

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 :
979-10-231-3224-3

« 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

PREMIÈRE PARTIE

Architecture royale

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 estrangères 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 Pedre 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 prospéitez de la France que le roy fait eslever à Sainct-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 Bâtiments 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 Bastiments 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 Bâtiments 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), Folembray, 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 chacun 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 déchiffirable.

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 eslevee 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 merueilleusement 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 finis* » (« 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.

90 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 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.

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.
- « 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° 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 Ligné », *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

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 |