatives à son château de Saverne³⁶. Aucune lecture de mémoire, aucune présentation d'ouvrage ne vint enrichir les débats et les armoires de l'Académie. Les académiciens utilisèrent les compétences scientifiques de Fontanieu à une seule reprise, en juin 1776, pour examiner une méthode géométrique présentée par Nicolas Fourneau³⁷. Le prestige du directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture ne fut mis à profit qu'en janvier 1777 ainsi que l'année suivante, lorsqu'il fallut présenter les observations de l'Académie sur les erreurs qui s'étaient glissées dans l'*Almanach royal*³⁸. Malgré une présence continue aux séances, le seul apport de Vien au travail académique consista en la rédaction avec onze de ses collègues d'un mémoire sur les réformes à apporter à l'école académique à la suite de la fronde des élèves en juin 1790³⁹.

Le but de la création des honoraires associés libres avait été d'ouvrir l'institution au monde des amateurs, en pleine efflorescence dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le rejet de la candidature de Davy de Chavigné, l'absence de l'abbé de Lubersac ou des nombreux hommes de lettres, magistrats ou financiers qui proposaient dans le dernier tiers du siècle des monuments et des manières nouvelles de concevoir la ville, révèlent la persistance d'une forte méfiance envers les non-professionnels. La liste des honoraires associés libres montre que les amateurs d'architecture n'avaient pas leur place à côté des académiciens. Les scientifiques pouvaient contribuer à résoudre des problèmes mathématiques ou physiques, les administrateurs favoriser l'octroi de places aux architectes, les courtisans servir son prestige. Un pont avec les autres arts libéraux aurait pu s'établir grâce à Watelet et Pierre puis grâce à Vien : il n'en a rien été.

35 Séance du 10 juin 1776 (*Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, éd. cit., t. VIII, p. 271).

36 Séance du 3 juin 1782 (*ibid.*, t. IX, p. 76).

37 Séance du 10 juin 1776 (*ibid.*, t. VIII, p. 272).

38 Séances des 7 janvier 1777 et 19 janvier 1778 (*ibid.*, p. 287 et 321).

39 Séance du 14 juin 1790 (*ibid.*, t. IX, p. 272).

Le même phénomène caractérise l'Académie royale des sciences. Les statuts de 1699 prévoyaient l'admission de dix membres honoraires, passés à douze en 1716, choisis parmi les membres du haut clergé, de la noblesse ou de la haute administration. Leur présence aux réunions académiques était rare et ils ne jouèrent aucun rôle actif au sein de l'institution⁴⁰. L'admission d'amateurs ou de scientifiques aurait pu permettre à l'Académie royale d'architecture de nouer des liens plus étroits sur le plan institutionnel avec les autres académies parisiennes, or il n'en fut rien.

568

On constate en effet une certaine imperméabilité sur le plan institutionnel entre les institutions littéraires, artistiques et scientifiques que les honoraires associés libres auraient pu combler. En effet, Fontanieu, Watelet et le comte d'Affry appartenaient à l'Académie de peinture et de sculpture, les deux premiers dans la classe des honoraires amateurs, le second dans les associés libres honoraires. Trudaine de Montigny et le comte de Maillebois appartenaient à la classe des honoraires de l'Académie des sciences, le premier depuis 1743, le second après 1749⁴¹, quand Fontanieu entra dans la classe des associés vétérans en 1784⁴². Cela aurait pu servir de lien entre ces institutions car les appartenances directes étaient rares. Ange-Jacques Gabriel, en tant que premier architecte, devint honoraire amateur de l'Académie de peinture et Jean Charles Garnier d'Isle, en 1748, puis Jacques-Germain Soufflot furent élus dans la classe des honoraires associés libres. Après leur décès, cette tradition ne fut pas suivie puisque Richard Mique ne prit pas la succession de Gabriel comme honoraire amateur. Un seul architecte du roi fut agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture, Charles De Wailly, en 1771. Pour ce qui est de l'Académie des sciences, Jean Rodolphe Perronet était associé libre depuis 1765 et on retrouve Charles Étienne Louis Camus comme pensionnaire ordinaire pour la géométrie depuis 1727, mais son successeur dans la chaire de mathématiques à l'Académie royale d'architecture, Antoine René Mauduit, venait du Collège de France où il occupait la chaire de mathématiques. Ce ne fut pas par ce biais que les liens entre Académies se formaient. L'appartenance de Julien David Leroy à une des plus célèbres dynasties scientifiques du XVIII^e siècle permit au professeur d'architecture de faire lire en séance un mémoire de son frère Jean-Baptiste sur l'aérostat en février 1784⁴³ et les liens ne se resserrèrent que lorsqu'il fallut participer au

40 Roger Hahn, *L'Anatomie d'une institution scientifique : l'Académie des sciences de Paris, 1666-1803*, Bruxelles, Éditions des archives contemporaines, 1993, p. 107.

41 *Almanach royal*, année 1763, p. 374.

42 *Almanach royal*, année 1784, p. 512-513.

43 Séance du 3 février 1784 (*Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, éd. cit., t. IX, p. 124). Jean-Baptiste Leroy était pensionnaire mécanicien depuis 1770 et fut directeur de l'Académie royale des sciences en 1773 et 1778. Il fut nommé en 1785 pensionnaire de la

débat sur la reconstruction du Palais de justice, dans les années 1780⁴⁴. Les années passées à l'Académie de France à Rome engendrèrent des liens d'amitié entre les peintres, sculpteurs, graveurs et architectes qui ne se retrouvaient pas dans le fonctionnement interne de chaque institution. Les architectes du roi demeuraient entre eux dans le cadre fermé des séances, réservant les nombreux liens personnels et professionnels tissés avec les autres artistes à d'autres lieux de sociabilité comme les salons, les loges maçonniques ou même les cafés. Ainsi, le monde des amateurs ne permit pas de pallier le manque de liens institutionnels entre les différentes académies.

Le terme d'*amateur*, si important pour l'Académie de peinture, restait banni du vocabulaire de notre académie ; cependant, il semble que la nomination de non-architectes fut alors interprétée comme une reconnaissance de la figure de l'amateur en architecture. En 1779, Davy de Chavigné semble devoir justifier la parution de ses projets d'architecture dans le *Mercure de France* par la reconnaissance par l'Académie de la légitimité des amateurs à entrer dans le débat architectural :

M. de Chavigné, qui ne cultive les arts que par amusement, s'est déterminé à rendre publics quelques-uns de ses projets, depuis que Sa Majesté a créé à l'Académie d'architecture des places d'honoraires associés libres [...]. Le choix distingué que Sa Majesté a fait des premiers honoraires ne peut qu'encourager les amateurs d'architecture à se faire connoître : plusieurs se sont déjà rendus utiles par des ouvrages intéressans sur ce bel art⁴⁵.

Cette reconnaissance n'allait pas de soi.

Si la figure de l'amateur d'architecture n'est pas nouvelle – elle était déjà repérée par Henri Sauval dans son *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* rédigé pour l'essentiel entre 1654 et 1666 lorsqu'il évoquait les prétentions architecturales de Mme de Rambouillet⁴⁶ –, elle revêt jusqu'à tard dans le XVIII^e siècle un caractère péjoratif. Ainsi, Amédée Frézier

classe de physique générale. Sur les Leroy, voir Christopher Drew Armstrong, « De la théorie des proportions à l'expérience des sensations : l'«Essai sur la théorie de l'architecture» de Julien David Leroy, 1770 », dans Daniel Rabreau, Dominique Massounie (dir.), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français. Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, Éditions du patrimoine, 2006, p. 261-263 et *id.*, *Julien-David Leroy and the making of Architectural History*, London, Routledge, 2012.

44 Gaël Lesterlin, « La reconstruction du Palais de justice de Paris après l'incendie de 1776. Le rôle des architectes face aux enjeux politiques », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. LXXX, 2001, p. 811-821.

45 *Mercure de France*, 15 janvier 1779, p. 189-190.

46 Claude Mignot, « Henri Sauval entre l'érudition et la critique d'art », *XVII^e siècle*, 138, « Histoire et théorie de l'art en France au XVII^e siècle », 1983, p. 59 ; Naomi Miller, « "Antiquités de Paris": A text for Architects, Antiquarians, Amateurs », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67/4, 2004, p. 548.

dans le *Mercur de France*⁴⁷ de 1754, critiquant trois livres récemment parus, précise :

Il est sans doute très-avantageux aux beaux arts que des gens d'esprit et de lettres en deviennent amateurs, et qu'ils communiquent au public les réflexions qu'ils ont faites sur les moyens de les perfectionner et d'en déterminer le bon goût ; mais parce que ceux qui n'y sont point exercés sont rarement assez profonds dans la pratique pour raisonner bien conséquemment, il est aussi fort utile au public que ceux qui y sont initiés fassent apercevoir la légèreté de quelques-unes de leurs décisions, en fait de beauté conciliée avec la convenance, pour une facile et solide exécution. L'architecture ne manque pas présentement de ce genre d'amateurs qui prétendent lui donner des principes de bon goût, sur lesquels ils veulent établir une beauté réelle et véritable⁴⁸.

570 En juin 1755, Charles Nicolas Cochin attaquait les « donneurs d'idées⁴⁹ ». Entre-temps, Jacques-François Blondel avait, dans son École des arts, tenté d'ouvrir l'architecture aux amateurs en établissant un cours élémentaire qui leur était spécifiquement destiné⁵⁰ et avait défendu cette idée avec son ami Pierre Patte qui fit lire en séance en juin 1754 un *Discours sur l'architecture où l'on fait voir combien il seroit important que l'étude de cet art fit partie de l'éducation des personnes de naissance*. Ce cours fut introduit ensuite à l'Académie, il durait six mois et le professeur le répétait deux fois. Dans *L'Année littéraire*, Élie-Catherine Fréron défendit en 1757 l'importance du cours de son ami dont il suivit lui-même une partie :

Je ne puis assez me féliciter d'y avoir acquis des connoissances indispensables à tout citoyen qui pense, surtout à un homme de lettres. Il seroit honteux d'ignorer les élémens d'une science inventée pour nos besoins, nos commodités,

47 Amédée-François Frézier, « Sur quelques livres concernant la beauté et le bon goût de l'architecture », *Mercur de France*, juillet 1754, p. 7-59.

48 *Ibid.*, p. 7-8. Les livres critiqués par Frézier consistaient en *L'Esprit des beaux-arts*, par Pierre Estève, paru en deux volumes chez Bauche en 1753, le *Traité du beau essentiel dans les arts appliqué particulièrement à l'architecture et démontré phisiquement et par l'expérience avec un traité des proportions harmoniques, et l'on fait voir que c'est de ses seules proportions que les édifices généralement approuvés, empruntent leur beauté réelle et invariable* par Charles-Étienne Briseux, publié chez Chéreau en 1752, et *l'Essai sur l'architecture* de l'abbé Marc-Antoine Laugier. Frézier, très curieusement, inclut Briseux dans les amateurs d'architecture aux côtés du médecin montpelliérain Pierre Estève et de l'abbé Laugier.

49 Charles-Nicolas Cochin, « Lettre sur les donneurs d'idées, adressée à M. Boissy », *Mercur de France*, juin 1755, p. 11-19. Voir Richard Wittman, *Architecture, Print Culture and the Public Sphere in Eighteenth-Century Paris*, New York/London, Routledge, 2007, p. 100.

50 Dans l'annonce du *Mercur de France* de janvier 1755, Blondel fait référence aux « hommes en place » (p. 188), dans celle de juin 1757 aux « hommes bien nés » (p. 167). Ce n'est qu'en 1758 dans *L'Année littéraire* qu'apparaît spécifiquement le terme d'*amateur* (t. VII, p. 124).

nos plaisirs et d'admirer avec des yeux vulgaires les monuments dont notre partie est décorée⁵¹.

Et plus loin, défendant les cours particuliers que propose Blondel, il défend l'importance de

toutes ces connoissances relatives et indispensables à l'homme d'État destiné à ordonner un jour des ouvrages publics, à l'homme de lettres qui souvent a besoin de parler de cette science dans ses productions, à l'homme aisé qui fait bâtir et à qui il est nécessaire d'avoir un local du bâtiment, enfin à l'homme de considération qui par curiosité voyage dans les pays étrangers⁵².

Le cours s'adresse donc à la fois au maître d'ouvrage public ou privé et à l'amateur proprement dit, mais en limitant ce dernier au voyageur, comme si la critique architecturale devait se contenter de prendre les productions étrangères comme seuls objets. C'est sans doute là la limite de l'acceptation de la légitimité de la figure de l'amateur en architecture chez Blondel ; le cours s'adresse avant tout aux commanditaires et non aux critiques. Il utilisa bien des années plus tard dans *L'Homme du monde éclairé par les arts* (1774) l'argument de l'amateurisme pour critiquer l'abbé Laugier⁵³ et le cours disparut avec son décès la même année⁵⁴. La violence de certaines réactions parle de la difficulté à accepter la critique architecturale de la part de non-praticiens. Ainsi, dans l'annonce de la parution des *Antiquités de la France* de Charles-Louis Clérisseau dans le *Mercure* de janvier 1779, l'auteur déplore la corruption du goût « malgré les prétentions de cette foule de petits connoisseurs, dont le froid enthousiasme, le ton capable, le jargon ridicule et pédantesque, en imposent aux sots, fatiguent les artistes et font pitié aux véritables gens de goût⁵⁵ ». Le milieu des années 1770 correspond donc à un moment charnière dans l'histoire de l'amateur architectural, entre la fin des cours académiques qui leur sont dédiés et l'ouverture institutionnelle imposée par le pouvoir. La définition que donne l'*Encyclopédie* de l'amateur, « terme

51 Élie-Catherine Fréron, « Continuation d'un cours d'architecture », *L'Année littéraire*, 1757, vol. 6, p. 347-348.

52 *Ibid.*, p. 354.

53 « Il faut être instruit à fond des préceptes de l'Art pour oser écrire sur cette matière » (Jacques-François Blondel, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, Amsterdam, 1774, t. II, p. 314 note 81, relevé par Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth-century French Theory*, London, Zwemmer, 1985, p. 149).

54 Richard Cleary, « Romancing the Tone or an Academician's pursuit of a Popular Audience in 18th century France », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 48/2, 1989, p. 142 ; Basile Baudez, *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*, op. cit., p. 206-207.

55 *Mercure de France*, 15 janvier 1779, p. 170.

consacré *aux Beaux-Arts*, mais particulièrement à *la Peinture*⁵⁶ », se retrouve validée par les architectes. Ainsi, pas plus que l'interdisciplinarité, l'Académie d'architecture ne favorisa l'ouverture sur le monde des amateurs, de peur sans doute de rompre le lien fort, acquis de haute lutte, entre le titre d'académicien et celui d'architecte du roi.

56 Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1751, t. 1, p. 317. L'exclusion de l'architecture est confirmée par l'article « Amateur » à la page 60 de l'édition de 1762 du *Dictionnaire de l'Académie française* publié à Paris chez la veuve Brunet : « Se dit aussi de celui qui aime les beaux arts sans les exercer. *Amateur de la peinture, de la sculpture, de la musique. Il ne sait pas peindre, mais il est amateur.* »

UN ARCHITECTE FRANÇAIS EN ESPAGNE :
LE VOYAGE D'ESPAGNE DE CHARLES GARNIER (1868)

*Fernando Marías (de la Real Academia de la Historia)
et Véronique Gerard Powell*

Le 3 mai 1868, Charles et Louise Garnier, accompagnés de leurs amis Gustave Boulanger et Ambroise Baudry, s'embarquaient à la gare du chemin de fer d'Orléans, par le train de 20 h 15, pour un voyage d'un mois en Espagne¹. Le temps des voyages romantiques et périlleux, du marquis de Custine à Gustave Doré et Charles Davillier, était révolu. L'ouverture en 1864 de la ligne ferroviaire reliant Irún à Madrid, et de là, au sud de l'Espagne, avait engendré le « voyageur pressé » qui pouvait découvrir en quelques semaines cette péninsule « maintenant vulgarisée² ». L'un des premiers à l'emprunter, le critique d'art

1 Cet article reprend et développe plusieurs aspects de Charles Garnier, *Viaje a España*, éd. Fernando Marías et Véronique Gerard Powell, San Sebastián, Nerea, 2011, 2 vol. (trad. anglaise, *Journey to Spain by Charles Garnier*, éd. Fernando Marías et Véronique Gerard Powell, San Sebastián, Nerea, 2011, 2 vol.). Cette édition du *Voyage en Espagne par Louise, Gustave Boulanger, Ambroise Baudry et Charles Garnier, 1868* (Paris, BnF, bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 96) utilise également *Itinéraire d'un voyage en Espagne* (pièce 90) [*Itinéraire*] et l'un des carnets de voyage de Garnier (École nationale supérieure des beaux-arts [ENSBA], PC 41. 843, 124 p., 95 x 147 mm) qui contient la plupart des dessins faits sur le vif, repris ensuite dans l'album du *Voyage en Espagne*. Manquent les dessins concernant la fin du périple en Catalogne et la partie française du retour.

Nous avions, Juan Calatrava, Felipe Pereda et moi-même [Fernando Marías] découvert les deux manuscrits de la bibliothèque de l'Opéra à l'occasion de la présentation de documents accompagnant le colloque international « Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines » co-organisé par l'INHA et la Society of Architectural Historians, Paris, INHA, 31 août-4 septembre 2005 ; ils ont fait l'objet d'une première approche : F. Marías, « De la Opéra de Paris à Cádiz: el viaje a España de Charles Garnier y Gustave Boulanger (1868) », dans Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde et Wifredo Rincón García (dir.), *El arte y el viaje*, Madrid, Consejo superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2011, p. 79-90.

Le catalogue de l'exposition *Charles Garnier. Un architecte pour un Empire*, dirigé par Bruno Girveau et Anne-Marie García, Paris, ENSBA éditions, 2010, est le premier ouvrage à mentionner ce voyage à plusieurs reprises, par de rapides allusions dans plusieurs contributions ; voir *El arte y el viaje*, *op. cit.*, p. 69, note 4.

2 Alfred Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, Paris, Hachette, coll. « Guides-itinéraires Joanne », [1859] 2^e éd. 1866, p. XII. Si les voyages en Espagne des Français de l'époque romantique ont été bien étudiés récemment (Bartolomé Bennassar, *Le Voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998 ; Simona Talenti, « Los franceses en España en el siglo XIX: los viajes pintorescos », dans Juan Calatrava [dir.], *Romanticismo y*

Zacharie Astruc, fut suivi de Prosper Mérimée qui accomplissait son septième et dernier voyage, bien loin des mauvaises diligences, des bandits de grand chemin et des auberges mal famées de sa première expédition, en 1830. La ligne directe permettait de s'arrêter à Burgos et Valladolid, ce que firent Édouard Manet à la fin août 1865 et, dix jours plus tard, trois étudiants de l'École des chartes, José Maria de Heredia, Joseph de Laborde et Jules Guiffrey³. Elle ouvrit les portes de la péninsule aux milieux artistiques français intéressés alors par l'Espagne : c'est ainsi que le 22 mai, lors d'une halte du train à Baños de la Encina, au fond de la Sierra Morena, Garnier [reconnaît] « avec étonnement/ toute la gente artistique / et même aristocratique / que l'on connaît à Paris / et qui poussait de grands cris / c'était le surintendant / et Cotier [*sic*] avec Giraud / et puis Arago / et tous les quatre venant / de voir Séville et Cordoue »⁴. Surintendant des Beaux-Arts et directeur du Louvre, Émilien de Nieuwerkerke était accompagné, pour ce voyage que nous révèle Garnier, d'Alfred Arago, inspecteur des Beaux-Arts, de Maurice Cottier, membre du conseil supérieur des Beaux-Arts, et du peintre Eugène Giraud qui, ayant fait plusieurs séjours en Espagne, devait leur servir de *cicerone*.

L'expédition espagnole s'inscrivait pour les Garnier dans une longue pratique du voyage entamée, pour Charles, lors de son séjour à la villa Médicis (1848-1854). En 1852, son dernier travail d'étudiant l'avait conduit à Égine pour dessiner et étudier le temple d'Aphaïa. Plusieurs autres voyages le menèrent ensuite, jusqu'en 1855, de la Turquie et Constantinople à Naples et la Sicile. Rentré à Paris, il faisait souvent de brèves expéditions en Suisse, en Allemagne, en Angleterre... Il avait gardé de ses années romaines l'habitude de partir avec des amis et le désir de réaliser pour l'occasion un *album amicorum* retraçant le voyage en dessins et poésies, ce qu'il avait effectivement mené à bien pendant le voyage de 1867 en Allemagne, Suisse et Italie du Nord⁵. À cela s'ajouta, dès ses

arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX, Madrid, Adaba, 2011, p. 159-187 ; Arcadio Pardo Rodríguez, *La Vision del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, universidad de Valladolid, 2002 ; et Alisa Luxenberg, *Secrets and Glory: Baron Taylor and his "Voyage pittoresque en Espagne"*, Madrid/New York, CEEH/CSA/Hispanic Society of America, 2013), les voyages du dernier tiers du XIX^e siècle sont très mal connus.

3 Pour Manet, voir Édouard Manet, *Voyage en Espagne*, éd. Juliet Wilson-Bareau, Caen, L'Échoppe, 1998 ; pour Heredia, Jacques Guignard, « José Maria de Heredia et l'École des chartes », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 105, 1944, p. 216. Leur visite au Prado est enregistrée dans le *Libro de visitas 1864-1876*, f. 53, Museo del Prado, Archivo.

4 *Voyage en Espagne*, f. 240 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II]. Garnier apprit en lisant à Perpignan *L'Événement illustré* que le surintendant et ses compagnons avaient ensuite été dévalisés pendant leur voyage (f. 311-312).

5 Voir Laure de Hody, « Chronologie biographique » et Olivier Liardet, « Charles Garnier, voyageur éclairé ou rêveur impénitent ? », dans B. Girveau (dir.), *Charles Garnier. Un architecte pour un Empire*, op. cit., p. 304-308 et 54-73 ; *Itinéraire des voyages de Charles*

premières expéditions, une ambition plus précise, celle d'être utile à qui, artiste ou étudiant, suivrait ses pas : nous connaissons son *Guide d'un jeune architecte en Grèce* (1854) ainsi que l'*Itinéraire d'un voyage de Paris à Rome* (1869), rédigé *a posteriori* dans le but évident de devenir le guide des futurs pensionnaires de l'Académie de France à Rome⁶.

Pour cette nouvelle aventure, dans une péninsule encore largement méconnue, Garnier projetait d'écrire, outre un carnet de voyage (*Voyage en Espagne*), un guide dont les traces les plus évidentes sont le manuscrit de l'*Itinéraire d'un voyage en Espagne* et, en tête du *Voyage*, un tableau soigneusement détaillé du trajet, avec les horaires des trains et des diligences, les distances, les cours d'eau traversés, la présence de buffets dans les gares et le nom des hôtels⁷. Le couple Garnier choisit pour compagnons le peintre Gustave Boulanger (1824-1888) et l'architecte Ambroise Baudry (1838-1906). Boulanger, ami intime depuis les années romaines, était alors en charge du décor du Foyer de la danse pour l'Opéra. Sa belle contribution à l'album du *Voyage d'Espagne* élargit de manière intéressante le champ de son œuvre graphique⁸. Si Charles Garnier invita « le jeune Ambroise » à se joindre au groupe – bien que son comportement et sa complicité avec Louise, du même âge que lui, l'énervassent fréquemment –, c'était peut-être parce qu'il parlait espagnol, ce qui n'était pas le cas des autres : « Son succès est très grand / quand il tire sa langue / il parle castillan / que c'en est épatant⁹. » Grâce aux liens d'amitié entre Garnier et son frère aîné Paul, Ambroise était entré à l'agence de l'Opéra et pouvait donc l'aider avec les dessins d'architecture de l'album et discuter du grand chantier en cours¹⁰.

Garnier était évidemment le chef d'orchestre de l'expédition, celui qui reprenait la baguette quand Baudry se perdait dans les ruelles de Séville, et qui distribua les tâches relatives à l'*Itinéraire* et à l'illustration du *Voyage*. Louise, que Boulanger représente toujours en train d'écrire, dut rassembler la plus grande

Garnier entre 1837 et 1868, BnF, bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 97 ; pour le voyage de 1867, voir pièce 93.

- 6 Sur ces ouvrages et ses dessins italiens, voir Massimiliano Savorra, *Charles Garnier in Italia. Un viaggio attraverso le arti, 1848-1854*, Padova, Il Poligrafo, 2003. Pour le contexte, Véronique Meyer et Marie-Luce Pujalte-Fraysse (dir.), *Voyage d'artistes. En Italie du Nord, XVI^e-XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 2011.
- 7 Voir note 1.
- 8 V. Gerard Powell, « Gustave Boulanger y Ambroise Baudry en España », dans Charles Garnier, *Viaje a España*, éd. cit., t. I, p. 15-31. Dans le catalogue *Charles Garnier. Un architecte pour un Empire*, op. cit., plusieurs dessins donnés à Garnier sont en fait de Gustave Boulanger.
- 9 *Voyage en Espagne*, f. 139 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II].
- 10 V. Gerard Powell, « Gustave Boulanger y Ambroise Baudry en España », art. cit. ; sur Ambroise Baudry à l'Opéra, Marie-Laure Crosnier Leconte, « L'agence de Charles Garnier à l'Opéra », dans B. Girveau (dir.), *Charles Garnier. Un architecte pour un Empire*, op. cit., p. 132-140 ; dès le mois de septembre suivant, Ambroise visitait à nouveau le Prado avec son frère Paul (*Libro de Visitas 1864-1870*, op. cit., f. 205v).

partie de la documentation pour l'*Itinéraire*. Dès le départ de la gare du quai d'Austerlitz, fredonnant l'air du « Frère Pancrace », une chanson à boire, Garnier prit la rime et ne la lâcha pas de tout le récit du périple, totalement écrit en vers. Comme nous le montrent plusieurs dessins, dont les auteurs eux-mêmes deviennent parfois les sujets, la rapidité du nouveau moyen de transport ne les empêchait pas de passer de longues heures d'attente dans les gares ou assis dans les trains, dans les diligences là où n'existait pas encore de liaison ferroviaire, ou même sur le pont d'un vapeur. On imagine facilement que la recherche des rimes pouvait être alors un divertissement collectif, tel un jeu de charades, même si le ton personnel, un brin ironique, de ces vers de mirliton révèle la part prédominante du seul Garnier, doué pour la versification. Le tout se finissait en chansons puisque ces vers s'accordaient à la musique de chansons populaires, enfantines, libertines, à boire, ou d'airs d'opéra¹¹. La réalisation des illustrations dut faire l'objet d'ententes préalables : outre de nombreux petits croquis spontanés, détails d'architecture ou de paysage, Garnier prit en charge la majorité des dessins d'architecture, secondé par Baudry – dont le style beaucoup plus linéaire est facilement reconnaissable – qui peut faire d'amusantes caricatures. Boulanger, à qui l'on doit un superbe reportage de corrida, se consacra surtout aux représentations de types sociaux et folkloriques¹². On ne connaît à ce jour qu'un seul carnet de Garnier, pour la partie espagnole du voyage, mais pas ceux de Boulanger et de Baudry¹³. Il est évident que notre architecte les avait tous en main lorsque, le périple certainement achevé, il recopia ses chansons ainsi que ses propres dessins, toujours signés C.G., dans l'album du *Voyage*, laissant des pages vides sur lesquelles il prépara au crayon, avec les initiales B (Boulanger) et A (Ambroise) suivies de numéros qui doivent être ceux de leurs carnets, l'emplacement pour les dessins de ses compagnons. La mise en page, conçue avec soin par Garnier, aurait été parfaite si Ambroise – trahi par le A inscrit par Garnier – n'avait laissé deux pages à moitié vides, pour Cordoue et Cadix !

11 Les airs populaires utilisés, indiqués en tête de chaque nouvelle séquence, étaient de vieux airs folkloriques que le chansonnier Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) avait transformés en chansons (« La Catacona », « Vive la Lithographie ») ou des créations plus récentes (« Paillasse, mon ami », de Béranger ; « Grenadier, tu m'affliges », de Brasier) ; « Bonjour mon ami Vincent » de Jules Choux est une longue chanson libertine, « Vive l'écu de France » de Jean Vatout et « À genoux les pochards », sont des chansons à boire ; « Papa les petits bateaux », « La bonne aventure o gué » et « Ah le bel oiseau Maman », des chansons enfantines ; seule mélodie triste mais encore très célèbre à l'époque, « La Complainte de Fualdès ». Les airs d'opéra étaient aussi très connus : l'air d'Octavie, du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi, « Je sais attacher les rubans » du *Frère Philippe* de Duport et Dourlen, 1818, et « La matinée est belle », une barcarole tirée de *La Muette de Portici* d'Auber, 1828. La plupart d'entre eux figurent dans Théophile Dumersan et Noël Ségur, *Chansons nationales et populaires de France*, Paris, Garnier, 1866, 2 vol.

12 Garnier a réalisé toute l'illustration de la partie française du voyage de retour.

13 ENSBA, PC 41. 843.

Ces vers de mirliton et ces dessins nous parlent de monuments et de paysages, de vues urbaines et d'êtres humains, de ciels merveilleux aux multiples couleurs, de repas bons ou mauvais, de boissons prises parfois en quantité excessive, des aléas de la vie de groupe, de rencontres amicales avec des autochtones ou inopinées avec des compatriotes. Ils traduisent la réalité hautement subjective de l'Espagne de 1868, la fascination esthétique – couleurs, odeurs, bruits, monuments, mers, femmes – ou l'attraction pour le misérabilisme : ces groupes de mendiants, d'infirmités et de malades qui apparaissent ici et là en marées humaines, comme sortis de gravures de Callot, référence visuelle obligée pour ces voyageurs qui n'avaient probablement pas lu les romans picaresques et qui, inconscients du contexte politique, semblent ignorer l'énorme crise de subsistance sévissant alors en Espagne : elle allait mener, avec la crise financière, à la révolution d'octobre 1868 et au renversement d'Isabelle II¹⁴. Il faut attendre 1871 et Edmondo De Amicis, venu assister à la proclamation de l'éphémère roi Amédée de Savoie, pour voir un voyageur s'intéresser à la réalité économique¹⁵. Ce mélange pittoresque et le rôle majeur fondamental du dessin, sans qu'il soit exclusivement « dessin d'architecte » font de l'ensemble du carnet de voyage¹⁶, de *l'Itinéraire* et des dessins préparatoires une réalisation exceptionnelle non seulement dans la production des Garnier¹⁷ mais aussi dans l'histoire des albums de voyage, *album amicorum* compris¹⁸.

Les raisons qui poussèrent Charles Garnier à visiter l'Espagne nous sont inconnues. L'état du chantier de l'Opéra, en mai 1868, semble avoir permis une absence de l'architecte et même, lui avoir laissé assez de temps pour redéfinir les détails de la décoration intérieure¹⁹ : la structure extérieure fut achevée en 1867-1868, la couverture d'acier de quelques-uns des grands espaces, tel celui du grand escalier, commença pendant l'été 1868. Il faut noter que l'on ignore à quelle date précise une solution définitive a été adoptée pour cette zone,

14 Les artistes connaissaient probablement les illustrations de Gustave Doré pour le *Voyage en Espagne* de Davillier qui, depuis 1862, paraissait en fascicules dans la revue *Le Tour du monde* mais leur approche des mêmes thèmes est souvent radicalement différente.

15 Edmondo De Amicis, *Spagna*, Firenze, G. Barbèra, 1873.

16 Le carnet, venant du papetier anglais Thomas de la Rue & Co, avait été acheté chez Chevalier, ancienne maison Chapron, rue de Seine.

17 Voir note 5. Dans le carnet du voyage de 1867 en Allemagne, Suisse et Italie du Nord (BnF, bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 93), les vers sont dus aux époux Garnier et à l'un de leurs compagnons, l'avocat Adolphe Breulier. Jules Lepneveu complétait le groupe.

18 Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie : les modèles italiens dans les livres d'architecture française*, Sprimont, Mardaga, 2004.

19 Christopher Curtis Mead, *Charles Garnier's Paris Opera: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*, New York/Cambridge/London, The Architectural History Foundation/The MIT Press, 1991, p. 141-142 et 167. Le siège de Paris (septembre 1870-janvier 1871) et l'absence de Garnier pendant la Commune, jusqu'en juin 1871, retardèrent encore davantage les travaux intérieurs.

à quel moment en particulier a été abandonnée l'idée d'une voûte à lunettes couronnées de petites têtes entre des anges aux ailes déployées, encore présente au printemps 1862, en faveur d'arcs formés par des demi-frontons à volutes dont le joint est masqué par une tête.

578

Cette envie de découvrir l'Espagne est-elle uniquement liée à l'« hispanomania » alors à la mode en France, à cette vogue espagnole des années 1860 qui y conduit tant de personnalités du monde artistique français ? Faudrait-il donner un rôle de catalyseur à María Eugenia Palafox Portocarrero y Kirkpatrick, condesa de Teba y de Montijo – l'impératrice Eugénie – née à Grenade mais élevée à Paris ? L'impératrice avait une culture architecturale solide, formée notamment au contact de Prosper Mérimée, de longue date un ami de sa mère. Elle semble avoir privilégié un style néo-médiéval, néo-gothique – visible dans son château d'Arteaga (Biscaye) remodelé à partir de 1856 par deux architectes des palais impériaux, Louis Auguste Couvrechef, auquel succéda Gabriel-Auguste Ancelet – et Viollet-le-Duc, qui dirigea la restauration du château de Pierrefonds à partir de 1857. C'est également en 1857 qu'elle confiait celle du château gothique de Belmonte (Cuenca), érigé dans la seconde moitié du xv^e siècle, à Alejandro Sureda, architecte en second des palais royaux espagnols. Il fut aussi probablement en charge de la réalisation, jamais menée à terme, du projet de mausolée funéraire de la duchesse d'Albe († 1860), sœur de l'impératrice, conçu par Viollet-le-Duc pour la propriété familiale de Carabanchel²⁰. Le célèbre dialogue entre Garnier et l'impératrice sur le style de l'Opéra, rapporté des années plus tard par Louise, renforce l'idée d'une hostilité de l'impératrice envers Garnier, vainqueur du concours de 1861 aux dépens de Viollet-le-Duc²¹. Rappelons cependant que l'impératrice, déçue du dessin professionnel exécuté par l'architecte Pierre Chabrol à partir du projet pour l'Opéra qu'elle avait présenté hors concours, sous la devise « Mieux vaut tard que jamais », s'adressa à Garnier, assez amusé de l'affaire, qui lui recommanda son assistant Louis-Victor Louvet. Garnier devait aussi être ensuite invité à Compiègne.

L'ITINÉRAIRE ESPAGNOL D'UN ARCHITECTE FRANÇAIS

L'itinéraire choisi, couvrant 5 513 km parcourus en moins d'un mois, reposait sur deux éléments attentivement étudiés par nos voyageurs, la nouvelle carte des chemins de fer espagnols et l'une des deux versions des Guides Joanne consacrés à l'Espagne dus à Alfred Germond de Lavigne, mentionnée dans

²⁰ Daniel Ortiz Pradas, « Un proyecto de Viollet-le-Duc para Madrid: El mausoleo de la Duquesa de Alba », *Goya*, n° 330, 2010, p. 48-61.

²¹ Louise Garnier, « Charles Garnier par Mme Garnier », *L'Architecture*, 1925, n° 38, p. 382, rapporté notamment par Christopher C. Mead, *Charles Garnier's Paris Opera, op. cit.*, p. 3.

l'*Itinéraire* comme « Germain Delavigne, *Le Guide en Espagne*²² ». C'était plus probablement la version complète de la collection des guides-itinéraires, *Itinéraire de l'Espagne et du Portugal* [1859], dans sa nouvelle édition refondue de 1866, que la version simplifiée de la collection des Guides Diamant, *Espagne et Portugal* (1867). Beaucoup plus synthétique et tourné plus exclusivement vers les arts que le fameux *Handbook for travellers in Spain and readers at home* de Richard Ford, dans la collection pionnière des « Murray's Handbooks for Travellers » (Londres, 1845), que les Français n'utilisaient guère, cet ouvrage aujourd'hui méconnu, illustré de cartes routières et ferroviaires, de plans de villes, indiquant les hôtels et les restaurants, mais aussi les collections privées et les villages éloignés, est, dans sa précision documentaire et l'autorité de ses jugements (avec lesquels Garnier n'est pas toujours d'accord, à l'Escorial ou à Cadix) le premier guide moderne du voyageur en Espagne, bien avant le « Baedeker » (1897). Il est clair que nos « voyageurs pressés » suivirent assez fidèlement l'itinéraire VII, le plus riche en voies ferrées, laissant de côté les Asturies, la lointaine Galice, la région de Salamanque, l'Estrémadure, toute une partie de la Castille, l'Aragon et Saragosse, provinces qui avaient fait les délices et les peurs des « voyageurs romantiques »²³.

Partis donc de Paris le 3 mai 1868, Garnier et ses compagnons arrivent en Espagne par Bayonne et Saint-Sébastien où, le temps d'une visite nocturne, il remarque « un portique qui se tourmente / dans le plus impur rococo²⁴ ». De là, par Vitoria – en deux heures de halte, il fait deux excellents dessins de la cathédrale et d'un quartier de cette « ville charmante » tout en appréciant le vin local – et Miranda, premier contact avec la misère, la mendicité et les infirmités, ils gagnèrent Burgos : après la cathédrale où Garnier découvre la sculpture espagnole, ses grands retables, la statue de bois polychrome et vêtue du *Christ de Burgos*, qui l'intrigue, ils visitent Miraflores, où le retable et les tombeaux de Gil de Siloé le laissent indifférent, et Las Huelgas qui, selon l'*Itinéraire*, « n'a pas grand intérêt ». Sa description fait revivre, sans qu'il ne s'en rende compte, la tragédie des destructions napoléoniennes et du désamortissement des fondations religieuses. Le lendemain, Valladolid et une nouvelle visite au clair de lune les enchantent tout comme « un petit vin délectable », probablement un vin des rives du Duero ou de Peñafiel²⁵. Quoiqu'ils aient ensuite passé cinq jours à Madrid, logés, comme l'avait été Manet, au Grand Hôtel de Paris, le plus

22 Paris, BnF, bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 90.

23 Alfred Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, op. cit., p. XI.

24 *Voyage en Espagne*, f. 50 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II].

25 Dans l'*Itinéraire* (voir note 1), il écrit pourtant à propos de Valladolid « bien qu'intéressant, peut se passer sans inconvénient » et regrette de n'avoir pu s'arrêter que quelques minutes à Avila « qui paraît pourtant très intéressant ».

1. Charles Garnier, *L'Escorial, vue d'ensemble*, crayon, plume et encre brune, dans *Voyage en Espagne [...]*, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 96, f. 114

2. Charles Garnier, *Escalier de l'Escurial*, plume et encre brune,
dans *Voyage en Espagne [...]*, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France,
bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 96, f. 111

moderne de la ville, Garnier estimera dans l'*Itinéraire* que « deux jours de séjour suffissent, car il n'y a guère à voir que les musées ». Il trouva en effet que le Palais royal n'avait « rien d'épatant » et qu'il n'avait aucune inspiration à tirer du tout nouveau Théâtre royal. Mais il sortit émerveillé de ses visites au musée du Prado et à l'Académie royale, cette dernière changeant son appréciation de Murillo : « Car en général, je n'aime pas du tout / le Murillo si vanté / et pourtant c'était tapé / ces trois tableaux faits par lui / que nous vîmes aujourd'hui »²⁶. Au milieu

26 Comme le confirme Alfred Germond de Lavigne (*Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal, op. cit.*, p. 81-82), ces trois Murillo étaient trois tableaux pris par Soult à Séville, déposés au Louvre, restitués en 1815 et déposés à l'Académie : les deux superbes toiles représentant la fondation de Sainte-Marie-Majeure (église Santa María la Blanca) furent attribuées au Prado en 1901, date à laquelle *Sainte Élisabeth de Hongrie soignant les teigneux* fut rendue à La Caridad.

3. Charles Garnier, *L'Alcázar de Tolède*, croquis du patio et de l'escalier impérial, plume et encre brune, dans *Voyage en Espagne [...]*, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 96, f. 133

582

de l'étape madrilène, ils se rendent à l'Escorial (**fig. 1-2**), qu'il déconseille aux lecteurs de l'*Itinéraire* : « l'Escorial ne vaut pas sa réputation, et s'il faut y passer plus de 2 ou 3 heures, je conseille fort de ne pas faire cette excursion, d'autant plus qu'en somme ce qui a le plus d'intérêt, c'est l'extérieur²⁷. » Le long passage qu'il lui consacre dans le *Voyage*, en s'y reprenant à plusieurs reprises, montre sa perplexité devant l'immensité et l'extrême dépouillement de l'édifice aux couleurs tristes. Mais, comme nous le verrons plus loin, les nombreux dessins laissent penser qu'il y trouva matière à réflexion. L'architecture tolédane, en revanche, le séduit immédiatement, du pittoresque des rues à l'Alcázar (**fig. 3-4**) et à la cathédrale, « cet édifice merveilleux / sans égal sous les cieux²⁸ ». Une longue nuit de train les mène à Cordoue, le plus beau moment du voyage grâce aussi au charme du logement à la *Fonda Suiza*, « le plus agréable de tous les hôtels espagnols » (*Itinéraire*). La beauté de l'hôtel, qui n'était pas encore achevé, venait du réemploi de colonnes et de matériaux de l'époque califale, notamment dans le patio central qu'illustra Garnier²⁹. La mosquée-cathédrale – « qui vaut à elle seule le voyage en Espagne » (*Itinéraire*) – l'éblouit tellement par son sens de l'infini, l'enchevêtrement des formes, des matériaux et des croyances que ses vers prennent un ton grandiloquent³⁰. Ce premier contact avec l'Andalousie

27 *Itinéraire*, p. 6.

28 *Voyage en Espagne*, f. 126 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II]

29 http://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Fonda_Suiza

30 *Voyage en Espagne*, f. 139-140 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II]. « Dans la cathédrale immense / qui ne finit ni ne commence / une forêt de granit / s'élève et du sol jaillit / dont les branches gigantesques / s'élancent en arabesques / formant par leurs grands rameaux / des voûtes et des arceaux / qui se touchent, se pénètrent / se détachent, s'enchevêtrent / et poursuivant leur essor / plus haut s'élèvent encore / car dans l'antique mosquée / une autre église est placée / élevant dans le milieu / sa nef immense vers Dieu / et le grand champ de colonne

4. Charles Garnier, *Tolède, Alcázar. Dessin de l'escalier*, crayon, plume et encre brune, dans *Voyage en Espagne [...]*, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 96, f. 134

révèle aussi sa sensibilité à la lumière et aux couleurs éclatantes de la province. À Séville, avec une nouvelle expédition nocturne dans la ville, se poursuit la découverte enthousiaste de l'art de tradition islamique dans l'Alcázar. Trois jours à Cadix, où ils logent dans la *Fonda de Paris* très prisée des Britanniques, leur permettent de se reposer, ce que Garnier conseille au lecteur de l'*Itinéraire* : « Cadix est une ville charmante, et si le temps est beau, on peut y rester quelques jours à se reposer, mais comme sauf la cathédrale, qui est curieuse, il n'y a pas grand chose à voir dans la ville, à part son aimable aspect et la mer, un jour peut suffire largement pour voir cet aspect général³¹. » Comme tant de voyageurs français de l'époque, Garnier – qui a esquissé dans le *Voyage* un croquis de la pointe de Ceuta (f. 192) – et ses amis ont alors la tentation de l'Afrique, d'une expédition à Tanger (incluse dans le guide Joanne) mais y renoncent pour traverser en train, en diligence, à cheval et en bateau à vapeur le sud de la péninsule jusqu'à Malaga, « ville qui n'offre qu'un médiocre intérêt » (*Itinéraire*). De là, ils gagnent Grenade par Antequera, avec une note sur la saleté de la *Fonda del Aguila* – « cet hotel n'est pas très propre (faire attention aux draps de lit) mais cela paraît être encore le meilleur de la ville » (*Itinéraire*) – qui pourrait trahir la main de Louise, tout comme la note précise sur les heures de visite de l'Alhambra : « Avoir soin d'aller à l'Alhambra avant 10 heures ou après

[sic] / du temple des Marocains / par son ensemble environne / le temple des chrétiens / ce ne sont qu'effets étranges / toujours neufs toujours changeants / et les démons et les anges / et les petits et les grands / puis ici des mosaïques / avec leurs effets dorés / de gigantesques portiques / par l'infini terminés / et l'arabe sanctuaire / et le catholique autel / à chaque pas la prière / le granit ou bien la pierre / et près de l'être éternel / l'œuvre de l'art immortel / oh mosquée oh cathédrale / tu resteras sans égale ».

31 *Itinéraire*, p. 9.

5. Charles Garnier, *L'Alhambra, Grenade*, crayon, plume et encre brune, dans *Voyage en Espagne [...]*, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 96, f. 225

2 heures, car il n'est pas ouvert au milieu de la journée, du moins pendant la saison chaude³². » Garnier est l'un des premiers visiteurs étrangers à souligner la hardiesse de la conception de la cathédrale de Grenade dont il regrette de n'avoir pu faire de dessin, ce qu'il fit au contraire abondamment pour l'Alhambra (fig. 5)³³. Après une longue route monotone parcourue en diligence, les voici à Jaén où le seul sujet de sa chanson est la saleté de l'auberge. *L'Itinéraire* résume l'opinion de l'architecte : « On reste à Jaén 1 heure, et l'on a le temps d'aller voir la cathédrale (à laquelle il consacre un dessin), la plus grande curiosité de la ville, avec le château [...] qui est en bas³⁴. » Il leur faut alors contourner la vaste zone de la Sierra de Segura. Plutôt que de le faire en diligence par le sud, dans un paysage pittoresque qui leur aurait permis de voir Murcie et Orihuela, ils font en chemin de fer un long détour par le nord, rattrapant en pleine nuit, à Alcázar de

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Voyage en Espagne*, f. 216-219 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II]. Voir plus loin l'analyse de ses commentaires et dessins concernant l'architecture de Grenade.

³⁴ *Itinéraire*, p. 12. Voir plus loin, l'impact de la visite de la cathédrale.

San Juan, la toute nouvelle ligne Madrid-Alicante pour jouir de la douceur du bord de mer à Alicante et surtout de la beauté d'Elche, « la terre des palmiers », objet d'excellents dessins de nos trois artistes³⁵. Vient ensuite Valence, pleine de vie et de couleurs mais dont l'architecture, notamment le palais du marquis de Dos Aguas, montre trop souvent « un culte / pour cet art inculte / qu'on appelle le rococo³⁶ ». Après Tortosa, « ville très pittoresque à traverser », la dernière grande étape est Barcelone. Même si l'*Itinéraire* recommande d'y passer une journée « mais il faut très bien l'employer, la ville est gaie et curieuse, la cathédrale surtout », même s'il dessina la façade du théâtre, l'architecture ne l'impressionna guère³⁷. La date du retour à Paris approchant, le rythme se fait plus intense, avec de courtes haltes à Gérone, Figueras et Perpignan avant de regagner Paris par Nîmes, Le Puy, Lyon, Garnier gardant le crayon toujours à la main pour faire un dessin ou écrire ses vers³⁸.

L'ÉCHO DE L'ESPAGNE DANS L'ŒUVRE DE CHARLES GARNIER

Pendant cette période de calme apparent sur le chantier de l'Opéra de Paris, Garnier avait donc entrepris ce voyage d'Espagne, certainement pour découvrir la tradition architecturale et décorative islamique, peut-être aussi pour chercher des modèles ou simplement l'inspiration, ce dont pourraient témoigner les allusions aux théâtres de Madrid ou Barcelone tout comme sa description enthousiaste de la cathédrale de Grenade :

La belle cathédrale / monument fort étonnant / d'une hardiesse sans égale /
 les grands piliers tout hauts montés / ont un grand caractère / et j'aurais voulu
 faire / des dessins arrêtés / du chœur de cette église / qui quoi qu'on dise / vaut
 mieux que plus d'un temple / renommé / que l'on contemple / avec curiosité. /
 La chapelle royale / dans la cathédrale / a deux tombeaux / et très grands et très
 beaux / en résumé cette construction / me donne / une bonne / impression / et si
 j'avais / jamais / à faire un pareil monument / je m'en servirais / certainement³⁹.

Son souhait de s'inspirer des formes conçues par Diego de Siloé à Grenade ou par Vicente Acero à Cadix⁴⁰ est clair (**fig. 6**), même s'il semble qu'il n'ait jamais reçu de commande religieuse.

35 *Voyage en Espagne*, f. 251-254 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II].

36 *Ibid.*, f. 265.

37 *Ibid.*, f. 294.

38 Méconnue, la partie française du voyage ne manque pas d'intérêt.

39 *Ibid.*, f. 217.

40 Sur cet architecte, voir Fernando Marías, « From Madrid to Cádiz: The Last Baroque Cathedral for the New Economic Capital of Spain [2000] », dans Henry A. Million (dir.), *Circa 1700. Architecture in Europe and the Americas*, Washington (DC)/New Haven, National Gallery of

6. Charles Garnier, *La Cathédrale de Cadix*, crayon, plume et encre brune,
dans *Voyage en Espagne [...]*, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France,
bibliothèque-musée de l'Opéra, fonds Garnier, pièce 96, f. 174

Garnier est avant tout un architecte, fasciné par Michel-Ange et Palladio, par les couleurs des temples antiques libérés de la vision néo-classique, par les intérieurs byzantins ou la mosquée de Cordoue et la synergie sensorielle de l'Alcázar de Séville. N'oublions pas que la dernière touche qu'il apporte à l'escalier de l'Opéra, ce sont les miroirs où les femmes pouvaient, d'un léger geste de la main, rajuster leur cape avant de pénétrer dans le sanctuaire moderne de la grande salle et des balcons. Ne nous étonnons donc pas de voir Garnier autant que Boulanger fascinés par les Espagnoles voilées, leur beauté en partie cachée, tout cela pour des hidalgos qui, souvent, ne leur semblaient pas aussi dignes d'elles que les deux amis auraient pu l'être.

Les travaux de l'Opéra avaient avancé pendant son absence comme il l'apprit en achetant *L'Événement illustré* en gare de Perpignan, le 28 mai :

Je lus deux nouvelles / très nouvelles / la première c'est qu'à l'opéra / on pose la / coupole de la salle et que / ce / travail occupe cent cinquante ouvriers / serruriers / allons tant mieux moi qui / croyait [*sic*] qu'il n'y / avait que vingt / ça me rend content tout plein⁴¹.

Le voyage achevé, Garnier contempla peut-être son chantier avec un regard neuf. Même s'il nous manque des dessins de plusieurs des édifices qui, à en croire ses vers, ont le plus attiré l'attention de l'architecte pendant le périple espagnol, nous pouvons maintenant, depuis la péninsule Ibérique, projeter sur cette œuvre achevée sa culture architecturale nationale et en discerner quelques échos.

La séquence circulaire des faux linteaux du mur intérieur du « vestibule des abonnés » peut rappeler la crypte, le « Panthéon » de la cathédrale de Cadix. On peut aussi retrouver dans l'ensemble du grand escalier une fusion des planimétries des escaliers de l'Alcázar de Tolède et de l'Escorial⁴², le souvenir des élévations de Vandelvira dans la cathédrale de Jaén⁴³, quelque chose de la *maqsura* de la mosquée de Cordoue⁴⁴ dans sa voûte, et même des échos de

Art/Yale University Press, 2005, p. 138-159 ; « La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura crespá », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 19, 2007, p. 79-103 ; « La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20, 2008, p. 53-81.

⁴¹ *Voyage en Espagne*, f. 311 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II].

⁴² Voir Fernando Marías, « La escalera imperial en España », dans André Chastel et Jean Guillaume (dir.), *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1985, p. 165-170 et 296-297 ; « El Alcázar de Toledo: el palacio renacentista », dans Fernando Martínez Gil (dir.), *El Alcázar de Toledo: Palacio y Biblioteca. Un proyecto cultural para el siglo XXI*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998, p. 33-42.

⁴³ Fernando Marías, « Andrés de Vandelvira y los problemas de la catedral de Jaén », dans Marc de Llimargas (dir.), *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, Jaén/Barcelona, Diputación provincial de Jaén/Lunwerg editores, p. 67-83.

⁴⁴ Voir note 40.

l'escalier de la *Llotja* (Loge de mer) de Barcelone, dû à Tomás Soler et Joan Fàbregas (1774-1802), qui servait au XVIII^e siècle d'opéra à Barcelone mais dont on ne sait si Garnier vit l'intérieur.

Les multiples dessins (voir **fig. 1-2**) qu'il consacra à l'Escurial contredisent sa description du monastère, visité le 8 mai. Apparemment, rien ne lui a plu dans le monastère, ni l'église – « Il y a donc une église, une halle / c'est vaste je ne dis pas non / et pour y jouer à la balle / ce vaisseau-là serait très bon / mais bon dieu que c'est barbare / quel ignoble entablement » – ni le Panthéon, couvert de marbre comme une salle de bains, ni les jardins clos, ni le *Christ* de Cellini⁴⁵. Si l'on considère, surtout, la solution qu'il retient pour le grand escalier de l'Opéra de Paris, son dessin précis de l'élévation de l'escalier impérial à cage ouverte du monastère prouve qu'il s'y est intéressé même si, décidément critique, il juge que « le grand escalier n'est pas mal / mais il n'est guère original⁴⁶ ». Dès sa visite de la cathédrale de Burgos, il avait remarqué l'escalier de la croisée du transept, érigé par Diego de Siloé sur des modèles dérivant de Bramante au Vatican et resta attentif à cette typologie pendant tout le voyage. L'apogée, ce fut à Tolède, l'« immense » escalier de l'Alcázar : « Son grand Alcázar / merveille de l'art / avec son escalier immense / que j'en frémis quand j'y pense / tous ses coins baignés d'un soleil / sans pareil / et la montée et la descente / tout cela nous enchante⁴⁷ ». Il consacre deux dessins à l'œuvre conçue au XVI^e siècle par Alonso de Covarrubias et Juan de Herrera, une perspective de la section inférieure de l'escalier (« dessous de l'escalier, Alcázar de Tolède ») et un plan du patio avec le dessin des volées de l'escalier impérial (voir **fig. 3-4**), tant ascendantes que descendantes, car cette double structure de communication à la verticale, au-dessus et en-dessous du niveau d'entrée, est aussi un élément caractéristique de l'édifice parisien, en cours de construction. Son plan montre à la fois une image partielle du rez-de-chaussée et du sous-sol, soulignant la configuration différente des diverses volées de l'escalier tolédan. L'Alcázar de Tolède l'intéressa au point qu'il fit aussi un dessin de l'aile nord et demanda à Baudry une vue d'ensemble des ailes nord et est ainsi qu'un dessin de l'entrée principale sur la façade ouest.

Ce ne sont pas seulement ces changements de niveaux mais aussi l'organisation de ces escaliers faits pour être vus depuis l'extérieur, avec leurs balcons, leurs ouvertures sur les ailes du patio et les murs extérieurs de la cage qui durent fasciner Garnier ; il devait accentuer davantage encore la relation entre qui est regardé et qui regarde : les balcons saillants permettent de faire des spectateurs

45 *Voyage en Espagne*, f. 108-110 [*Viaje a España*, éd. cit., t. II].

46 *Ibid.*, f. 109 et 111.

47 *Ibid.*, f. 126, 133 et 134.

qui, depuis ces balcons, regardent ceux qui montent les escaliers les objets du regard des autres, comme si on les contemplait dans un des balcons de la salle, « en train de regarder ». Les groupes de colonnes, par ailleurs, pourraient nous renvoyer non seulement à la cathédrale de Jaén mais aussi à son référent, au rythme syncopé, le patio des Lions dans l'Alhambra de Grenade, édifice qui l'avait évidemment captivé⁴⁸.

En 1975, Antonio Bonet Correa plaçait l'escalier de l'Opéra dans une lignée qui, au bout du compte et même si c'était de façon indirecte, reprenait des usages espagnols présents dans les modèles français qu'étaient les escaliers des Ambassadeurs au palais de Versailles et celui du théâtre de Victor Louis à Bordeaux⁴⁹. Aucune de ces références espagnoles n'annule l'influence des maîtres de l'architecture et de leurs chefs-d'œuvre dans lesquels Garnier forgea son Opéra en devenir, Michel-Ange à Rome, Palladio à Vicence et sur la lagune, le Louvre et Versailles de Perrault à Hardouin-Mansart, l'œuvre de Soufflot, Victor Louis ou Félix Duban, ou le rôle de ses reconstructions de la Grèce classique ou de sa vision de Byzance, au prisme de Venise et Monreale. Elles n'annulent assurément pas non plus ses capacités d'imagination et d'invention, constamment enrichies de ce que son regard curieux lui permettait d'absorber, tel une éponge, y compris en Espagne.

48 *Ibid.*, f. 218 : « En admirant les beautés / de ce palais tant / épatant / qu'il faut mieux rien n'en dire / que de mal le décrire / Les cours, les salles mauresques / les gracieux arabesques / les tours, les moucharabiés / les ornements si jolis / la cour des lions, si connue / et qui gagne en l'ayant vue / enfin tout ça c'est si beau / que je lâche mon pinceau / et que pour ne pas / noter tous les hélas / que je pousse à chaque pas / je dis zut à tout ça et Vive l'Alhambra !!!! ».

49 Antonio Bonet Correa, « Le scale imperiali spagnole », dans *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova, Sagep, 1975, p. 631-645.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE DE CLAUDE MIGNOT (1973-2018)

GÉNÉRALITÉS

L'Architecture au XIX^e siècle, Fribourg/Paris, Office du Livre/Le Moniteur, 1983 [coéd. allem., *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, DVA, 1983 ; coéd. amér., *European architecture of Nineteenth Century*, New York, Rizzoli, 1983 ; réimpression, Fribourg, 1991].

Mignot, Claude et Rabreau, Daniel (dir.), *Histoire de l'art*, III. *Temps modernes, xv^e-xviii^e siècles*, Paris, Flammarion, 1996 (rééd. augmentée 2011).

Le Louvre en poche. Guide pratique en 500 œuvres, New York/Paris/London, Abbeville Press, 2000.

« La nouvelle Rome, 1527-1700 », dans *L'Art et l'esprit de Paris*, dir. Michel Laclotte, Paris, Éditions du Seuil, 2003, t. I, p. 216-439 (trad. amér., « The New Rome, 1527-1700 », dans *The Art and Spirit of Paris*, dir. Michel Laclotte, New York, Abbeville Press, 2003, t. I, p. 216-439).

Grammaire des immeubles parisiens, six siècles de façades du Moyen Âge à nos jours, Paris, Parigramme, 2004 (rééd. revue et augmentée, 2013).

Paris. 100 façades remarquables, Paris, Parigramme, 2015.

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE À L'ÂGE CLASSIQUE (1540-1708)

Historiographie

« Travaux récents sur l'architecture française. Du maniérisme au classicisme », *Revue de l'art*, n° 32, 1976, p. 78-85.

« Vingt ans de recherches sur l'architecture française à l'époque moderne (1540-1708) », *Histoire de l'art*, n° 54, juin 2004, p. 3-12.

« La monographie d'architecte à l'époque moderne en France et en Italie. Esquisse d'historiographie comparée », *Perspective*, 2006-4, p. 629-636.

« André Chastel, un regard sur l'architecture », dans *André Chastel. Méthodes et combats d'un historien de l'art*, dir. Sabine Frommel, Michel Hoffmann, Philippe Sénéchal, Paris, INHA/Picard, 2015, p. 173-183.

Architectes et maîtres de l'ouvrage

« Architectes du Grand Siècle. Un nouveau professionnalisme », dans *Histoire de l'architecte*, dir. Louis Callebaut, Paris, Flammarion, 1998, p. 106-127.

« Cabinets d'architectes du Grand Siècle », dans *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, dir. Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell, Philippe Sénéchal, Paris, Flammarion, 1998, p. 317-326.

Introduction à *Architectes et commanditaires. Études de cas du XVI^e au XX^e siècle*, dir. Tarek Berrada, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 11-17.

« Bibliothèques d'architectes en France au XVII^e siècle », dans *Bibliothèques d'architecture/ Architectural libraries*, dir. Olga Medvedkova, Paris, INHA/Alain Baudry et Cie, 2009, p. 23-37.

« La figure de l'architecte en France à l'époque moderne (1540-1787) » dans *L'Architetto: ruolo, volto, mito*, dir. Guido Beltramini et Howard Burns, Venezia/Vicenza, Marsilio editori/CISA Andrea Palladio, 2009, p. 177-191.

592

Mignot, Claude et Hattori, Cordélia (dir.), *Le Dessin instrument et témoin de l'invention architecturale. Neuvièmes rencontres internationales du Salon du dessin*, Dijon/Paris, L'Échelle de Jacob/Société du Salon du dessin, 2014.

« Le dessin pierre de touche de l'invention architecturale », dans *Le Dessin instrument et témoin de l'invention architecturale. Neuvièmes rencontres internationales du Salon du dessin*, dir. Claude Mignot et Cordélia Hattori, Dijon/Paris, L'Échelle de Jacob/Société du Salon du dessin, 2014, p. 37-49.

Mignot, Claude et Hattori, Cordélia (dir.), *Le Dessin d'architecture, document ou monument ? Dixièmes rencontres internationales du Salon du dessin*, Paris/Dijon, Société du Salon du dessin/L'Échelle de Jacob, 2015.

Androuet Du Cerceau

« Bâtir pour toutes sortes de personnes : Serlio, Du Cerceau, Le Muet. Fortune d'une idée éditoriale », dans *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie*, t. I : *Le Traité d'architecture de Sébastien Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVI^e siècle*, dir. Sylvie Deswarte-Rosa, Lyon, Mémoire active, 2004, p. 440-447 et 474.

Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des Plus excellents bâtiments de France (en collaboration avec Françoise Boudon), Paris, Picard/Cité de l'architecture et du Patrimoine/Le Passage, 2010.

« Le langage architectural. Langue commune et "gentilles inventions" », « Du dessin au projet. Du Cerceau architecte ? », dans *Jacques Androuet du Cerceau, « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, dir. Jean Guillaume, Paris, Picard/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010, p. 231-240 et 241-256.

« Du Cerceau, architecte du château de Verneuil. Retour sur une enquête », dans « Verneuil, autour de Salomon de Brosse, une famille d'architectes. Actes du colloque, journée du 12 mai 2012 », numéro hors-série du *Bulletin des Amis du Vieux Verneuil*, 2013, p. 5-23.

Le Muet

- « L'église du Val-de-Grâce au Faubourg Saint-Jacques de Paris. Architecture et décor, nouveaux documents : 1645-1667 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975, p. 101-136.
- Le Muet, Pierre, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, éd. Claude Mignot, Aix-en-Provence, Pandora éditions, 1981 [« Introduction à la *Manière de bâtir* », p. IX-XVI ; Postface : « Notes pour la « manière de bâtir », 19 p. non pag.].
- Pierre Le Muet, architecte : 1591-1669, thèse de doctorat, université Paris-IV, 1991 [édition microfichée, université Lille III, 1992].
- Le Val-de-Grâce. L'ermitage d'une reine*, Paris, CNRS éditions/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994.
- « Pierre Le Muet, 1591-1669 », dans *Créateurs de jardins et de paysages en France, de la Renaissance au XXI^e siècle*, dir. Michel Racine, Arles/Versailles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2001, t. I, p. 54.
- « La première bibliothèque Mazarine », dans *Les Bibliothèques parisiennes. Architecture et décor*, dir. Myriam Bacha et Christian Hottin, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 68-70.
- « Le château de Chavigny à Lerné », *Congrès archéologique de France*, 155^e session, 1997, « Touraine », 2003, p. 153-168.
- « Les atlas manuscrits au temps de Louis XIII. Réflexions autour de l'atlas par Pierre Le Muet, *Plans des places fortes de la province de Picardie*, 1631 », dans *Atlas militaires manuscrits européens (XV^e-XVIII^e s.). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations*, actes des 4^e journées d'étude du musée des Plans-reliefs, Paris, 18-19 avril 2002, dir. Isabelle Warmoes, Émilie d'Orgeix et Charles van den Heuvel, Paris, Musée des Plans-reliefs, 2003, p. 99-114.
- « Bâtir pour toutes sortes de personnes : Serlio, Du Cerceau, Le Muet. Fortune d'une idée éditoriale », dans *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie*, t. I : *Le Traité d'architecture de Sébastien Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVI^e siècle*, dir. Sylvie Deswarte-Rosa, Lyon, Mémoire active, 2004, p. 440-447 et 474.
- « Le château de Pont en Champagne, la "maison aux champs" de Claude Boutillier, surintendant des finances de Louis XIII », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 94, 2005, p. 173-212.
- « Les modèles de Pierre Le Muet à l'épreuve du temps. L'hôtel Coquet, puis Catelan, à Paris », *Bulletin de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, 2007, p. 189-238.
- « L'église du Val-de-Grâce, une architecture à plusieurs mains », *La Montagne Sainte-Geneviève et ses abords. Bulletin*, n° 312, 2009, p. 6-15.
- « De l'hôtel de Denis Marin de la Chataigneraie à l'hôtel d'Assy », *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 2011, p. 31-51.

« Les hôtels de Martin et de Jean-Baptiste de Bermond, rue Neuve Saint-Augustin. Essai d'archéologie de papier », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2009-2010 (2011), p. 31-50.

Mansart

« L'église du Val-de-Grâce au Faubourg Saint-Jacques de Paris. Architecture et décor, nouveaux documents : 1645-1667 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975, p. 101-136.

Le Val-de-Grâce. L'ermitage d'une reine, Paris, CNRS éditions/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994.

« Le château du Plessis-Belleville. Mansart copie Mansart », *Bulletin monumental*, t. 154-3, 1996, p. 209-220.

Babelon, Jean-Pierre et Mignot, Claude (dir.), *François Mansart, le génie de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1998.

594

« Un architecte artiste » et « Les œuvres », dans *François Mansart, le génie de l'architecture*, dir. Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot, Paris, Gallimard, 1998, p. 25-92 et p. 101-104, p. 15-117, p. 126-131, p. 168-169, p. 175-187, p. 241-258, p. 282-284.

Le Château de Maisons-Laffitte, Paris, Éditions du patrimoine, coll. « Itinéraires du patrimoine », 1999 (rééd. revue et augmentée, 2013).

Mignot, Claude (dir.), « Mansart et compagnie », actes du colloque, château de Maisons, 27-28 novembre 1998, n° 27-28 des *Cahiers de Maisons*, décembre 1999.

« Avant-propos », « Jacques-François Blondel et François Mansart. Une leçon d'architecture », *Cahiers de Maisons*, n° 27-28, « Mansart et compagnie », actes du colloque, château de Maisons, 27-28 novembre 1998, dir. Claude Mignot, décembre 1999, p. 4, p. 164-171.

« Borromini e Mansart. Da paragone a parallelo », dans *Francesco Borromini, atti del Convegno internazionale, Roma, 13-15 gennaio 2000*, dir. Christoph Luitpold Frommel, Elisabeth Sladek, Milano, Electa, 2000, p. 464-471.

« François Mansart, 1598-1666 », dans *Créateurs de jardins et de paysages en France, de la Renaissance au XIX^e siècle*, dir. Michel Racine, Arles/Versailles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2001, t. I, p. 55-58.

« M. Mansart et le cavalier Bernin. Chronologie d'une rencontre manquée », dans *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, actes du colloque international, Paris, Institut culturel italien, 6-7 novembre 1998, dir. Chantal Grell et Milovan Stanic, Paris, PUPS, 2002, p. 79-91.

« L'église du Val-de-Grâce, une architecture à plusieurs mains », *La Montagne Sainte-Geneviève et ses abords. Bulletin*, n° 312, 2009, p. 6-15.

« Anne d'Autriche et l'abbaye royale du Val-de-Grâce, entre piété et magnificence », dans *Bâtir au féminin. Traditions et stratégies en Europe et dans l'Empire ottoman*, dir. Juliette Dumas et Sabine Frommel, Paris/Istanbul, Picard/Institut français d'études anatoliennes, 2013, p. 221-226.

François Mansart, un architecte artiste au siècle de Louis XIII et de Louis XIV, Paris, Le Passage, 2016.

Monsieur Mansart (Jules Hardouin)

- « Le jeune prodige », « Mansart et l'agence des Bâtiments du roi », « En compagnie d'Hortésie » et contributions au catalogue des œuvres de Jules Hardouin-Mansart, Édifices royaux : « Saint-Cyr, Maison royale de Saint-Louis » ; Châteaux : « Magny en Picardie, château » (en collaboration avec Philippe Seydoux), « Fresnes-sur-Marne, château », « Chaulnes en Picardie, château » ; Hôtels : « Paris, travaux à la maison de Mme de La Fayette », « Travaux à l'hôtel de Matignon », « Maison à bâtir » ; Palais abbatiaux : « Arles, Béziers, Marseille, Saint-Pons-de-Thomières », « Les Vaux-de-Cernay, maison abbatiale », dans *Jules Hardouin-Mansart, 1646-1708*, dir. Alexandre Gady, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 11-20, p. 45-58, p. 113-123, p. 278-281, p. 307-310, p. 405, p. 426-427, p. 429-431.
- « François Cauchy, "dessinateur dudit Sieur Mansart" », dans *Jules Hardouin-Mansart*, actes du colloque organisé par le Centre allemand d'histoire de l'art et le Centre de recherches du château de Versailles, 11-13 décembre 2008, Paris, Le Passage, 2019.

Maîtres de l'ouvrage

- « Richelieu et l'architecture », dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, cat. exp., Paris, Sorbonne, novembre 1985, Paris, Imprimerie nationale, 1985, p. 54-60.
- « Richelieu, maître-de-l'ouvrage par correspondance », dans *Richelieu et la culture*, actes du colloque international en Sorbonne, 19-20 novembre 1985, dir. Roland Mousnier, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 141-151.
- « Maîtres de l'ouvrage au Grand Siècle », dans *Les Bâisseurs. Des moines cisterciens aux capitaines d'industrie*, dir. Bernard Marrey, Paris, Le Moniteur, 1997, p. 44-51.
- « L'architecture française au temps de Marie de Médicis », dans *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts*, cat. exp., château de Blois, 29 novembre 2003-28 mars 2004, dir. Paola Bassani Pacht, Thierry Crépin-Leblond, Nicolas Sainte Fare Garnot et Francesco Solinas, Paris, Somogy éditions d'art, 2003, p. 28-39.
- « Cardinaux français aux champs », dans *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance. Château de Maisons*, actes des 1^{res} Rencontres d'architecture européenne, Maisons-Laffitte, 10-14 juin 2003, dir. Monique Chatenet, Paris, Picard, coll. « De architectura », 2006, p. 125-143.
- « Jean de La Fontaine », dans *Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu*, cat. exp., Orléans, Tours, Richelieu, mars-juin 2011, Milano, Silvana editoriale, 2011, p. 442.

Les langages de l'architecture classique

- « Le bossage de la Renaissance. Syntaxe et iconographie », *Formes*, n° 2, 1979, p.15-23.
- « Lettura del Palladio nel XVII secolo. Una riservata ammirazione », dans *Palladio. La sua eredità nel mondo*, Venezia, Electa, 1980, p. 207-211.

« L'articulation des façades dans l'architecture française 1580-1630 », dans *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, XX^e colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979, dir. Jean Lafond, André Stegmann, Paris, Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1981, p. 343-356.

« Le thème du portail. Modèles internationaux et réalisations locales », dans *Culture et création dans l'architecture provinciale de Louis XIV à Napoléon III*, 3^e journées d'étude de l'architecture française, Aix-en-Provence, 1978, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1983, p. 185-192.

« Selon les us et coutumes de Paris. Une expertise en 1661 », dans *Amphion, études d'histoire des techniques*, dir. Jacques Guillerme, Paris, Picard, 1987, p. 49-58.

« Michel-Ange et la France. Libertinage architectural et classicisme », dans « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Roma/Paris, Edizioni dell'Elefantel/Flammarion, 1988, p. 523-536.

« Ordre (de l'architecture), époque moderne » et « Classique (architecture) », dans *Encyclopaedia universalis*, 1989, s.v.

596

« Baroque », dans *Dictionnaire du Grand Siècle*, dir. François Bluche, Paris, Fayard, 1990 (nouv. éd. 2005).

« Baroque », dans *Dictionnaire de l'histoire de France*, dir. Jean-François Sirinelli, Paris, Armand Colin, 1999 (rééd. 2006), p. 81-82.

« Palladio et l'architecture française du xvii^e siècle. Une admiration mitigée », *Annali architettura*, n^o 12, 2000, p. 107-115.

« La réception des "Palazzi di Genova" en France au xvii^e siècle », dans *The Reception of P. P. Rubens's "Palazzi di Genova" during the 17th in Europe. Questions and problems*, dir. Piet Lombaerde, Turnhout, Brepols, 2002, p. 135-141.

« Vignola e vignolismo in Francia nel Sei e Settecento », dans *Vignola e i Farnese*, atti del convegno internazionale, Piacenza, 18-20 aprile 2002, dir. Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci et Richard J. Tuttle, Milano, Electa, 2003, p. 354-374.

« Baroque », « Classique/classicisme/néo-classique/néo-classicisme », dans *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, dir. Barbara Cassin, Paris, Éditions du Seuil/Le Robert, 2004, p. 157-160 et 225-227.

« Paris/province. Un dialogue continué », dans *Jacques V Gabriel et les architectes de la façade atlantique*, actes du colloque tenu à Nantes du 26 au 28 septembre 2002, dir. Hélène Rousteau-Chambon, Paris, Picard, coll. « Librairie de l'architecture et de la ville », 2004, p. 279-283.

« Vauban. Ordres et décor », dans *Vauban, bâtisseur du Roi-Soleil*, cat. exp., Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 14 novembre 2007-5 février 2008, dir. Isabelle Warmoes et Victoria Sanger, Paris, Somogy éditions d'art, 2007, p. 254-258.

« Les portes de l'invention. La fortune française des Aggiunte à la Regola de Vignole », dans *La Réception de modèles « cinquecenteschi » dans la théorie et les arts français du xvii^e siècle*, dir. Flaminia Bardati et Sabine Frommel, Genève, Droz, 2010, p. 257-273.

Chatenet, Monique et Mignot, Claude (dir.), *Le Génie du lieu, la réception du langage classique en Europe (1540-1650). Sélection, interprétation, invention*, actes des 6^e Rencontres européennes d'histoire de l'architecture, 11-13 juin 2009, en hommage au professeur Jean Guillaume, Paris, Picard, coll. « De architectura », 2013.

« La réception du langage classique en Europe (1540-1650) », « L'ordre attique : le sixième ordre français ? », dans *Le Génie du lieu, la réception du langage classique en Europe (1540-1650). Sélection, interprétation, invention*, actes des 6^e Rencontres européennes d'histoire de l'architecture, 11-13 juin 2009, en hommage au professeur Jean Guillaume, dir. Monique Chatenet et Claude Mignot, Paris, Picard, coll. « De architectura », 2013, p. 9-10 et 227-242.

Typologies architecturales

« L'escalier dans l'architecture française, 1550-1640 », dans *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque, Tours, CESR, 22-26 mai 1979, Paris, Picard, coll. « De architectura », 1985, p. 49-65.

« Bâtir pour toutes sortes de personnes : Serlio, Du Cerceau, Le Muet. Fortune d'une idée éditoriale », dans *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie*, t. I : *Le Traité d'architecture de Sébastien Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVI^e siècle*, dir. Sylvie Deswarte-Rosa, Lyon, Mémoire active, 2004, p. 440-447 et 474.

« La galerie au XVII^e siècle. Continuité et ruptures », *Bulletin monumental*, t. 166-1, 2008, numéro spécial « La galerie à Paris (XIV^e-XVII^e siècle) », p. 15-20.

« La galerie dans les traités », dans *Les Grandes Galeries européennes, XVII^e-XIX^e siècles*, dir. Claire Constans et Matthieu da Vinha, Versailles/Paris, Centre de recherche du château de Versailles/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010, p. 37-49.

« L'invention des combles brisés : de la légende à l'histoire », dans *Toits d'Europe : formes, structures, décors et usages du toit à l'époque moderne (XV^e-XVII^e siècles)*, dir. Monique Chatenet et Alexandre Gady, Paris, Picard, coll. « De architectura », 2016, p. 209-223.

Châteaux

« Le château et la ville de Richelieu en Poitou », dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, cat. exp., Paris, Sorbonne, novembre 1985, Paris, Imprimerie nationale, 1985, p. 67-74.

« Le château du Plessis-Fortia », *Congrès archéologique de France*, 139^e session, 1981, « Blésois et Vendômois », 1986, p. 356-371.

« L'époque d'Henri IV et de Louis XIII », dans *Le Château en France*, dir. Jean-Pierre Babelon, Paris, Berger-Levrault, 1986, p. 257-267.

« Fontainebleau revisité. La galerie d'Ulysse », *Revue de l'art*, n° 82, 1988, p. 9-18.

« Villers-Cotterêts, château de la Renaissance », introduction à Christiane Riboulleau, *Villers-Cotterêts. Un château royal en forêt de Retz*, Amiens, AGIR Picardie, coll. « Cahiers de l'Inventaire », 1991, p. 11-17.

- « Le Mesnil-Voisin », dans *Le Guide du patrimoine. Île-de-France*, dir. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hachette, 1992, p. 431-432.
- Mignot, Claude et Chatenet, Monique (dir.), *Le Manoir en Bretagne : 1380-1600*, Paris, Imprimerie nationale/Inventaire général, coll. « Cahiers de l'Inventaire », 1993 (rééd. 1999) [« Introduction », p. 15-24].
- « Mademoiselle et son château de Saint-Fargeau », *Papers on French seventeenth century literature*, n° 42, 1995, p. 91-101.
- « Le château du Plessis-Belleville. Mansart copie Mansart », *Bulletin monumental*, t. 154-3, 1996, p. 209-220.
- Le Château de Maisons-Laffitte*, Paris, Éditions du patrimoine, coll. « Itinéraires du patrimoine », 1999 (rééd. revue et augmentée, 2013).
- « Le château de Chavigny à Lerné », *Congrès archéologique de France*, 155^e session, 1997, « Touraine », 2003, p. 153-168.
- « Le château de Saint-Loup-sur-Thouet » (en collaboration avec Céline Latu), *Congrès archéologique de France*, 159^e session, 2001, « Deux-Sèvres », 2004, p. 263-276.
- « Le château de Pont en Champagne, la “maison aux champs” de Claude Boutillier, surintendant des finances de Louis XIII », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 94, 2005, p. 173-212.
- « Le château de Cany », *Congrès archéologique de France*, 161^e session, 2003, « Rouen et pays de Caux », 2006, p. 33-39.
- « Le château de Cormatin, une relecture », *Congrès archéologique de France*, 166^e session, 2008, « Saône-et-Loire : Bresse bourguignonne, Chalonnais, Tournugeois », 2010, p. 177-186.
- « Du Cerceau, architecte du château de Verneuil. Retour sur une enquête », dans « Verneuil, autour de Salomon de Brosse, une famille d'architectes. Actes du colloque, journée du 12 mai 2012 », numéro hors-série du *Bulletin des Amis du Vieux Verneuil*, 2013, p. 5-23.

Hôtels parisiens

- « Histoire d'une demeure » et « Les tableaux de Jacques Bordier », dans *L'Hôtel de Vigny*, dir. Claude Mignot, Catherine Arminjon, Françoise Hamon, Paris, Inventaire général, coll. « Cahiers de l'Inventaire », 1985, p. 14-32 et 39-50.
- « Lieux et milieux », « De la cuisine à la salle à manger, ou de quelques détours de l'art de la distribution », « Petit lexique de l'hôtel parisien », *XVII^e siècle*, n° 162, janvier/mars 1989, numéro spécial : « L'hôtel parisien au XVII^e siècle », p. 3-6, 17-36, 101-114.
- « Des hôtels particuliers ? », « L'hôtel Lambert. L'architecture », dans *L'Île Saint-Louis*, dir. Béatrice de Andia et Nicolas Courtin, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997, p. 96-101, p. 204-210.
- « La première bibliothèque Mazarine », dans *Les Bibliothèques parisiennes. Architecture et décor*, dir. Myriam Bacha et Christian Hottin, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2002, p. 68-70.

- « Les modèles de Pierre Le Muet à l'épreuve du temps. L'hôtel Coquet, puis Catelan, à Paris », *Bulletin de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, 2007, p. 189-238.
- « De l'hôtel de Denis Marin de la Chataigneraie à l'hôtel d'Assy », *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 2011, p. 31-51.
- « Les hôtels de Martin et de Jean-Baptiste de Bermond, rue Neuve Saint-Augustin. Essai d'archéologie de papier », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2009-2010 (2011), p. 31-50.

Églises et couvents

- « L'église du Val-de-Grâce au Faubourg Saint-Jacques de Paris. Architecture et décor, nouveaux documents : 1645-1667 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975, p. 101-136.
- « La chapelle et maison de Sorbonne », dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, cat. exp., Paris, Sorbonne, novembre 1985, Paris, Imprimerie nationale, 1985, p. 87-93.
- « L'église Saint-Louis-des-Jésuites », *Congrès archéologique de France*, 139^e session, 1981, « Blésois et Vendômois », 1986, p. 142-154.
- « La nouvelle Sorbonne de Richelieu », dans *La Sorbonne et sa reconstruction*, dir. Philippe Rivé, Laurent Morelle, Christophe Thomas, Lyon/Paris, La Manufacture/Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1987, p. 46-53.
- Le Val-de-Grâce. L'ermitage d'une reine*, Paris, CNRS éditions/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994.
- « L'église du Val-de-Grâce, une architecture à plusieurs mains », *La Montagne Sainte-Geneviève et ses abords. Bulletin*, n° 312, 2009, p. 6-15.
- Mignot, Claude et Chatenet, Monique (dir.), *L'Architecture religieuse européenne au temps des Réformes. Héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, actes des 2^e Rencontres européennes d'architecture, 8-11 juin 2005, Paris, Picard, coll. « De architectura », 2009.
- « Introduction. L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes. Héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques », « Architecture et territoire. La diffusion du modèle d'église à la romaine en France (1598-1685) », dans *L'Architecture religieuse européenne au temps des Réformes. Héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, dir. Claude Mignot, Monique Chatenet, Paris, Picard, coll. « De architectura », 2009, p. 7-8, p. 121-136.
- « Anne d'Autriche et l'abbaye royale du Val-de-Grâce, entre piété et magnificence », dans *Bâtir au féminin. Traditions et stratégies en Europe et dans l'Empire ottoman*, dir. Juliette Dumas et Sabine Frommel, Paris/Istanbul, Picard/Institut français d'études anatoliennes, 2013, p. 221-226.
- « L'architecture des églises jésuites en France », dans *En passant par la Bourgogne. Dessins d'Étienne Martellange, un architecte itinérant au temps de Henri IV et Louis XIII*, dir. Rémi Cariel, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 14-19.

Urbanisme

- « La ville classique. Des inventions constructives pour une plus grande perfection », dans *Les Toits de Paris. De toits en toits*, dir. François Leclercq, Philippe Simon, Paris, Hazan/Pavillon de l' Arsenal, 1994, p. 46-59.
- « La ville classique. Le château de François Mansart », « L'architecture religieuse », dans *Blois, un amphithéâtre sur la Loire*, cat. exp., Blois, château et Musée des beaux-arts, 24 septembre 1994-8 janvier 1995, Paris/Blois, Adam Biro/Château et Musée des beaux-arts, 1994, p. 100-107, p. 108-113.
- « La place royale », dans *Le XVII^e siècle. Histoire artistique de l'Europe*, dir. Alain Mérot et Joël Cornette, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- « Urban transformations », dans *The Triumph of the baroque. Architecture in Europe 1600-1750*, dir. Henry A. Millon, Milano, Bompiani, 1999, p. 315-332 [éd. franç., *Triumphes du baroque. L'architecture en Europe, 1600-1750*, Paris, Hazan, 1999].
- « De la ville close à la ville ouverte », dans *Les Enceintes de Paris*, dir. Béatrice de Andia, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2001, p. 111-115.
- « Les atlas manuscrits au temps de Louis XIII. Réflexions autour de l'atlas par Pierre Le Muet, *Plans des places fortes de la province de Picardie*, 1631 », dans *Atlas militaires manuscrits européens (XV^e-XVIII^e s.). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations*, actes des 4^{es} journées d'étude du musée des Plans-reliefs, Paris, 18-19 avril 2002, dir. Isabelle Warmoes, Émilie d'Orgeix et Charles van den Heuvel, Paris, Musée des Plans-reliefs, 2003, p. 99-114.

600

AUTRES PUBLICATIONS

Italie

- « Les loggias de la villa Médicis à Rome », *Revue de l'art*, n° 19, 1973, p. 50-61.
- « Arnolfo di Lapo », « Nanni di Banco », « Michelozzo Michelozzi », « Perino del Vaga », « Aristotile da San Gallo », « Michel-Ange : 6. le chantier de Saint-Pierre et les dernières œuvres architecturales, 1554-1566 », introduction, traduction et notes dans Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1985, 12 vol., t. II, *XIII^e et XIV^e siècles*, 1981, p. 27-46, t. III, *Le XV^e siècle*, 1983, p. 59-78, 265-286, t. VII, *Le XVI^e siècle (suite)*, 1984, p. 231-272, t. VIII, *Le XVI^e siècle (suite)*, 1985, p. 245-268, t. IX, *Le XVI^e siècle (suite)*, 1985, p. 276-301.

Paris

- « The New Rome, 1527-1700 », dans *The Art and Spirit of Paris*, dir. Michel Laclotte, New York, Abbeville Press, 2003, t. I, p. 216-439 (coéd. fr., « La nouvelle Rome, 1527-1700 », dans *L'Art et l'esprit de Paris*, dir. Michel Laclotte, Paris, Éditions du Seuil, 2003, t. I, p. 216-439).

« Bernin à Paris, un bien singulier touriste », *Confronto, studi e ricerche di storia dell'arte europea*, n° 10-11 [actes de la journée d'étude sur le *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, INHA, Paris, 26 novembre 2007], 2007-2008 (2010), p. 73-85.

Architecture du XIX^e et du XX^e siècle

« Quand l'architecture était rouge, URSS, 1917-1933 », *Critique*, n° 335, 1975, p. 426-445.

« Éclipse, survivances et avatars au XIX^e siècle des langages architecturaux du XVIII^e siècle », *XVIII^e siècle*, n° 129, 1980, p. 433-445.

L'Architecture au XIX^e siècle, Paris, Le Moniteur, 1983.

« La chair de l'architecture », *Critique*, n° 476-477, « L'objet architecture », janvier-février 1987, p. 134-148.

Architecture balnéaire

« Le néo-normand », *Monuments historiques*, n° 189, « Le régionalisme », 1983, p. 52-64.

« Les villas de la Belle Époque aux Années folles », suivi de « La gare de Trouville-Deauville », dans *Trouville-Deauville. Société et architectures balnéaires*, Paris, Norma, 1992, p. 141-154, p. 165-174.

« Les réseaux de la recherche. La villégiature retrouvée (1978-2003) », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 4, 2004 [revue en ligne].

« Villes et villas balnéaires. Du pittoresque local à l'éclectisme de "fantaisie" », dans *Les Villes balnéaires d'Europe occidentale, du XVIII^e à nos jours*, actes du colloque de Boulogne-sur-mer, juin 2006, dir. Yves Perret-Gentil, Alain Lottin et Jean-Pierre Poussou, Paris, PUPS, 2008, p. 453-463.

« Architecture balnéaire et style néo-normand », dans *Destination Normandie. Deux siècles de tourisme, XIX^e-XX^e siècles*, dir. Alice Gaudin, Milano, 5 Continents éditions, 2009, p. 80-89.

« La station balnéaire, une "invention" du XIX^e siècle », dans *Les Passions d'un historien. Mélanges en l'honneur de Jean-Pierre Poussou*, dir. Reynald Abad, Jean-Pierre Bardet, Jean-François Dunyach et alii, Paris, PUPS, 2010, p. 1077-1087.

« Les villas, vrais monuments de Trouville », suivi de « Petite anthologie des villas de Trouville, 1836-1920 », dans *Trouville*, dir. Maurice Culot et Nada Jakovljevic, Liège/Bruxelles, Mardaga, 1989, p. 82-163, p. 400-472 [chapitre sur « Les villas, vrais monuments... » réédité dans Roger-Henri Guerrand, Claude Mignot, Hervé Guillemain, *Trouville. Palaces, villas et maisons ouvrières*, Paris, Éditions B2, 2011, p. 34-62].

Trouville. Palaces, villas et maisons ouvrières (en collaboration avec Roger-Henri Guerrand et Hervé Guillemain), Paris, Éditions B2, 2011.

Peinture, collectionneurs et curieux

« Collectionneur et peintre au XVII^e siècle. Pointel et Poussin » (en collaboration avec Jacques Thuillier), *Revue de l'art*, n° 39, 1978, p. 39-58.

« Henri Sauval entre érudition et la critique d'art », XVII^e siècle, n° 138, 1983, p. 51-66.

« Le cabinet de Jean-Baptiste de Bretagne, un curieux parisien oublié. 1650 », *Archives de l'art français*, t. XXVI, 1984, p. 71-87.

« Le tableau d'architecture, de la fin du Moyen Âge au début du XIX^e siècle », dans *Images et imaginaires de l'architecture*, cat. exp., Paris, Centre de création industrielle, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 8 mars-28 mai 1984, dir. Jean Dethier, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984, p. 79-83.

« Les tableaux de Jacques Bordier », dans *L'Hôtel de Vigny*, dir. Claude Mignot, Catherine Arminjon, Françoise Hamon, Paris, Inventaire général, coll. « Cahiers de l'Inventaire », 1985, p. 39-50.

Mignot, Claude et Bassani Pacht, Paola (dir.), *Claude Vignon en son temps*, actes du colloque international de l'université de Tours, 28-29 janvier 1994, Paris, Klincksieck, 1998.

« L'*Hercules admirandus* de Richelieu », dans *Claude Vignon en son temps*, dir. Claude Mignot et Paola Bassani Pacht, Paris, Klincksieck, 1998, p. 21-25.

« Le regard de La Fontaine sur l'architecture et le paysage dans la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin* », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 15, numéro spécial « Le musée imaginaire de Jean de La Fontaine », colloque pluridisciplinaire international organisé à la Sorbonne et au palais du Luxembourg les 27, 28 et 29 mai 2004 par Patrick Dandrey, dir. Guillaume Peureux, 2004, p. 31-36.

« Pour un grand peintre retrouvé : Rémy Vuibert », *Revue de l'art*, n° 155, 2007-1, p. 21-44.

« Victor Navlet, "peintre d'architecture" », dans *Essais et mélanges*, t. II : *Histoires d'art. Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart*, dir. Barthélémy Jobert, Paris, Norma éditions, 2008, p. 198-215.

« Un marché inédit pour une thèse dédiée à Richelieu : "Grégoire Huret à Jean Chaillou, 1638" », dans *Richelieu et les arts*, dir. Barbara Gaetgens et Jean-Claude Boyer, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 435-442.

« Les premières œuvres de Jean Marot, graveur d'architecture (1645-1659) », dans *L'Estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des chartes/Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 293-313.

« Enquête sur un tableau perdu : Jean Lemaire (Dammartin, 1598-Gaillon, 1659), *Paysage avec le tombeau de Bacchus* », dans *Album amicorum, œuvres choisies pour Arnauld Brejon de Lavergnée*, Paris, Librairie des musées, 2012, p. 68-69.

Polémiques patrimoniales

« Dérives monumentales. Éditorial », *Revue de l'art*, n° 123, 1999-1, p. 5-12.

- « Restauration/restitution », « Publicité culturelle », dans *Dictionnaire des politiques culturelles de la Cinquième République*, dir. Emmanuel de Waresquiel, Paris, CNRS éditions/Larousse-Bordas, 2001, p. 241-242 et 249-252.
- « Carton rouge pour Martine Aubry » [alias C. Rouget], « Adieu au fort Saint-Jean » [alias Rouget de l'Isle], « J'avoue m'être trompé », « La privatisation de l'image architecturale. Un détournement fallacieux », *Momus*, n° 14, 2003, p. 10-12 et 16-18.
- « Le château de Franconville, un désastre monumental » [sous le pseudonyme « Comte de Monte-Cristo »], *Momus*, n° 15, 2003, p. 6-7.
- « Rebond sur le mur des Tuileries, un jeu bien français » [sous le pseudonyme « Aramis »], *Momus*, n° 16, 2004, p. 3-7.
- « Les comptes fantastiques de M. de Vabres », *Momus*, n° 17, février 2005, p. 8-9.
- « Le collège des Bernardins. Sauvetage ou naufrage ? », « Hôtel de Sully. Quand l'art contemporain ramène sa fraise » [sous le pseudonyme de « Marcel Ripolin »], *Momus*, n° 18, novembre 2005, p. 4 et 14.
- « Les nouveaux comptes fantastiques de M. Donnedieu de Vabres », « Le Petit Palais, une restauration à contresens », *Momus*, n° 19, juin 2006, p. 2-3 et 8-11.
- « Rebâtir les Tuileries ? Une lubie sottée et ruineuse », *Momus*, n° 20, décembre 2006, p. 4-5.
- « Tribune : Droits sur l'image, droits à l'image. L'image architecturale », *Nouvelles de l'INHA*, n° 28, mars 2007, p. 2-3.
- « La porte de la cour des Offices à Fontainebleau, ou la "nouvelle cuisine" de la restauration » [sous le pseudonyme « Le Grognard moqueur »], *Momus*, n° 21, décembre 2007, p. 5.
- « Tribune : Droits sur l'image et droit d'accès aux images patrimoniales » (en collaboration avec Philippe Bordes), *Nouvelles de l'INHA*, n° 32, juillet 2008, p. 2-3.
- « Éditorial : Un fantôme post-historique. Reconstruire les Tuileries » (en collaboration avec Alexandre Gady), *Revue de l'art*, n° 163, 2009-1, p. 5-9.
- « L'hôtel Lambert. Un projet de restauration encore bien imparfait », *La Tribune de l'art*, mis en ligne le 13 mai 2009.
- « Hôtel Lambert. Le cauchemar de Mérimée », *Momus*, n° 23, 2009-2010, p. 19.
- « La halle Freyssinet sauve sa tête », « Rideau sur la rue de Rivoli » [sous le pseudonyme « Baron Hosman »], « Rien de nouveau à l'ouest de l'École militaire » [sous le pseudonyme « Tom Pouce »], *Momus*, n° 25, 2011-2012, p. 7, 9 et 20.
- « Le Crotoy menacé par un bâtiment hors d'échelle », *La Tribune de l'art*, mis en ligne le 1^{er} février 2013.
- « Incohérences municipales. Le Crotoy, toujours menacé », *La Tribune de l'art*, mis en ligne le 17 novembre 2013.

Articles de dictionnaires, encyclopédies et guides

- « La Renaissance », « Le XVII^e siècle », dans *Le Grand Atlas de l'architecture mondiale*, Paris, Encyclopaedia universalis, 1981, p. 264-273, 278-281, 288-289 et 294-307.
- « L'architecture au XVII^e siècle » et quinze notices d'églises, palais et hôtels des XVI^e et XVII^e siècles, dans *Le Guide du patrimoine*, dir. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hachette, 1987, p. 53-58 et *passim*.
- « Église Saint-Vincent à Blois », « Château de Chavigny à Lerné », « Château de Plessis-Fortia », « Richelieu », dans *Guide illustré du patrimoine architectural. Région Centre*, dir. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hachette, 1988 (rééd. 1992), p. 179-180 et *passim*.
- « Bernin », « Borromini », « Classique (architecture) », « Mansart », « Ordre en architecture (temps modernes) », « Puget », dans *Encyclopaedia universalis*, 1989, *s.v.*
- « Architecture », « Baroque », « Brosse (Salomon de) », « Châteaux », « Hôtels (parisiens) », « Le Muet (Pierre) », « Le Vau (François) », « Mansart (François) », « Marot (Jean) », dans *Dictionnaire du Grand Siècle*, dir. François Bluche, Paris, Fayard, 1990 (nouv. éd. 2005), *s.v.*
- « Le jardin en Europe. Miroir de la raison, triomphe de l'illusion », dans *Le Grand Atlas de l'art*, Paris, Encyclopaedia universalis, 1993, t. II, p. 472-473.
- « Le Muet (Pierre) », « Le Roy (Philibert) », « Luxembourg (palais du) », « Richelieu (ville et château) », « Turmel (Charles) », dans *Dictionary of Art*, dir. Jane Turner, London/New York, Macmillan/Grove, 1996, *s.v.*
- « Baroque », dans *Dictionnaire de l'histoire de France*, dir. Jean-François Sirinelli, Paris, Armand Colin, 1999 (rééd. 2006), p. 81-82.
- « Baroque » et « Classique/classicisme/néo-classique/néo-classicisme », dans *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, dir. Barbara Cassin, Paris, Éditions du Seuil/Le Robert, 2004, p. 157-160 et p. 225-227.

604

Préfaces

- Préface à *La Place des Victoires. Histoire, architecture, société*, dir. Isabelle Dubois, Alexandre Gady et Hendrik Ziegler, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 1-5.
- Avant-propos dans Éric Cron, *Saumur. Urbanisme, architecture et société*, Nantes, 303. Arts, recherches et créations, coll. « Cahiers du patrimoine », 2010, p. 13.
- Préface à Nicolas Courtin, *L'Art d'habiter à Paris au XVII^e siècle*, Dijon, Fatou, 2011, p. 14-19.
- Préface à Annie Jacques, *La Vie balnéaire en baie de Somme. Le Crotoy au temps de Guerlain, Jules Verne, Colette et Toulouse-Lautrec*, Douai, Engelaere Éditions, 2011.
- Préface à Pierre-Louis Laget et Claude Laroche, *L'Hôpital en France. Histoire et architecture*, Lyon, Lieux dits, coll. « Cahiers du patrimoine », 2012, p. 14-15.

Préface à Laurent Lecomte, *Religieuses dans la ville. L'architecture des visitandines aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2013, p. 6-7.

Préface à Xavier Pagazani, *La Demeure noble en Haute-Normandie, de la fin de la guerre de Cent Ans à la fin des guerres de Religion (1450-1598)*, Rennes, PUR, 2014.

Préface à Agnès Botté, *Les Hôtels particuliers de Dijon au XVI^e siècle*, Paris, Picard, 2015.

LES AUTEURS

- Jean-Yves ANDRIEUX, professeur émérite d'histoire de l'art contemporain, Sorbonne Université, centre André Chastel
- Jean-Pierre BABELON, membre de l'Institut, directeur général honoraire du château, du musée et du domaine national de Versailles
- Flaminia BARDATI, ricercatore universario, université de La Sapienza, Rome
- Joëlle BARREAU, docteur en histoire de l'art, Sorbonne Université
- Basile BAUDEZ, professeur assistant, université de Princeton
- Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, conservateur général honoraire du patrimoine
- Ronan BOUTTIER, docteur en histoire de l'art, Sorbonne Université
- Monique CHATENET, conservateur général honoraire du patrimoine
- Alexandre COJANNOT, conservateur en chef du patrimoine, Archives nationales, Minutier central
- Nicolas COURTIN, responsable du secteur des documents figurés, Archives de Paris
- Isabelle DÉRENS, chercheur honoraire, Archives nationales, Centre de topographie de Paris
- Étienne FAISANT, chargé de recherche post-doc, LabEx EHNE, centre André Chastel
- Nicolas FAUCHERRE, professeur d'histoire de l'art médiéval, Aix-Marseille Université, Laboratoire d'archéologie médiévale et moderne
- Guillaume FONKENELL, conservateur en chef du patrimoine, musée national de la Renaissance-château d'Écouen
- Alexandre GADY, professeur d'histoire de l'art moderne, Sorbonne Université, centre André Chastel
- Véronique GERARD POWELL, maître de conférences honoraire d'histoire de l'art moderne, Sorbonne Université
- Marianne GRIVEL, professeur d'histoire de l'estampe, et de la photographie, Sorbonne Université, centre André Chastel
- Jean GUILLAUME, professeur émérite d'histoire de l'art moderne, Sorbonne Université
- Juliette HERNU-BÉLAUD, docteur en histoire de l'art, Sorbonne Université
- Gordon HIGGOTT, historien de l'architecture
- Barthélémy JOBERT, professeur d'histoire de l'art contemporain, Sorbonne Université, centre André Chastel
- Pascal JULIEN, professeur d'histoire de l'art moderne, université Toulouse-Jean Jaurès, laboratoire FRAMESPA,
- Jérôme de LA GORCE, directeur de recherche émérite au CNRS, centre André Chastel
- Pascal LIÉVAUX, conservateur général du patrimoine, chef du Département du pilotage de la recherche, direction générale des Patrimoines, ministère de la Culture

Léonore LOSSERAND, docteur en histoire de l'art, Sorbonne Université

Emmanuel LURIN, maître de conférences en histoire de l'art moderne, Sorbonne Université, centre André Chastel

Fernando MARIAS, professeur, université de Madrid, Real Academia de la Historia

Alain MÉROT, professeur d'histoire de l'art moderne, Sorbonne Université, centre André Chastel

Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, directeur de recherche émérite au CNRS

Daniela del PESCO, professeur émérite, université Roma-III

Dany SANDRON, professeur d'histoire de l'art médiéval, Sorbonne Université, centre André Chastel

Évelyne THOMAS, docteur en histoire de l'art, université de Tours

Christine TOULIER, conservateur en chef honoraire du patrimoine

Pierre VAISSE, professeur honoraire, université de Genève

INDEX

- A** —————
- Acero, Vicente, architecte 585, 587.
- Acigné (Ille-et-Vilaine)* 377.
- Affry, Louis-Augustin d', colonel des gardes suisses 563, 567, 568.
- Ahmed III, sultan de l'Empire ottoman 145, 160, 161.
- Aiguillon, Marie-Madeleine de Vignerot, duchesse d' 469, 501.
- Alberti, Leon Battista, architecte 186, 343, 357, 515.
- Albi (Tarn)* 174, 291.
- Alciat, André, juriste 90, 394.
- Allemagne* 19, 22, 24-27 493, 574, 577.
- Amboise, château d' (Indre-et-Loire)* 38, 43-61, 79, 444, 450.
- Amboise (famille d') 174.
- Amiens (Somme)* 26, 27, 306, 378.
- André, Jean-Baptiste, architecte 283, 284.
- Androuet Du Cerceau, Jacques I^{er}, architecte 14, 45, 57, 68, 73, 78, 201, 202, 394, 395.
- Androuet Du Cerceau, Jacques II, architecte 68.
- Angiviller, Charles Claude de La Billarderie, comte d', directeur des Bâtiments du roi 562, 563, 566.
- Angleberme, Jean Pyrrhus d', jurisconsulte 304.
- Angoulême, Louis-Emmanuel d', duc de Valois, colonel général de la cavalerie légère 188, 192.
- Angoulême, Marie-Thérèse Charlotte de France, duchesse d' 439, 441.
- Anguier, François, sculpteur 318.
- Anne de Bretagne, reine de France 43, 46, 50, 57, 58, 60.
- Antin (duc d') *Voir* Gondrin de Pardaillan, Louis-Antoine de.
- Antoine, Jacques-Denis, architecte 314, 318.
- Argens, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d', écrivain 26.
- Armagnac, Georges d', cardinal, diplomate 169-186.
- Arras (Pas-de-Calais)* 48, 49, 464.
- Aubert, Jean, architecte 277, 283.
- Aubrac (Aveyron)* 174, 175, 177.
- Aunay, Jeanne d' 261.
- Autissier, Jean, entrepreneur 209, 311.
- Avignon (Vaucluse)* 131-135, 139, 141, 143, 144, 175, 177, 221, 468, 485.
- Aviler, Augustin-Charles d', architecte 150, 209, 420, 422.
- B** —————
- Baillon, Jean-Baptiste Albert, maître horloger, premier valet de chambre de la reine 208, 215, 217, 219.
- Bain-de-Bretagne (Ille-et-Vilaine)* 371.
- Bainbra, orfèvre 474.
- Baltard, Louis-Pierre, architecte 437.
- Barbaro, Daniele, cardinal, diplomate, traducteur de Vitruve 186, 516.

- Barbier, Jean-Baptiste, consul d'Avignon 132, 133, 135.
Barcelone (Espagne) 585.
La Llotja (la Loge de mer) 588.
théâtre 585.
- Baudoin, Jean, traducteur de Ripa 234, 516, 517.
- Baudry, Ambroise, architecte 573, 575, 576, 588.
- Baugin, Lubin, peintre 522, 523.
- Bayol, Crespin, assesseur de la ville d'Avignon 132, 133, 135.
Bazoches-du-Morvan (Nièvre), château 257-265.
- Beauce, Jean de, architecte 306.
Beaumont-Pied-de-Bœuf (Sarthe) 201, 202.
- Beaune, Jacques de, trésorier de finances 44.
- Beausire, Jean, architecte 346, 347.
- Bellain, Gilles, maître serrurier 353.
- Bérain, Jean, peintre, ornemaniste 428, 431, 433, 505.
Berlin (Allemagne) 21, 23.
- Bernin, Gian Lorenzo Bernini, *dit le*, sculpteur, architecte 124, 128, 223-225, 308, 340, 463.
- Berry, Charles de France, duc de 131-133, 143, 144, 474, 508.
- Bertin, Dominique, architecte 391.
- Bessac, Raymond, tailleur de pierre toulousain 387, 396.
- Bignon, Jean-Paul, abbé, bibliothécaire du roi 510, 511.
- Billaudel, Charles-Jacques, intendant des Bâtiments du roi 561.
- Billaudel, Jean-René, architecte du roi 561.
- Bins, Jacques, comte de Saint-Victor, homme de lettres 365.
- Bird, Edward, peintre 336.
- Bizy, château (Vernon, Eure)* 280, 282.
- Blanchard, Gabriel, peintre 524, 526.
- Blanchet, Thomas, peintre 519.
Blois, château de (Loir-et-Cher) 43, 49, 50, 55, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 79, 98, 100, 488, 498.
- Blondel, Jacques-François, architecte 23, 150, 188, 190, 217, 226, 275, 283, 408, 570, 571.
- Bocciardi, Augustin, sculpteur 365, 367, 368.
- Bohier, Thomas, lieutenant général du roi 44.
Bois-Minhy, manoir de (Chémery, Loir-et-Cher) 378.
- Boispinel, de, ingénieur 166.
- Bontous, père Jacques-Joseph, S. J. 132, 134-136, 139, 141, 143, 144.
- Bosse, Abraham, graveur 463, 492.
- Bossut, Charles, abbé, géomètre 563, 564.
- Bougault, Moysse, peintre 461, 462.
- Bouillons, Joseph des, notable rennais 377.
- Boulangier, Gustave, peintre 573, 575, 576, 587.
- Boulangier, Jean, graveur 522.
- Boulenc de Crèvecœur, Magdeleine 221, 234, 417.
- Boullogne, Louis de, peintre 526.
- Bourbon, Anne de, dame de Montpensier 46.
- Bourbon, Louis de *Voir* Conti, François-Louis de Bourbon, prince de 318.
- Bourbon, Louis (IV) Henri de, prince de Condé 277.

- Bourbon-Montpensier, Renée de 59.
- Bourdon, Sébastien, peintre 527, 528.
- Bourgogne, duc de *Voir* Louis, dauphin de France.
- Bourines, château des (Bertholène, Aveyron)* 177, 179, 180, 185, 186.
- Boze, Claude Gros de, numismate, intendant des devises et inscriptions 564.
- Breteil, Louis Auguste Le Tonnelier, baron de, ministre de la Maison du roi 565, 566.
- Brice, Germain, historien 309, 357, 361, 364, 479.
- Briquebec (Manche)* 372.
- Brienne, Louis Henri de Loménie, comte de, homme d'État 488.
- Brossays-Saint-Marc, Godefroy, archevêque de Rennes 374.
- Brune, Marie-Joseph, directeur du grand séminaire de Rennes, professeur d'archéologie religieuse 373.
- Bullant, Jean, architecte 403, 404-406, 409, 410, 413, 415, 416, 420, 423.
- Bullet, Pierre, architecte 321-331.
- Bullet de Chamblain, Jean-Baptiste, architecte 328, 330.
- Burckhardt, Jacob, historien de l'art 19, 20.
- Burgos (Espagne)*
cathédrale Sainte-Marie 588.
monastère de Las Huelgas 579.
Santa Maria de Miraflores (chartreuse) 579.
- C** _____
- Cadix (Espagne)* 576, 579, 583, 585-587.
- Caen (Calvados)* 455.
- Cailleteau, Pierre, architecte 284.
- Callot, Jacques, dessinateur, graveur 461-463, 465, 468, 481, 489, 492, 493, 495, 499, 500, 502, 504, 506, 509-512, 577.
- Camus, Charles-Étienne-Louis, mathématicien, secrétaire perpétuel de l'Académie d'architecture 568.
- Carlier, René, architecte 163.
- Caron, Antoine, peintre 90, 91.
- Castelli, Valerio, peintre 367.
- Catherine de Médicis, reine de France 39, 43, 61, 68, 239, 403, 407, 409, 412.
- Celtis, Conrad, humaniste 25.
- Chabert, Jacques, sculpteur avignonnais 133, 135.
- Châlons-en-Champagne (Marne)* 461, 462.
- Chambiges (famille d'architectes) 299.
- Champagne, Jean-Baptiste de, peintre 519.
- Champagne, Philippe de, peintre 546, 556.
- Champ-de-Bataille, château du (Le Neubourg, Eure)* 187.
- Chantilly, château de (Oise)* 225, 277, 278, 282, 283.
- Chapelle-aux-Choux, La (Sarthe)* 196, 198.
- Charles VIII, roi de France 43, 44, 46-51, 53-55, 57-61.
- Charles IX, roi de France 75, 77, 101, 102, 104, 297, 396, 398.
- Charles X, roi de France 437, 438.
- Chartres (Eure-et-Loir), cathédrale Notre-Dame* 306-308, 378, 438, 452.
- Chastillon, Claude, architecte, topographe 99, 245, 248, 251.
- Châteaubourg (Ille-et-Vilaine), église Saint-Pierre* 373, 380.
- Chaumont-la-Guiche, château de Voir Saint-Bonnet-de-Joux.*

- Chaussegros de Léry, Gaspard-Joseph, architecte 166.
- Chauveau, René, sculpteur 425, 426, 428-433.
- Chazeron, Claude de 192.
- Chelun (Ille-et-Vilaine), église Saint-Pierre* 375, 376.
- Chenu (Sarthe)* 195.
- Chigi, Flavio, diplomate italien 124, 222, 223.
- Chouquet, Guillaume, maître menuisier 353.
- Chuppret, Jean-Baptiste, ferronnier 215, 234.
- Clapasson, André, historien 28.
- Clément XI, Giovanni Francesco Albani, pape 132, 137.
- Clément, Nicolas, bibliothécaire 498.
- Clérisseau, Charles-Louis, architecte, peintre 571.
- Cléry-Saint-André (Loiret), église Notre-Dame* 29, 304, 308.
- Clouet, Jean, peintre 33-35, 42.
- Cochin, Charles-Nicolas, graveur 563, 570.
- Coësmes (Ille-et-Vilaine), église Saint-Pierre* 372, 379.
- Colbert, Jean-Baptiste, surintendant des Bâtiments 107, 113, 119, 124, 128, 129, 143, 267, 269, 359, 367, 429, 480, 495, 498, 502, 503, 507, 523, 543, 562.
- Colbert, Jean-Baptiste (fils) *Voir* Seignelay, Jean-Baptiste Antoine Colbert, marquis de.
- Collignon, François, graveur 463, 468, 489, 500.
- Cologne (Allemagne)* 22, 24, 163.
- Combourg (Ille-et-Vilaine), église Notre-Dame* 379.
- Compiègne, château de (Oise)* 10, 11, 79, 276, 277, 578.
- Constantinople (Istanbul, Turquie)* 145-162, 485, 503, 574.
- Ketana* 161.
- Pera (faubourg de)* 145, 150, 159, 162.
- Contant d'Ivry, Pierre, architecte 282.
- Conti, Anne-Marie Martinozzi, princesse de 318.
- Conti, François-Louis de Bourbon, prince de 318.
- Conti, Louis François Joseph de Bourbon, prince de 283.
- Cordemoy, Jean-Louis de, abbé, historien de l'architecture 27.
- Cordouan (Gironde)* 68, 86, 96, 98-100.
- Cordoue (Espagne)* 574, 576, 582, 587.
- Corps-Nuds (Ille-et-Vilaine), église Saint-Pierre* 373, 380.
- Corrozet, Gilles, écrivain, imprimeur 400.
- Cosme III, grand-duc de Toscane 503.
- Cotelle, Jean II, le Jeune, peintre 131-144.
- Cottart, Pierre, architecte 143.
- Cotte, Jules-François de, président à la seconde chambre des enquêtes du Parlement, intendant des devises et inscriptions des édifices royaux 564, 566.
- Cotte, Robert de, architecte 148, 162-164, 254, 276, 277, 291-292, 294, 296, 299, 302, 304, 306, 308, 362, 565.
- Coucy-le-Château (Aisne)* 57, 61.
- Courajod, Louis, historien d'art, conservateur au musée du Louvre 20.
- Cousin, Jean, peintre 302, 396.
- Coustou, Nicolas, sculpteur 318.
- Covarrubias, Alonso de, architecte 588.

Coytel, Noël, peintre 505, 508.
 Créqui, Alexandre de, seigneur de
 Champ-de-Bataille 187.
 Cretey, Élisabeth 547.
 Cronström, Daniel, diplomate suédois,
 collectionneur 143, 427, 431, 432,
 508, 510.
Cropières, château de Voir Raulhac.
 Cucci, Domenico, bronzier 431, 432.

D

Dagnaud, Pierre-Marie, eudiste 372.
 Dainville, Ernest, architecte 201.
Dampierre, château de (Yvelines) 95, 446,
 447.
 Daru, Léon-Armand, architecte 375.
 Dauphin (le) *Voir* Louis, dauphin de
 France.
 David, Louis, graveur 135-137, 139-143.
 David d'Angers, Pierre-Jean David, *dit*,
 sculpteur 437, 441.
 Davy de Chavigné, François-Antoine,
 magistrat, architecte 565-567, 569.
 Debacq, Joseph-Frédéric, architecte 447.
 Debias-Aubry, François, architecte 217.
 Della Bella, Stefano, graveur 463, 464,
 468, 489, 490, 494, 499, 500, 504, 507,
 510, 512.
 Delorme, Philibert, architecte 27, 28, 96,
 97, 356, 391, 400, 401, 403, 417, 549,
 550, 552, 556, 558.
 Deruet, Claude, peintre 462.
 Desgodets, Antoine, architecte 356, 358.
 Destailleur, François-Hippolyte,
 architecte 437, 441.
 De Wailly, Charles, architecte du roi 568.
 Dézallier d'Argenville, Antoine-Joseph,
 historien d'art 233, 241, 364.
Dissé-sous-le-Lude (Sarthe) 195, 198-200.

Drevet, Pierre, graveur 511, 512.
 Dubois, Guillaume, cardinal, ministre du
 Régent 145, 155.
 Duchesne, Pierre, peintre 143.
 Du Faultray, Michel, conseiller du roi
 215.
 Dupaty, Charles, sculpteur 436, 441.
 Durant, Isaac, graveur 111-113, 123,
 125.
 Dürer, Albrecht, peintre, graveur 25,
 500.

E

Eugénie, impératrice des Français 578.

F

Fábregas, Joan, architecte 588.
 Fagnani, orfèvre 510, 511.
 Félibien, André, architecte 462, 464,
 476, 481, 489, 492, 493, 521.
 Félibien, Jean-François, architecte 521.
 Ferriol, Angélique de (*née* de Tencin)
 261.
 Flémal, Bertholet, peintre 547.
Florence (Italie) 408, 464, 465, 468, 492.
 Foix, Louis de, architecte, ingénieur 68,
 98.
 Fontaine, Pierre, architecte 122, 234,
 436-438, 443, 444, 448, 450.
Fontainebleau, château de (Seine-et-
Marne) 10, 65, 69-80, 82, 83, 85, 86,
 93-96, 100, 101, 103, 106, 108, 161,
 179, 436, 437, 444, 495, 498, 499, 507.
 Fontanieu, Pierre-Élisabeth de, intendant
 général du Garde-Meuble de la
 Couronne 563-568.
Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne) 544.
Formello (Latium, Italie) 222.
 Fortier, Benoît de, architecte 163.

- Fouquet, Nicolas, surintendant des finances 480.
- François I^{er}, roi de France 28, 33-43, 50, 54, 55, 58-61, 68, 71, 73, 74, 86, 90, 94-96, 102, 103, 135, 160, 181, 186, 269, 297, 391, 394, 396, 398.
- Franquet de Chaville, ingénieur 166.
- Frédéric II, duc de Mantoue 36, 37, 39, 186.
- Fréminet, Martin, peintre 75.
- Fréron, Élie-Catherine, journaliste 570.
- Fresnais, La (Ille-et-Vilaine)* 380.
- Frézier, Amédée-François, ingénieur 570.
- Friand, François, secrétaire de Vauban 263.
- Friquet de Vaurose, Jacques, peintre, graveur 528, 529.
- Frisi, Paolo, mathématicien 23.
- G** _____
- Gabriel, Ange-Jacques, premier architecte du roi 563, 564.
- Gages, château de (Aveyron)* 172, 175, 177, 181-186.
- Gaillon, château de (Eure)* 55, 57, 174, 488.
- Gamard, Christophe, architecte 309-319.
- Garnier, Charles, architecte 573-589.
- Garnier, Claude, maître charpentier 353.
- Garnier, Louise 573-575, 577-589.
- Garnier, Pierre, maître serrurier 215.
- Garnier d'Isle, Charles-Hippolyte, contrôleur général des Bâtiments du roi 561.
- Garnier d'Isle, Jean-Charles, architecte, contrôleur général des Bâtiments du roi 561, 568.
- Gesvres-le-Duc, château de (Crouy-sur-Ourcq, Seine-et-Marne)* 241-255.
- Girardon, François, sculpteur 318, 432.
- Godde, Étienne-Hippolyte, architecte 441, 447.
- Goethe, Johann Wolfgang von, écrivain 21-26.
- Gollier, Pierre, consul de la ville d'Avignon 132, 133, 135.
- Gondrin de Pardaillan, Louis-Antoine de, duc d'Antin, directeur des Bâtiments du roi 148.
- Gonzague, Claire de (Chiara Gonzaga) 46.
- Gonzague, Frédéric *Voir* Frédéric II, duc de Mantoue.
- Goujon, Jean, sculpteur 394, 396, 397.
- Goyon de Matignon, Catherine Thérèse, marquise de Seignelay 425-433.
- Goyrand, Claude, graveur 463, 489.
- Grande Mademoiselle, la *Voir* Montpensier, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans, duchesse de.
- Grenade (Espagne)* 578, 583-585, 589.
- Alhambra* 452, 583, 584, 589.
- cathédrale de l'Incarnation* 584.
- Guérinot, Antoine, architecte diocésain 375.
- Guillon, Marie-Nicolas-Silvestre, abbé, théologien 23, 24.
- Gutton, André, architecte 361.
- H** _____
- Hardouin-Mansart, Jules, architecte 223, 241, 244, 253-255, 269, 271, 277, 282-284, 337, 543, 557, 558, 589.
- Hauberat, Guillaume, architecte 163.
- Hawksmoor, Nicholas, architecte 333, 334, 337, 338, 340, 341.
- Hazon, Barthélemy-Michel, intendant des Bâtiments du roi 561.

- Henri II, roi de France 33, 39, 43, 84, 86, 96, 103, 173, 391, 396, 397.
- Henri III, roi de France 68, 73, 77, 79, 86, 98, 244.
- Henri IV, roi de France 63-106, 139, 141, 143, 205, 213, 245, 416, 443-445, 476.
- Henriet, Claude, peintre 459, 461-463, 468, 506.
- Henriet, Élisabeth 461.
- Henriet, Israël, peintre 459, 461, 462, 464, 465, 468, 469, 485, 488, 489, 501, 507.
- Herder, Johann Gottfried von, philosophe 21, 23.
- Herrera, Juan de, architecte 588.
Hokkaido (Japon) 372.
- Houasse, René-Antoine, peintre 521, 526.
- Hunault, Guillaume, architecte 297, 308.
- Huygens, Christiaan, astronome, mathématicien 468, 471, 494, 495, 501.
- Huygens, Lodewijck 484, 494.
- I _____
- Isle-Adam, L', château de (Val-d'Oise)* 283, 284.
- J _____
- Jacquet, Mathieu, sculpteur 83, 444.
Jaén (Espagne), cathédrale Notre-Dame de l'Assomption 584, 587, 589.
- Jardin, Nicolas-Henri, architecte du roi 566.
- Jeanne I^{re}, reine de Castille et d'Aragon 49.
- Jeanne d'Albret, reine de Navarre 529.
- Joly de Fleury (famille) 311, 315, 318.
- Jones, Inigo, architecte 333, 336, 337, 341.
- Jouvenet, Jean, peintre 359-368, 526.
- K _____
- Kuttinger, Catherine (épouse de Jacques Callot) 500.
- L _____
- Labarre, Éloi, architecte 437.
- La Belle, Étienne de *Voir Della Bella, Stefano.*
- La Fosse, Charles de, peintre 367, 521, 526.
- La Guiche, Henriette de 188.
- Lambert, Nicolas, financier 542.
Lanrigan (Ille-et-Vilaine), église Saint-Martin 380.
- Lasne, Michel, graveur 65, 67, 463, 550, 551.
- La Tour d'Auvergne, Madeleine de, comtesse de Lauragais 61.
- Laugier, Marc-Antoine, abbé, théoricien de l'architecture 26-27, 570, 571.
- Le Blond de La Tour (Pierre?), architecte, ingénieur 166.
- Le Brun, Charles, peintre 107, 123, 124, 139, 143, 239, 460, 469-471, 474-480, 498, 502, 505, 506, 519-523, 547, 556.
- Leclerc, Sébastien, graveur 420, 523.
- Lefèvre, Jean, tapissier 44, 47, 52.
- Le Goupil, André, sculpteur 429-431.
- Lemaire, Pierre, peintre 367, 531-539.
- Lemaistre, Pierre, maître maçon 337.
- Lemercier, Jacques, architecte 14, 225, 234, 297, 308.
- Le Muet, Pierre, architecte 14, 15, 205, 206, 209, 211-215, 219, 248, 356.
- Lenoir, Alexandre, archéologue 367, 436, 479.
- Lenoir, Philibert, interprète 145, 147, 148, 161.

- Le Normant de Tournehem, Charles-François-Paul, directeur des Bâtiments du roi 562, 563.
- Le Nôtre, André, jardinier 230, 263, 271, 277, 461, 502.
- Le Pautre, Jean, graveur 489, 500, 508, 512.
- Le Prestre (famille de Vauban) 257, 261, 263.
- Le Redde, Gilles, maître général des œuvres de charpenterie des Bâtiments du roi 211.
- Leroy, Julien-David, architecte 568, 569.
- Lescot, Pierre, architecte 75, 84, 86, 101, 103, 181, 234, 391, 417.
- Le Sueur, Eustache, peintre 517, 518, 527.
- Le Vau, François, architecte 15, 107-130, 541-559.
- Le Vau, Jeanne-Élisabeth 547.
- Le Vau, Louis, premier architecte du roi 107, 113, 126, 234, 269, 359, 361, 362, 364, 429, 433, 517, 542, 543, 546-550, 554.
- Le Veau, Louis, tailleur de pierre, maître maçon 542, 546-549.
- Liancourt (Oise)* 484, 485, 501.
- Liénard, Michel, sculpteur 438.
- Liffré (Ille-et-Vilaine), église Saint-Michel* 379.
- Lignières, château de (Cher)* 542.
- Loches (Indre-et-Loire)* 57, 61.
- Loménie de Brienne, Louis-Henri de Voir Brienne, Louis Henri de Loménie, comte de.
- Londres (Royaume-Uni)* 485, 507.
cathédrale Saint-Paul 333-341.
- Longueil, René de, marquis de Maisons 221-224, 233, 234, 237, 239, 240, 282, 417, 420.
- Lorraine, Antoine de 59.
- Lorraine, Louis de (Monsieur le Grand) 269.
- Louis IX, *ou* saint Louis, roi de France 28, 64, 103, 139, 144, 365.
- Louis XII, roi de France 33, 36, 43, 46, 49, 55, 57-61, 64, 297, 444.
- Louis XIII, roi de France 15, 16, 75, 92, 133, 136, 241, 282, 297, 321, 378, 446, 526.
- Louis XIV, roi de France 26, 28, 70, 107, 124, 126, 131, 132, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 144, 161, 190, 241, 269, 277, 282-284, 297, 318, 321, 425, 430, 433, 445, 446, 461, 481, 493, 518, 521, 522, 526, 542, 543, 546, 547, 550, 559.
- Louis XV, roi de France 26, 124, 145, 277, 436, 510.
- Louis XVI, roi de France 2 77, 365, 449, 565.
- Louis, dauphin de France (*dit* Monseigneur le Dauphin, le Grand Dauphin) 136, 137, 141, 474, 477, 481, 482, 502, 504, 519.
- Louis, dauphin de France, duc de Bourgogne 132, 139.
- Louis-Philippe I^{er}, roi des Français 57, 435, 444.
- Louvois, François Michel Le Tellier, marquis de, ministre de la Guerre 257, 261, 502.
- Luart, Le, château (Sarthe)* 285, 286.
- Luché-Pringé (Sarthe)* 195.
- Lude, Le (Sarthe)* 195-199, 204.
- Lyon (Rhône)* 24, 28, 35, 61, 179, 464, 465, 484, 485, 519, 585.

M

- Madrid (Espagne)* 132, 163, 573, 578, 579, 585.
- Escurial* 579-582, 587, 588.

- Palais royal* 581.
- Prado (musée du)* 574, 581.
- Théâtre royal* 581, 585.
- Madrid, château de (bois de Boulogne)* 68, 79, 394, 395, 400.
- Magalotti, Lorenzo, diplomate 221, 224-227, 230, 233, 237, 239, 240.
- Maisons-Laffitte (Maisons), château de (Yvelines)* 9, 221-240, 254, 282, 417-420.
- Maillebois, Yves-Marie Desmarets, comte de, président de l'Académie des sciences 564-566, 568.
- Malet (Aveyron) Voir Saint-Côme-d'Olt.*
- Mansart, François, architecte 9, 14, 16, 215, 221, 222, 224, 225, 227, 234, 241, 244, 245, 253-255, 282, 364, 417, 420.
- Marcilly-sur-Maulne, château de (Sarthe)* 203, 204.
- Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre 175, 177, 181.
- Marie d'Angleterre, reine de France 36, 60.
- Marie de Médicis, reine de France 80, 92, 462, 526.
- Mariette, Pierre-Jean, graveur, libraire, historien d'art 227, 255, 361, 459, 462-465, 479-481, 484, 485, 488, 489, 493-495, 500, 504-506, 509, 510, 512, 550.
- Marot, Jean, graveur 13, 15, 102, 104, 108, 225, 234, 310, 312, 314, 315, 488, 500, 508.
- Marsan, Charles de Lorraine, comte de 433.
- Martel, François, maître maçon 188.
- Martenot, Jean-Baptiste, architecte municipal de Rennes 378.
- Martigné-Ferchaud (Ille-et-Vilaine), église Saint-Pierre* 378.
- Martin, Jean, traducteur de Vitruve 356.
- Mauduit, Antoine-René, mathématicien 568.
- Maussion, Angélique de 546, 547.
- Mazarin, Jules, cardinal, homme d'État 107, 359, 361, 364, 365, 367, 543.
- Médicis, Laurent II de, duc d'Urbino 61, 408.
- Médréac (Ille-et-Vilaine), église Saint-Pierre* 380.
- Mehmed Effendi, ambassadeur ottoman 145.
- Mellan, Claude, graveur 474.
- Mellet, Jacques, architecte 378, 379.
- Menessier, Antoine, architecte 549-551.
- Menessier, Bernard, architecte et voyer 549, 550.
- Ménestrier, Claude-François, S. J., historien 40, 132, 143, 519.
- Menjot, Samuel, procureur au Parlement 205-209.
- Merian, Matthäus (Mathieu Merian l'Ancien), graveur 99, 492, 493.
- Mérimée, Prosper, écrivain, inspecteur des Monuments historiques 574, 578.
- Merlin, Thomas, orfèvre 475.
- Moisant, Armand, ingénieur 375.
- Molinier, Gaspard de, conseiller au parlement de Toulouse 385-401.
- Mollet, Claude, premier jardinier du roi 95.
- Mollet, Claude-Armand, contrôleur général des Bâtiments du roi 562.
- Monier, Pierre, peintre 528.
- Montalembert, Marc René, marquis de, général, ingénieur 373, 565.
- Montenay, Georgette de, poète 529.
- Montholon, M. de (Jacques de, avocat au Parlement de Paris ?) 315, 318.

Montmorin, Gaspard de, gouverneur d'Auvergne 192.

Montpensier, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans, duchesse de, dite la Grande Mademoiselle 549.

Mosson, château de la (Montpellier, Hérault) 284-285.

Mouret, Jean-François, sculpteur 436, 437.

Murillo, Bartolomé Esteban, peintre 581.

N

Nancy (Meurthe-et-Moselle) 367, 461, 462, 489, 493, 511.

Nanteuil, Robert, graveur 523.

Napoléon I^{er}, empereur des Français 361, 447.

Nepveu, Frédéric, architecte 444.

Noblesse, François, graveur 475, 481, 500, 504, 505.

Nocret, Charles, peintre 475, 504, 505, 508.

Nocret, Jean, peintre 475, 506, 518.

Noguier, Antoine, poète et historien toulousain 389, 401.

Noisiel (Seine-et-Marne) 375.

Nouveau, Jérôme de, financier 542.

Noyal-sur-Vilaine (Ille-et-Vilaine), église Saint-Pierre 380.

O

Olry de Loriande, Claude, graveur 108-110, 123, 124, 129.

Orbay, François d', architecte 93, 114, 116, 118, 124, 361, 364, 475, 477, 505, 508.

Orbetto (l') *Voir* Turchi, Alessandro.

Orléans (Loiret) 488.

cathédrale Sainte-Croix 29, 291-308.

Orléans, Anne-Marie-Louise d' Voir Montpensier, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans, duchesse de.

Orléans, Philippe, duc d', régent de France 147, 476.

P

Paris 9, 13, 14, 17, 26, 33, 35, 36, 60, 61, 64, 70, 73, 75, 101, 102, 108, 121, 139, 146, 147, 151, 161, 174, 177, 205, 213, 214, 221-224, 234, 239, 240, 244, 251, 261, 275, 277, 291, 295, 309, 319, 325, 337, 340, 343, 346, 358, 361, 373, 375, 385, 391, 395, 396, 403, 412, 416, 421, 427, 429, 431, 432, 436, 440, 442, 443, 447, 452, 462-465, 469, 471, 475-477, 479, 485, 488, 489, 492, 494, 501, 502, 504, 505, 509, 510, 512, 521, 526, 527, 533, 539, 542, 543, 550, 553, 556, 557, 564, 569, 574, 575, 578, 579, 585, 588.

Arbre-sec (rue de l') 462, 469, 477.

Arsenal (palais de l') 485, 542.

Bac (rue du) 321, 323, 330, 439, 450.

Bautru (hôtel) (hôtel Colbert) 429, 431.

Bazinière (hôtel de la) 234.

Bretonvilliers (hôtel de) 527.

Chaillot 330, 477, 505, 508.

Chapelle expiatoire 437, 440, 441, 448, 450.

cimetière du Père-Lachaise 441-443.

Cité (palais de la) 57, 58, 61.

Cluny (hôtel de) 174.

Dauphine (rue) 205-220.

Grand Palais 375, 423-424.

Hôtel de Ville 435, 447, 448, 452, 504.

Institut de France (collège des Quatre-Nations, collège Mazarin) 359-368, 561.

Invalides (hôtel des) 333, 337, 338, 522.

La Rivière (hôtel de) 542.

- La Vrillière (hôtel de)* 215, 234.
Longueville (hôtel de) 548.
Louis XVI (place) 565.
Louvre (palais du) 40, 57, 61, 63, 64, 68, 70-73, 75-80, 82-88, 100-104, 107-130, 181, 255, 360, 391, 417, 436, 437, 444, 445, 449, 472, 474, 475, 476, 481, 495, 498, 503, 507, 513, 517, 523, 574, 589.
Luxembourg (palais du) 462, 508.
Mail (rue du) 471, 476, 505, 508.
ministère des Finances (rue de Rivoli) 437.
noviciat des Dominicains (Jacobins) 321-331.
Opéra 575, 577, 578, 585, 587-589.
Palais-Royal 438, 450.
Pont-Neuf 64, 205.
Saint-André-des-Arts (église) 309-319.
Saint-Antoine (faubourg) 224, 356, 436, 523, 526.
Saint-Benoît-le-Bétourné (église) 343-358.
Saint-Dominique (rue) 321, 323, 325-327, 330.
Sainte-Chapelle 58, 291, 294-296, 299.
Sainte-Élisabeth (église) 449.
Sainte-Geneviève (église) 437, 450.
Sainte-Marguerite (église) 356, 357.
Saint-Ferdinand (chapelle) 448.
Saint-Germain (faubourg) 149, 209, 321.
Saint-Germain-l'Auxerrois (église) 346, 347, 462, 464, 468, 477, 504, 505.
Saint-Jacques-du-Haut-Pas (église) 357.
Saint-Louis (île) 239, 357, 543, 548, 549, 598.
Saint-Louis-des-Jésuites (église) 527.
Saint-Louis-en-l'Île (église) 357.
Sorbonne (chapelle, université) 225, 346, 523.
Sully (hôtel de) 421, 542.
Tuileries (palais des) 10, 63, 64, 68, 70, 72, 75-78, 80, 85, 87, 88, 100-102, 107, 108, 403-406, 409, 410, 416, 417, 420, 423, 443, 495, 507, 518.
Parrocel, Jacques-Ignace, peintre 143, 506.
Patte, Pierre, architecte 570.
Pauger, Adrien de, ingénieur architecte 166.
Pearce junior, Edward, maître maçon 335-337.
Perelle, Adam, graveur 13, 493.
Perelle, Gabriel, graveur 481, 489, 495, 500, 510, 512.
Perrault, Charles, homme de lettres 107, 221, 241, 346, 353, 474, 475, 523, 526.
Perrault, Claude, architecte 26, 107, 139, 346, 353, 498, 523, 589.
Perronet, Jean-Rodolphe, ingénieur, architecte 568.
Péru, Jean, architecte 133-135.
Petit de Logny, Nicolas, avocat 471, 504, 505, 508, 510.
Philandrier, Guillaume, architecte, homme d'Église, secrétaire du cardinal d'Amboise 169-173, 175, 179, 182, 183, 185, 186.
Philippe I^{er} le Beau, roi consort de Castille 49.
Pie II, Enea Silvio Piccolomini, pape 24, 25.
Pierre, Jean-Baptiste Marie, premier peintre du roi, directeur de l'Académie de peinture et de sculpture 563-565, 567.
Pierre de Beaujeu voir Pierre II de Bourbon.

- Pierre II de Bourbon, sire de Beaujeu, duc de Bourbon et d'Auvergne 51.
- Pigout, Robert, éditeur lyonnais 465.
- Plantar, Jean-Baptiste-Louis, architecte 435-455.
- Plas, Aimée Léonor de 190.
- Platel, Lancelot, tapissier 44, 52.
- Pointe-de-l'Église (Nouvelle-Écosse, Canada), église Sainte-Marie* 372.
- Pons, Pierre, menuisier avignonnais 133.
- Potier, Louis, secrétaire d'État 244, 246.
- Potier (de Gesvres), René 241, 244, 246, 249, 250, 251, 253.
- Pouillon, Fernand, architecte 549, 550.
- Poussin, Nicolas, peintre 531, 535.
- Prague (République tchèque), palais Wallenstein* 190.
- Prieur, Barthélemy, sculpteur 101.
- Q** _____
- Quiberon (Morbihan), monument aux 952 victimes* 441.
- R** _____
- Rabon, Pierre, peintre 556.
- Ratabon, Antoine de, surintendant des Bâtiments du roi 556.
- Raulhac (Cantal), château de Cropières* 190-193.
- Ravizza, Francesco, diplomate 221-224.
- Regnault, Arthur, architecte 369-381.
- Regnault, Ernest, missionnaire eudiste 371.
- Reims (Marne)* 26, 37, 444, 455, 474, 509.
- Rennes (Ille-et-Vilaine)* 371, 373, 374, 377, 378, 381.
- Richelieu, Armand-Jean du Plessis, cardinal duc de, homme d'État 321, 469, 522.
- Richer, Jean, maître maçon 347, 350, 352.
- Rillart de Fontenay (famille) 546, 547, 553, 557.
- Ripa, Cesare, érudit 234, 515-517, 521, 522, 526, 529.
- Robitaille, Ludger, architecte 373.
- Roche-Tranchelion, collégiale des (Avonnes-Roches, Indre-et-Loire)* 302.
- Rodez (Aveyron)* 169-177, 179, 181, 184-186.
- Roland, Philippe-Laurent, sculpteur 361.
- Rome (Italie)* 14, 24, 47, 93, 100, 126, 139, 143, 163, 169, 170, 172, 175, 177, 179, 181, 186, 221, 222, 340, 391, 399, 407, 410, 436, 461-465, 468, 476, 484, 485, 501, 502, 504, 507-509, 512, 524, 526, 531, 533, 535, 537, 539, 557, 569, 575, 589.
- Rouen (Seine-Maritime)* 39, 174, 291, 308, 455, 475, 476, 488.
- Rousselet, Gilles, graveur 488, 523.
- Rueil-Malmaison (Hauts-de-Seine)* 469, 501.
- S** _____
- Sade, François-Gaspard de, consul d'Avignon 132, 133, 135.
- Saint-Christophe-sur-le-Nais (Sarthe), manoir de Vaudésir* 202, 203.
- Saint-Bonnet-de-Joux (Saône-et-Loire), château de Chaumont* 188, 189.
- Saint-Côme-d'Olt (Aveyron)* 177-178, 185, 186.
- Saint-Erblon (Ille-et-Vilaine), manoir de Château-Létard* 377.

- Saint-Germain-d'Arcé (Sarthe), logis de la Roche* 195.
- Saint-Germain-en-Laye (Yvelines)* 61, 65, 68, 70, 72, 77-79, 93, 96, 97, 101, 221, 223, 224, 391, 481, 482, 498.
- Saint-Sébastien (Espagne)* 579.
- Saint-Non, Jean-Claude Richard de, abbé, dessinateur 565.
- Saint-Senoux (Ille-et-Vilaine), église Saint-Abdon-et-Saint-Sennen* 380.
- Salvanh, Antoine, maître maçon 174, 175, 185.
- Salvanh, Jean, fils d'Antoine 185.
- Sanvitali, Antonio-Francesco, vice-légit d'Avignon 132.
- Savigné-sous-le-Lude (Sarthe), château de Bois-Pincé* 198, 200, 201.
- Savoie, Louise de, duchesse d'Angoulême, régente de France 42, 59, 60.
- Savot, Louis, architecte 188, 275, 356.
- Scorailles, Jean Rigal de, marquis de Fontanges et de Roussilhe 190.
- Scorailles, Louis II de 190, 192.
- Seignelay, Jean-Baptiste Antoine Colbert, marquis de, secrétaire d'État de la Marine 429, 431, 432.
- Seignelay, marquise de *Voir* Goyon de Matignon, Catherine Thérèse de.
- Sélinecart, Henriette, épouse d'Israël Silvestre 469, 470, 475, 477, 478.
- Serlio, Sebastiano, architecte 169, 171, 174, 175, 179, 181-183, 186, 592.
- Séville (Espagne)* 574, 575, 581, 583, 587. *Alcázar* 582, 583, 587.
- Siloé, Diego de, sculpteur 585, 586.
- Siloé, Gil de, sculpteur 579.
- Silvestre, Édouard de 459, 471.
- Silvestre, François 480, 504.
- Silvestre, Gilles, cordonnier, peintre 461, 462.
- Silvestre, Israël, graveur 95, 225, 296, 459-513.
- Simonneau, Louis, graveur 505, 526.
- Soler, Tomás, architecte 588.
- Solesmes (Sarthe), abbaye* 373, 455.
- Soufflot, Jacques-Germain, architecte 27, 423, 568, 589.
- Stella, Jacques, peintre 475.
- Stockholm (Suède)* 21, 108, 119, 123-129, 131, 134, 135, 139, 227, 255, 323, 327, 425-433, 508, 526.
- Strasbourg (Bas-Rhin)* 291. *cathédrale Notre-Dame* 21, 24, 25, 26, 29.
- Strong, Edward, maître maçon 336-338, 340.
- Strzygowski, Josef, historien de l'art 20, 22.
- Sucy-en-Brie, château de (Val-de-Marne)* 542.
- T** _____
- Tempesta, Antonio, peintre graveur 462, 506.
- Tessin le Jeune, Nicodème, architecte 131, 135, 143, 144, 425, 427, 431, 432, 508, 510.
- Thiéry, Luc Vincent, amateur d'art 365, 367.
- Thou, Jacques-Auguste de, magistrat 318.
- Tinténiac (Ille-et-Vilaine), église de la Sainte-Trinité* 373, 379.
- Titien, Tiziano Vecellio, dit, peintre 169, 170, 186.
- Tolède (Espagne)* 74, 588. *Alcázar* 582, 583, 587, 588. *cathédrale Sainte-Marie* 582.

- Tory, Geoffroy, imprimeur libraire 396, 398.
- Toulouse (Haute-Garonne)* 181, 385-401.
- Toulouse, Louis-Alexandre de Bourbon, comte de, chef du conseil de la Marine 145, 148, 161.
- Tresmes, château de Voir Gesvres.*
- Trudaine de Montigny, Jean-Charles Philibert, directeur des Ponts et Chaussées 255, 563, 564, 566, 568.
- Turchi, Alessandro, dit Alessandro Veronese, dit l'Orbetto, peintre 367.
- U** _____
- Usson de Bonnac, Jean-Louis d', ambassadeur de France à Constantinople 145, 147.
- V** _____
- Valdor, Jean, graveur 475.
- Valeriano, Pierio, humaniste 516.
- Valladolid (Espagne)* 574, 579.
- Vandelvira, Andrès de, architecte 587.
- Van Opstal, Gerard, sculpteur 543.
- Vauban, Sébastien Le Prestre, marquis de, maréchal 257-265.
- Vaux-le-Vicomte, château de (Seine-et-Marne)* 239, 461, 480, 501.
- Vellefaux, Claude, architecte 309.
- Venise (Italie)* 40, 163, 170, 239, 465, 475, 476, 485, 502, 589.
- Vézetz (Indre-et-Loire)* 282.
- Verjus, Antoine, père 503.
- Veronese, Alessandro *Voir* Turchi, Alessandro.
- Versailles, château de (Yvelines)* 11, 70, 108, 132, 134, 187, 221, 225, 239, 267-285, 429, 432, 435, 444, 446, 447, 471, 475, 495, 498, 499, 507, 519-524, 526, 546, 589.
- Vien, Joseph-Marie, peintre 565, 567.
- Vienne (Autriche)* 291.
- Vigarani, Carlo, architecte 340, 502.
- Vigné de Vigny, Pierre, architecte des Bâtiments du roi 145-166.
- Vigneux, Louis, maître maçon 430.
- Vignon, Claude, peintre 531-533, 535, 537, 602.
- Villeneuve-Lembron, château de (Puy-de-Dôme)* 192.
- Villers-Cotterêts, château de (Aisne)* 68, 79, 598.
- Vincennes, château de (Val-de-Marne)* 79, 80, 86, 187, 222, 296, 444, 452, 498, 499.
- Viollet-le-Duc, Eugène, architecte 15, 22, 27, 375, 578.
- Vitruve, architecte 169-171, 175, 183, 185, 186, 336, 343, 356-358, 389, 391, 516, 523.
- Vouet, Simon, peintre 526, 527.
- W** _____
- Watelet, Claude-Henri, peintre, graveur 563-568.
- Wimpheling, Jakob, humaniste 25.
- Worringer, Wilhelm, historien, critique d'art 22.
- Wren, Christopher, architecte 333-341.
- Z** _____
- Zawadzka, Mathilde (épouse d'Arthur Regnault) 373.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

akg-images : p. 527 ; Archives départementales d'Ille-et-Vilaine : p. 372, 376 ; Archives du ministère des Affaires étrangères : p. 151, 154, 156-157 ; Archives nationales (Paris) : p. 93, 208, 324, 350-351, 352, 559 ; Artcurial/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 360 ; Bayerisches Nationalmuseum München/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 409 (cliché Walter Haberland) ; Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 413 ; Bibliothèque de l'INHA : p. 451 ; Bibliothèque historique de la Ville de Paris : p. 344-345, 354 ; Bibliothèque municipale de Lyon/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 202 bas, 395 gauche ; BnF : p. 41, 66, 67, 76 haut, 89, 97, 99, 111, 112, 113, 158, 164-165, 245, 247, 270, 274, 276, 292, 293, 294, 296, 305, 314, 317, 362, 397 haut, 416, 422, 453, 466-467, 496-497, 523, 554, 555, 580, 581, 582, 583, 584, 586 ; Bridgeman Images : 407 droite (Alinari), 408 (Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli), 518 ; The British Museum, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/The Trustees of the British Museum : p. 45, 482-483, 528 ; The Chapter of St Paul's Cathedral/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 334 bas ; Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais : p. 91, 446 (Christophe Fouin) ; Collection of the Duke of Northumberland/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 170 ; DR : p. 12, 76 bas (cliché Emmanuel Lurin), 95 (cliché Emmanuel Lurin), 104-105 (cliché Emmanuel Lurin), 137, 140, 142, 171 (cliché Flaminia Bardati), 172 (cliché Flaminia Bardati), 173, 174, 176 (clichés Julie Lourgant), 178 (cliché Julie Lourgant), 180 (cliché Flaminia Bardati), 182 (cliché Flaminia Bardati), 183 (cliché Flaminia Bardati), 184 (cliché Julie Lourgant), 206, 210, 216 (cliché Guillaume Fonkenell), 218 (cliché Guillaume Fonkenell), 219 (cliché Guillaume Fonkenell), 235, 238, 242-243, 252, 258-259, 260, 262, 264, 298 (cliché Dany Sandron), 300-301 (cliché Dany Sandron), 303 (cliché Dany Sandron), 307 (cliché Christian Lemzaouda), 334 haut (cliché Gordon Higgott), 339 (cliché Gordon Higgott), 348-349 (cliché Léonore Losserand), 377 (cliché Jean-Yves Andrieux), 388 (cliché Didier Nicole/Jean-Claude Lepert), 390 (cliché Didier Nicole/Jean-Claude Lepert), 392-393 (cliché Didier Nicole/Jean-Claude Lepert), 395 droite (cliché Didier Nicole/Jean-Claude Lepert), 397 bas (cliché Jean-Claude Lepert), 399 (cliché Jean-Claude Lepert), 404 (cliché Jacques Moulin), 405 (cliché Hervé Muraccioli), 406 (cliché Hervé Muraccioli), 407 gauche (cliché Jean Guillaume), 410 (cliché Jean Guillaume), 411 (cliché Jean Guillaume), 412 (cliché Jean Guillaume), 414 (cliché Jean Guillaume), 415 (cliché Jean Guillaume), 417 (cliché Jean Guillaume), 418 (cliché Jean Guillaume), 419 (cliché Jean Guillaume), 421 (cliché Jean Guillaume), 423 (cliché Jean Guillaume), 424 (cliché Jean Guillaume), 440, 442 (cliché Alexandre Gady), 443 (cliché Alexandre Gady), 445, 448, 454, 472, 486-487, 490-491, 545 (cliché Alexandre Cojannot), 550 (cliché Alexandre Cojannot),

552 (cliché Alexandre Cojannot), 553 (cliché Alexandre Cojannot) ; Getty Research Institute, Special Collections : p. 438, 439 ; Institut de France : p. 363, 366 ; MAD, Paris/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 428 bas (Jean Tholance) ; Musée d'art et d'histoire Louis-Senlecq (L'Isle-Adam)/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 284 (Henri Delage) ; Musée des beaux-arts de Nancy : p. 551 ; Musée des beaux-arts de Reims : p. 460 (cliché C. Devleeschauwer), 470 (cliché C. Devleeschauwer), 478 (cliché C. Devleeschauwer) ; Nationalmuseum (Stockholm) : 114-115 haut (cliché Cecilia Heisser), 136 (cliché Cecilia Heisser), 322 (cliché Cecilia Heisser), 326 (cliché Cecilia Heisser), 327 (cliché Cecilia Heisser), 328-329 (cliché Cecilia Heisser) ; Nationalmuseum (Stockholm)/avec la collaboration de l'agence La Collection : 138 (cliché Cecilia Heisser), 226 (cliché Cecilia Heisser), 228-229 (cliché Cecilia Heisser), 230 (cliché Cecilia Heisser), 231 (cliché Cecilia Heisser), 232 (cliché Cecilia Heisser), 233 (cliché Cecilia Heisser), 426 (cliché Cecilia Heisser), 428 haut (cliché Cecilia Heisser) ; Région Pays de la Loire – Inventaire général/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 196 (Jean-Baptiste Darasse), 197 (Virginie Devigne), 198 (Jean-Baptiste Darasse), 199 (Jean-Baptiste Darasse), 200 (Jean-Baptiste Darasse), 201 (Jean-Baptiste Darasse), 202 haut (Stéphanie Barioz) ; Région Centre-Val de Loire – Inventaire général/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 203 haut (Mariusz Hermanowicz), 203 bas (Bernard Vitry) ; RMN-Grand Palais (château de Fontainebleau) : p. 83 (Franck Raux) ; RMN-Grand Palais (Château de Versailles) : p. 268 (Daniel Arnaudet/Hervé Lewandowski), 447 (Gérard Blot), 520 (René-Gabriel Ojéda/Franck Raux/montage Dominique Couto), 524-525 (Gérard Blot) ; RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne) : p. 10 (Stéphane Maréchalle) ; RMN-Grand Palais (musée du Louvre) : p. 34 (Hervé Lewandowski), 109, 110, 114-115 (bas), 116-117, 236 (Jean-Gilles Berizzi) ; Roger-Viollet : 118 (musée Carnavalet), 312-313 (musée Carnavalet), 355 (musée Carnavalet) ; Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 56 ; Siena, Biblioteca comunale degli Intronati/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 532, 534, 536, 538 ; The Warden and Fellows of All Souls College, Oxford/avec la collaboration de l'agence La Collection : p. 341 ; William Curtis Rolf, 2018/avec la collaboration de l'agence La Collection : 189, 191, 272-273, 278-279, 280-281, 285, 286-287.

TABLE DES MATIÈRES

Préface, <i>par Barthélémy Jobert</i>	7
Introduction. Portrait d'un <i>bâtitseur</i> Alexandre Gady	13
Gothique, temps long et nationalisme. Réflexions sur quelques problèmes d'historiographie Pierre Vaisse	19

PREMIÈRE PARTIE ARCHITECTURE ROYALE

Les couleurs de François I ^{er} Monique Chatenet	33
Nouvelles réflexions sur les logis royaux d'Amboise Évelyne Thomas	43
Pour une lecture historique des maisons royales au temps d'Henri IV Emmanuel Lurin	63
De quand date le projet de François Le Vau pour la colonnade du Louvre ? Guillaume Fonkenell.....	107
Les arcs de triomphe de Jean II Cotelle pour l'entrée des princes à Avignon en 1701 Jérôme de La Gorce	131
« La Maison du Roy en Orient » : Pierre Vigné de Vigny et la reconstruction de l'ambassade de France à Constantinople (1720-1723) Ronan Bouttier	145

DEUXIÈME PARTIE
ARCHITECTURE CIVILE

Modèles et interprétation dans les commandes résidentielles de Georges d'Armagnac Flaminia Bardati	169
Casernes privées des guerres de Religion et de la Fronde Jean-Marie Pérouse de Montclos	187
Le logis de « plain-pied » des XVI ^e et XVII ^e siècles dans les maisons nobles du comté du Lude Christine Toulhier	195
Maison ou hôtel ? Les aléas typologiques du 31 rue Dauphine Joëlle Barreau	205
Souvenirs de Maisons : « casa di Campagna, fatta alla moderna, e di Architettura perfetta accompagnata da Giardini » Daniela del Pesco	221
Le château de Gesvres, nouveaux documents et hypothèses Étienne Faisant	241
La distribution du château de Bazoches après les travaux de Vauban Nicolas Faucherre	257
L'architecture des écuries royales de Versailles et leur influence sur le logement des chevaux dans les châteaux français Pascal Liévaux	267

TROISIÈME PARTIE
ARCHITECTURE RELIGIEUSE

Un projet de flèche gothique pour la cathédrale d'Orléans (v. 1530) chez Robert de Cotte Dany Sandron	291
Les travaux de Christophe Gamard à l'église Saint-André-des-Arts Isabelle Dérens	309
Les premiers pas de Pierre Bullet au noviciat des Jacobins de la rue Saint-Dominique Juliette Hernu-Bélaud	321

Between design and construction: Wren's use of full-scale architectural models at St Paul's Cathedral Gordon Higgott	333
La commodité en architecture religieuse : les « réparations et ajustemens » du chœur et du sanctuaire de Saint-Benoît-le-Bétourné entre 1677 et 1680 Léonore Losserand	343
Les tableaux de Jouvenet dans la chapelle du collège des Quatre-Nations. À propos d'une récente découverte Jean-Pierre Babelon, de l'Institut	359
Territoire sacré et architecture civile au XIX ^e siècle en France. L'exemple d'Arthur Regnault (1839-1932) Jean-Yves Andrieux	369

QUATRIÈME PARTIE
LE BEL ORNEMENT

L'hôtel de Molinier, architecture en majesté de la Renaissance toulousaine Pascal Julien	385
Une passion française : la cannelure ornée, des Tuileries au Grand Palais Jean Guillaume	403
Un dessin de Stockholm et les bras de lumière dits « de Seignelay » Nicolas Courtin	425
De l'acanthé à l'ogive : Monsieur Plantar, sculpteur et ornemaniste Alexandre Gady	435

CINQUIÈME PARTIE
DISCOURS, DESSINS, REPRÉSENTATIONS...

Éloge d'un « graveur paresseux », Israël Silvestre (1621-1691) Marianne Grivel	459
Architecture, magnificence et bon gouvernement dans la France du XVII ^e siècle Alain Mérot	515
Deux documents inédits sur Pierre Lemaire (vers 1612-1688) Arnauld Brejon de Lavergnée	531

L'image sociale d'un architecte du roi au temps de Louis XIV. À propos d'un portrait et des armoiries de François Le Vau Alexandre Cojannot	541
L'amateur d'architecture et l'Académie au XVIII ^e siècle Basile Baudez	561
Un architecte français en Espagne : le <i>Voyage d'Espagne</i> de Charles Garnier (1868) Fernando Marías (de la Real Academia de la Historia) et Véronique Gerard Powell	573
Bibliographie thématique de Claude Mignot (1973-2018)	591
Les auteurs	607
Index	609
Crédits photographiques	623
Table des matières	625