

Aurore MONTESI

Iconographie du château de Chambord : imaginaire et réalité

sous la direction de Monsieur le Professeur Pierre SESMAT

SYNTHÈSE

VOLUME 2

Université de Lorraine
Master 2 « Histoire, Histoire de l'art, Archéologie, Musicologie, Philologie »
Spécialité Histoire de l'art et Archéologie
Parcours recherche en Histoire de l'art moderne et contemporain
Année universitaire 2012-2013

Aurore MONTESI

Iconographie du château de Chambord : imaginaire et réalité

sous la direction de Monsieur le Professeur Pierre SESMAT

SYNTHÈSE

VOLUME 2

Université de Lorraine
Master 2 « Histoire, Histoire de l'art, Archéologie, Musicologie, Philologie »
Spécialité Histoire de l'art et Archéologie
Parcours recherche en Histoire de l'art moderne et contemporain
Année universitaire 2012-2013

Historiographie

Ce n'est pas sans inquiétude que l'on se lance, aujourd'hui, dans une étude du château de Chambord... Comment intervenir après un peu plus de quatre siècles de discours passionnants, alors même qu'au XIX^e, certains auteurs s'inquiètent déjà du caractère illégitime de leur modeste contribution ? Auguste Johanet se désole ainsi dès 1858 : « Jusqu'à ce jour Chambord a été l'objet d'un grand nombre de narrations [...]. La plume, le crayon et le pinceau se sont empressés de lui consacrer leur talent et leur charme ; il a été décrit, immortalisé même par des ouvrages très remarquables, en telle sorte qu'on pourrait croire qu'il n'y a vraiment plus rien à en dire »¹. Peut-être la multiplicité et, surtout, la diversité des ouvrages littéraires et artistiques dédiés au château indiquent-elles qu'on ne finira jamais de l'explorer et qu'il reste en vérité encore beaucoup à écrire à son sujet.

Pour renouveler le regard, encore fallait-il établir une typologie de l'existant. En littérature, la grande majorité des auteurs, toutes époques confondues, a choisi d'aborder Chambord sous un angle essentiellement historique, que les XIX^e, XX^e et XXI^e siècles ont approfondi en lui adjoignant une démarche archéologique². En minorité, d'autres approches, plus modernes, sont venues compléter cette prospection, se proposant d'étudier Chambord comme un réservoir d'images. À défaut d'une lecture synthétique, on a privilégié un examen thématique, souvent dans le cadre d'une exposition. Le catalogue *Otages de guerre : Chambord 1939-1945*³ a ainsi mis en lumière le rôle tutélaire adopté par le château dans le contexte exceptionnel de la Seconde Guerre mondiale. Sept ans plus tôt, un ouvrage consacré au maréchal de Saxe⁴ révélait comment le vainqueur de Fontenoy avait érigé le domaine en empire factice, au nom de sa gloire perdue. Plus récemment, le catalogue *Made in Chambord*⁵ a mené une enquête passionnante sur les détournements d'image et de sens du château de Chambord aux XX^e et XXI^e siècles, comme autant d'effets corollaires à sa notoriété. Hormis ce dernier exemple, dont la démarche novatrice mérite d'être soulignée, ces éclairages interprétatifs sont systématiquement intervenus de manière souterraine, au sein d'un discours historique plus large. Si la question de la représentation du domaine affleure dans chacun de ces ouvrages, elle y demeure toutefois dans un état de latence regrettable.

¹ Auguste Johanet, *Château de Chambord, son parc et ses environs considérés au point de vue historique, agricole et sylvicole*, Orléans, Librairie de Alphonse Gatineau, 1858, p. 5.

² Consulter en annexe notre article « Chambord et la recherche : approches historiques et archéologiques », pp. 710-714.

³ Collectif, *Otages de guerre : Chambord 1939-1945*, exposition au château de Chambord, 9 octobre 2009-10 mai 2010, Paris, Domaine national de Chambord - Éditions Artlys, octobre 2009 : de 1940 à 1946, la Direction des musées de France décide de mettre à l'abri, au château de Chambord, une partie des collections du musée du Louvre.

⁴ Vincent Cochet, Laurent Hugues, Jean-Pierre Bois, *Mes Rêveries... : le maréchal de Saxe à Chambord*, exposition au château de Chambord, 28 septembre 2002-5 janvier 2003, Paris, Association des amis de Chambord, 2002.

⁵ Collectif, *Made in Chambord*, exposition au château de Chambord, 29 juin 2007-5 mai 2008, Paris, Domaine national de Chambord - Éditions du Patrimoine - Éditions Artlys, juillet 2007.

En-dehors de ces initiatives muséales, seuls quelques articles réalisés à l'occasion de colloques universitaires ont tenté d'explorer cette voie, en se montrant plus ou moins innovants. Jean-Claude Drouin, de l'Université de Bordeaux III, a mené en 2000 une étude comparative de l'image de Chambord et de Frohsdorf livrée par plusieurs écrits légitimistes, ces châteaux ayant tous deux appartenu au duc de Bordeaux⁶. Drouin est, semble-t-il, le premier chercheur à avoir accordé plus d'importance à l'analyse imagologique qu'au discours historique⁷. En montrant que le XIX^e siècle a surtout considéré le château comme un outil de la légitimité monarchique, et non comme un édifice royal, son article critique a fait saillir le rôle symbolique de Chambord dans l'histoire de France. En 2002 et 2009, Harry Redman Jr., professeur à la Tulane University de la Nouvelle-Orléans et Christine de Buzon, de l'Université de Limoges, se sont proposés d'élargir cette démarche en collectant les écrits d'autres auteurs. Postulant à raison que la littérature construit une image singulière de Chambord, ces enquêtes se sont toutefois contentées d'évoquer les textes les plus connus, relevant pour la plupart de la fiction romanesque, et d'ouvrir des pistes interprétatives sans réellement les explorer. Redman Jr.⁸ a utilisé Chambord comme un prétexte pour mieux interroger le rapport à l'histoire de deux grands écrivains romantiques français, Chateaubriand et Vigny, puis a limité à Flaubert et Courier son tour d'horizon des hommes de lettres ayant écrit sur le château. Buzon⁹, au contraire, a tenté une approche transversale en évoquant six auteurs sur une large période de quatre siècles, de l'ambassadeur Francisco de Moraes à la femme de lettres Olivia Elkaïm. Elle a également pris l'initiative d'adjoindre à ce corpus l'installation de Land art de Claire Trotignon et Nils Guadajin (2008), entrouvrant pour la première fois la porte du débat au vaste champ de l'histoire de l'art. Mais pour audacieuse qu'elle soit, sa démarche est restée superficielle, le parti pris chronologique adopté l'ayant contrainte à accumuler les références sans réellement mettre en lumière leur spécificité. Ainsi, faute d'un regard analytique et synthétique, aucune logique représentative n'affleurerait.

⁶ Jean-Claude Drouin, « Autour de Chambord et de Frohsdorf. L'imaginaire des châteaux chez deux écrivains légitimistes, le Vicomte Walsh et Alfred Nettement », in *Château et imaginaire*, actes des rencontres d'archéologie et d'histoire en Périgord, 29-30 septembre et 1^{er} octobre 2000, Pessac, Ausonius, CAHMC-Institut d'Histoire, Scripta Varia, pp. 233-247.

⁷ J.-C. Drouin, « Autour de Chambord et de Frohsdorf. L'imaginaire des châteaux chez deux écrivains légitimistes, le Vicomte Walsh et Alfred Nettement », in *op.cit.*, p. 233 : « A partir de quelques témoignages nous essaierons de préciser la façon dont certains royalistes ont dressé le tableau des châteaux associés à la dynastie des Bourbons. Mais ce premier niveau, disons historique, ne représente que l'écorce superficielle, l'intrigue romanesque en quelque sorte. Il sera ensuite nécessaire [...] de dégager le sens allégorique ou symbolique. On passera alors du réel au mythe. Enfin, dans une ultime étape [...], il faudra accéder au pur domaine de l'imaginaire en examinant, si cela est possible, le sens "tropolgique" ou moral d'une part, le sens "anagogique" d'autre part. Il s'agit de dégager une signification spirituelle de tous les degrés analysés précédemment ».

⁸ Harry Redman Jr., « À Chambord sur les pas de Vigny, Chateaubriand, et quelques autres », in *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n°31, 2002, pp. 58-74.

⁹ Christine de Buzon, « La représentation de Chambord », in *Espaces, tourisms, esthétiques*, sous la direction de Bertrand Westphal et Lorenzo Flabbi, colloque international interdisciplinaire de l'Université de Limoges, 9-10-11 octobre 2008, Pulim, « Espaces humains », 2009, pp. 39-53.

Cédant à une certaine facilité, de nombreuses monographies ont parallèlement poursuivi la tendance du XIX^e siècle à assembler, à la manière d'un catalogue, les descriptions de Chambord les plus connues¹⁰. Cette initiative visant à s'écarter du pur discours historique, architectural ou archéologique, pour louable qu'elle soit, a systématiquement achoppé sur un double écueil. D'une part, ces écrits n'apparaissent généralement que pour aérer la rigueur du discours scientifique, auquel ils se voient subordonnés, sans être l'objet d'aucune analyse. Et lorsqu'un regard critique intervient, seuls les témoignages des ambassadeurs du XVI^e siècle semblent dignes d'attention, les autres textes étant *de facto* ravalés au rang de simples divertissements. Un ouvrage monographique assez curieux, et pour ainsi dire unique en son genre, a toutefois essayé de dépasser cet effet de catalogage. Co-réalisé en 2006 par un ancien guide du château, Dominic Hofbauer (photographies) et par l'écrivain français Alain Borer (préface), *Chambord* prend le parti original d'apposer un extrait textuel en regard de chaque cliché du domaine. Ici, les mots se défont du rôle purement illustratif auquel on a voulu les assigner. Ils prennent leur autonomie et dialoguent avec l'image, réussissant le pari d'aller au-delà d'une lecture purement historique ou architecturale de l'édifice. « Il y a trois châteaux de Chambord », nous prévient Alain Borer, « le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Ceux qui ne comprennent pas Chambord ne voient que le réel [...]. Si l'on méconnaît le Symbolique, on perd tout du réel ! »¹¹. Si cet ouvrage évite la facilité en présentant, aux côtés des grands maîtres, des textes relativement méconnus du grand public, on peut en revanche regretter qu'il sélectionne presque uniquement des extraits de correspondance ou de courriers officiels. Ces textes sont en effet facilement localisables dans les monographies consacrées à Chambord et ne témoignent donc pas d'un véritable travail de prospection.

Il nous a donc semblé pertinent, dans le cadre de notre mémoire de lettres modernes (2012), de rassembler ce qui s'est écrit sur Chambord, dans l'optique de faire dialoguer les genres selon une démarche analytique qui les interroge précisément sous l'angle de la représentation. Nous avons tenté d'infléchir les démarches précédemment évoquées en prêtant attention, certes, aux textes en eux-mêmes, mais aussi en cherchant à établir des tendances génériques, à mesurer les évolutions d'un siècle à l'autre. Notre propos n'a pas été de déterminer la valeur scientifique de ces écrits, en évaluant leur degré de fidélité au monument : il s'est agi de mettre en lumière l'imaginaire né du rapport que les auteurs entretiennent avec Chambord, en tant que réalité physique. Estimant que l'on a parfois eu tort de les juger d'emblée contradictoires, nous avons souhaité réconcilier réel et littérature, afin de reconsidérer leur interaction fondamentale, entre fascination et affrontement.

¹⁰ Consulter par exemple Henri Guerlin, *Le Château de Chambord*, Paris, Henri Laurens, « Petites Monographies des Grands Édifices de la France », 1931 ; Christian Trézin, *Aimer Chambord*, Rennes, Editions Ouest-France, « Aimer... », juin 1992 ; Isabelle de Gourcuff, Francis Forget, *Chambord*, Paris-Versailles, Monum, Éditions du Patrimoine – Artlys, 2010.

¹¹ Alain Borer (préface), Dominic Hofbauer (photographies), *Chambord*, Paris, Centre des monuments nationaux, Monum, Éditions du Patrimoine, 2006, p. 6.

Si la tendance générale de la recherche à enfermer le château de Chambord dans une lecture historique et architecturale n'est pas surprenante et se justifie à bien des égards, il est en revanche curieux qu'elle se soit presque intégralement détournée de l'iconographie. Comment en effet prétendre étudier la représentation de Chambord sans se pencher sur les images que les hommes ont livrées de lui dès le XVI^e siècle ? L'absence de tout discours critique sur ce corpus visuel potentiel ne signifie certainement pas que l'écrit ne se soit jamais appuyé sur l'image. Tout au contraire, seules les œuvres de fiction, de témoignage et de polémique en ont généralement fait abstraction, leur objectif résidant moins dans le « voir » que dans le « dire ». Tous les autres ouvrages, des guides touristiques aux essais, en passant par les articles et les monographies sont quant à eux plus ou moins abondamment illustrés. Mais à l'instar de la littérature, les auteurs ont toujours considéré l'image comme un prétexte, un outil destiné, au mieux, à étayer les thèses architecturales, historiques et archéologiques élaborées par plusieurs générations de chercheurs¹², au pire à agrémenter et adoucir le discours scientifique en le parant de quelques couleurs¹³. Seule Monique Chatenet, auteur d'une monographie de référence consacrée à Chambord¹⁴, a su glisser avec pertinence dans sa savante étude quelques rapides analyses iconographiques. Laisant entrevoir toutes les richesses d'un champ d'analyse encore inexploré, l'historienne et historienne de l'art a inversé la logique dominante, en démontrant que l'image pouvait être source du discours plutôt que son faire-valoir. Denis Grandemenge, actuel régisseur du Domaine national de Chambord, poursuit cette démarche en interne en étudiant patiemment l'histoire du château et de ses collections¹⁵. Enfin, l'exposition *Made in Chambord* et le catalogue qui en constitue l'aboutissement se sont de nouveau montrés novateurs en cherchant à saisir le domaine « à travers un croisement de regards »¹⁶. Leur postulat : faire « un détour par l'image »¹⁷ publicitaire pour mieux « révéler les stratégies, les enjeux et les symboles à l'œuvre derrière la référence »¹⁸. Accédant pour la première fois au statut

¹² Consulter par exemple Jacques Androuet du Cerceau, « Le chasteau de Chambourg », in *Le premier volume des plus Excellents Bastiments de France*, Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'art, « Jacques Doucet », 1576 ; Jules Loiseleur, « Le château de Chambord, quelques pages de son histoire », in *Résidences royales de la Loire*, Paris, E. Dentu, 1863 ; Docteur Frédéric Lesueur, *Blois, Chambord et les châteaux du Blésois*, Grenoble-Paris, B. Arthaud, « Sites et monuments », 1947 ; Jean-Sylvain Caillou et Dominic Hofbauer, *Chambord, le projet perdu de 1519*, Tours, Archéa, 2007.

¹³ Consulter par exemple Pierre Rain, *Les Chroniques des châteaux de la Loire*, 2^e édition, Paris, P. Roger, 1925 ; Jean-Paul Grossin, Francis Forget, *Chambord*, Liège, Éditions du Perron, « Patrimoines Exceptionnels », 2005 ; I. de Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*

¹⁴ Monique Chatenet, *Chambord*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, octobre 2001.

¹⁵ Denis Grandemenge a entre autres rédigé les documents suivants : *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^e siècle éclairé par la découverte de nouveaux documents*, étude non publiée, Domaine national de Chambord, t. I, II et III, 2007 ; *Chambord au temps du maréchal de Saxe*, étude non publiée, Domaine national de Chambord, 2009 ; *Chambord à l'heure révolutionnaire*, étude non publiée, Domaine national de Chambord, 2012.

¹⁶ V. Perlès (commissariat), *Made in Chambord*, p. 13.

¹⁷ V. Perlès, *in op.cit.*

¹⁸ *Ibid.*

d'œuvres, objets et images se sont imposés en tant que « cristallisations de réalités fragmentées, propos[ant] autant de miroirs dans lesquels Chambord peut se regarder »¹⁹, inlassablement.

Ces diverses tentatives de légitimation du rôle de l'image et d'intégration de la logique représentative dans le discours scientifique demeurent néanmoins partielles. Chatenet et Grandemenge ne s'appuient sur ces démarches que de manière ponctuelle. Quant au catalogue *Made in Chambord*, ses limites résident dans son parti pris thématique : n'y sont étudiées que les images produites à partir du deuxième tiers du XX^e siècle, lorsque Chambord devient une marque dans l'imaginaire collectif. Une seule autre démarche a contribué à cette reconsidération du support visuel, en l'infléchissant toutefois dans une direction radicalement différente. Corinne Langlois, architecte du patrimoine, a tenté à la fin des années 1990 de réunir l'iconographie relative à Chambord, mais elle a œuvré dans un cadre très spécifique. Sa mission initiale consistait en effet à dépouiller les archives XIX^e des Archives départementales du Loir-et-Cher²⁰. C'est donc en parallèle qu'elle a constitué une ébauche de catalogue rassemblant une cinquantaine de vues du château de Chambord²¹, catalogue qui n'avait aucune vocation à l'exhaustivité et ne répondait pas à une méthode de prospection précise. En outre, elle a restreint son champ de recherche à une partie de la production dessinée²², gravée²³ et photographique²⁴ du XIX^e siècle, faisant abstraction de tous les autres supports et des œuvres relatives aux siècles antérieurs et immédiatement postérieurs. Enfin, elle a fait le choix de ne pas hiérarchiser les œuvres présentées dans son catalogue et de les légènder en indiquant uniquement leur lieu de conservation et leur numéro d'inventaire. Bien qu'il demeure largement incomplet, ce travail de recherche et de compilation de représentations du domaine est le seul à avoir été entrepris jusqu'à ce jour, constituant à ce titre une base de travail fondamentale pour notre propre étude.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Selon Monsieur Denis Grandemenge.

²¹ Corinne Langlois, *Dépouillement des archives travaux concernant le château de Chambord : XIX^e-XX^e siècles*, Association des Amis de Chambord, étude déposée aux Archives départementales du Loir-et-Cher, 1996-1997.

²² Dessins d'architecture correspondants au fonds 58 Fi des Archives départementales du Loir-et-Cher.

²³ Gravures correspondants au fonds 33 Fi des Archives départementales du Loir-et-Cher (visibles en ligne sur le site Internet <http://www.culture41.fr/Archives-departementales/Archives-en-ligne>), certaines étant également référencées à la Bibliothèque nationale de France.

²⁴ Photographies réalisées par Séraphin-Médéric Mieusement pour l'ouvrage réalisé en collaboration avec Auguste Millot : *Le Château de Chambord, photographié par Mieusement ; avec un texte descriptif et historique par Auguste Millot*, Paris, Librairie générale des Beaux-Arts / A. Dupuis, « Les Grands édifices de la Renaissance », 1868 ; ces photographies correspondent à une partie du fonds 6 Fi des Archives départementales du Loir-et-Cher et sont visibles en ligne sur leur site Internet : <http://www.culture41.fr/Archives-departementales/Archives-en-ligne>.

Ainsi, la poursuite de nos travaux sur la représentation du château de Chambord, dans le domaine iconographique cette fois, se trouve justifiée par l'absence de toute démarche clairement synthétique menée à ce sujet. Le déséquilibre avec les lettres pourrait surprendre, dans un monde qui tend à se détourner quelque peu de l'écrit. La recherche semble en effet s'être davantage désintéressée de l'« image visuelle » du château que de son « image textuelle ». En réalité, s'il était relativement facile, dès le XIX^e siècle, d'avoir une vue générale de ce qui avait pu être écrit sur Chambord, la réalisation d'un catalogue iconographique dépend en grande partie des outils de prospection modernes. Mais le cœur de ce travail réside moins dans les moyens mis en œuvre pour le réaliser que dans la démarche qui le sous-tend. En lettres comme en histoire de l'art, le discours historique, archéologique et architectural, dont le caractère fondamental est à nos yeux une évidence, s'est toujours instinctivement méfié de la représentation. Il s'est pourtant souvent appuyé sur elle, refusant toutefois de se compromettre en lui attribuant la légitimité qu'elle mérite à bien des égards. C'est pourquoi nous aurons à cœur, pour ce mémoire de master 2 d'histoire de l'art, de ne pas séparer arbitrairement ces démarches naturellement complémentaires. Il ne sera pas question de compiler des centaines d'images de toutes sortes, sans chercher à problématiser leur rapport à l'édifice réel. Par l'intermédiaire d'un catalogue raisonné, fondamentalement analytique, nous espérons parvenir à renverser la servitude de la représentation à l'objet historique, en prouvant qu'elle est, par essence, son alliée et non son ennemie.

**Étude analytique des représentations
du château de Chambord à travers
la gravure et la lithographie**

Préambule méthodologique

De nombreux colloques consacrés à l’imaginaire du château se rejoignent dans leur conclusion : interroger la notion de représentation « appell[e] une participation amplement interdisciplinaire ». Pourtant, ce sont presque exclusivement « la méthode historique » et les « méthodes traditionnelles d’analyse des textes littéraires »²⁵ qui se voient convoquées, amenant les chercheurs à déplorer « la trop faible place tenue dans ces travaux par l’iconographie – l’art dans les châteaux, mais aussi, et peut-être surtout, les châteaux dans l’art »²⁶. Persuadés que ce n’est pas uniquement par le langage, mais aussi par l’image que « châteaux et palais, d’objets architecturaux, d’objets de recherche, d’objets de colloque, [atteindront] à la dignité de sujets, créateurs d’Histoire, d’idéologie et de mythes », nous nous sommes intéressés, dans le cadre de ce mémoire de master 2 d’histoire de l’art, à la représentation iconographique de l’un des plus célèbres châteaux français de la Renaissance, Chambord. Nous étions conscients que celle-ci avait jusqu’à présent essentiellement été traitée comme support illustratif subordonné à un discours historique, non en tant qu’image porteuse d’un discours signifiant sur l’édifice. C’est donc la volonté d’étudier ces diverses représentations pour ce qu’elles sont, des objets, pas simplement des outils, qui nous a poussés à établir et suivre une méthode de travail spécifique. Il convient de l’exposer ici brièvement, avant de porter un regard synthétique sur les résultats de nos recherches.

Les sources : prospection, dépouillement et hiérarchisation

Les premières œuvres représentant le château de Chambord que nous avons découvertes faisaient partie des ouvrages composant le corpus de notre mémoire de Lettres modernes. Dès 2010, lors de nos recherches à la Bibliothèque nationale de France, aux Archives départementales du Loir-et-Cher, par l’intermédiaire des Prêts interbibliothèques et enfin à l’occasion d’une prospection à Chambord même, en juillet 2011, nous avons ainsi répertorié les ouvrages susceptibles de contenir de l’iconographie. Sans surprise, les plus riches en la matière étaient les livres d’architecture et les monographies consacrées au domaine, talonnés de près par les études historiques, techniques et descriptives. De manière plus sporadique, les notes et guides touristiques, ainsi que certains essais et mémoires, ont à leur tour livré quelques représentations. Ces ouvrages ne nous appartenant pas pour la plupart, il nous a fallu nous organiser très en amont pour obtenir des clichés de ces diverses images, dans l’optique de réaliser ultérieurement un catalogue. Il était en effet indispensable d’en posséder des copies dématérialisées : la capacité de stockage s’avérant ainsi illimitée, nous n’avons jamais été contraints de nous restreindre en sélectionnant arbitrairement une image au détriment

²⁵ Ces trois citations sont extraites de l’article de Pierre Racine, « En guise de conclusion..., in *La Vie de château, Architecture, fonctions et représentation des châteaux et des palais du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque, Strasbourg II, 13-15 mai 1996, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 279.

²⁶ Les deux citations suivantes sont extraites de l’article de François-Xavier Cuche, « Introduction, Châteaux et palais : poser les questions, noter les repères », in *La Vie de château...*, p. 9.

d'une autre. Les versions numériques s'avérant extrêmement coûteuses, nous avons opté pour des clichés photographiques, tout en ayant conscience du très lourd travail de traitement iconographique induit par cette solution.

Nous avons parallèlement eu l'excellente surprise de découvrir aux Archives départementales du Loir-et-Cher un fonds de 48 gravures représentant Chambord, planches isolées ou bien extraites de divers ouvrages et rassemblées sous la classification 33 Fi, toutes numérisées en très haute qualité. À ce premier ensemble s'est ajoutée une partie du fonds 88 Fi, soit 4 gravures supplémentaires²⁷. Lors de nos déplacements au Domaine national de Chambord en février et juillet 2011, ainsi qu'en mars 2013, nous avons pu répertorier parmi les différentes collections trente-deux gravures, six dessins, huit peintures ou aquarelles et deux tapisseries à l'effigie du château. Hormis le fonds 33 Fi, qui nous a généreusement été transmis par les Archives départementales du Loir-et-Cher²⁸, toutes ces œuvres ont également fait l'objet d'une campagne photographique.

Nous avons complété notre prospection sur les moteurs de recherche de neuf bases de données iconographiques et sur Internet à l'aide de onze sites institutionnels, de quatre sites spécialisés et de vingt sites particuliers renvoyant à des galeries virtuelles, des blogs, des forums et des pages de ventes au enchères ou de simples ventes en ligne²⁹.

Enfin, le catalogue établi par Corinne Langlois³⁰ nous a permis de prendre connaissance de nouvelles gravures dont nous n'avions jusqu'alors pas trouvé trace auprès des différentes structures précédemment évoquées.

Bien entendu, concernant les gravures, il est fréquemment arrivé que différentes sources nous livrent plusieurs épreuves d'une même œuvre. Nous avons donc pris soin, dans le catalogue, de croiser ces diverses sources, afin de faire saillir une fréquence d'apparition des œuvres, très utile pour tenter de déterminer la popularité d'un motif. Un travail ultérieur devra en revanche être mené sur l'identification exacte des sources. Il faut en effet distinguer les sources de prospection qui ont été les nôtres des sources-racines des œuvres : par exemple, une gravure découverte aux Archives départementales du Loir-et-Cher peut très bien provenir d'un ouvrage historique consacré au

²⁷ Nous n'avons que très récemment éclairci l'origine de ce fonds, dont la dénomination ne semblait correspondre à aucun document réel, les AD 41 estimant qu'il s'agissait d'un ancien prêt du Domaine national de Chambord, lequel assurait au contraire n'avoir rien déposé aux Archives. Il est pourtant possible que le Domaine ait réalisé un prêt, puisque dans les années 1995, une grande partie des archives de Chambord a été versée aux AD 41, qui ont dépouillées les documents en procédant à un classement et à une attribution de cotes provisoires ; l'inventaire des collections du Domaine n'ayant débuté qu'en 1998, ce prêt a très bien pu passer inaperçu. Toutefois, le responsable des collections du Domaine national de Chambord, Monsieur Denis Grandemenge, se rappelle que l'un des anciens directeurs du site, Monsieur Féray, avait déposé certaines gravures aux AD 41 pour les faire photographier afin d'en tirer des fac-similés destinés à décorer les bureaux des employés. Ainsi, ce fameux fonds 88 Fi est en réalité constitué de photographies de gravures, dont les épreuves originales n'ont malheureusement pas été identifiées à ce jour pour la plupart.

²⁸ Il est aujourd'hui mis en ligne à l'adresse suivante :

http://archives.culture41.fr/archive/resultats/icono?RECH_plein=Chambord&type=icono

²⁹ Consulter la « Bibliographie » du présent volume, pp. 659-674.

³⁰ Consulter l'« Historiographie » du présent volume, pp. 341-347.

château de Chambord, sans que celui-ci ait à ce jour été identifié. Il sera également nécessaire de vérifier l'authenticité de certaines sources, en particulier les brèves indications données sur les sites de vente aux enchères ou de vente en ligne. La thèse devrait nous donner les moyens de résoudre ces questions en suspens en retraçant autant que possible l'historique des œuvres figurant au corpus.

Traitement des œuvres et réalisation du catalogue

Suite à ce travail de prospection³¹, la masse considérable de photographies à notre disposition nous a incités à établir au plus vite un protocole de traitement des diverses références récoltées. Nous avons commencé par procéder à leur classement dans plusieurs répertoires informatiques, afin que chacune trouve immédiatement sa place et qu'il soit facile par la suite d'en définir une pour toute nouvelle image³² :

- Les œuvres ont tout d'abord été divisées en trois catégories techniques : « gravures et lithographies » ; « dessins » ; « peintures et aquarelles ».
- À l'intérieur de ces groupes, nous avons créé plusieurs catégories correspondant aux grands thèmes iconographiques relatifs à l'architecture du château de Chambord³³.

Cette étape accomplie, le traitement des images pouvait être lancé. Pour réaliser un catalogue à la fois fonctionnel et esthétique, il nous fallait rechercher la meilleure qualité de reproduction possible et de fait procéder, après extraction de chaque image³⁴, à un minimum de retouches : redimensionnement, redressement, éclairage en particulier. Nous avons toutefois veillé à conserver la trace du lien entre les œuvres et leur support d'origine, pour pouvoir identifier correctement les sources lors de la réalisation des notices du catalogue.

Les images retouchées, nous pouvions commencer à élaborer le catalogue. Nous en avons déjà réalisé un premier pour le mémoire de master 1, à partir des données - forcément limitées - dont nous disposions alors. Le mémoire de master 2 exigeait un catalogue beaucoup plus approfondi, en particulier concernant les notices accompagnant chaque œuvre³⁵. Mais considérant le nombre de références à traiter, il nous est très rapidement apparu indispensable d'inventer un outil

³¹ La majeure partie de cette première étape a été accomplie en 2010 et au début de notre première année de master 1 d'histoire de l'art, mais nous avons continué à enrichir notre corpus de nouvelles références jusqu'au second semestre de l'année de master 2, dès qu'une œuvre nouvelle était portée à notre connaissance.

³² Notre principale difficulté a concerné les œuvres à extraire d'ouvrages, car ceux-ci avaient été photographiés en entier pour le mémoire de Lettres modernes et faisaient donc l'objet d'une classification particulière ; pour pouvoir retrouver rapidement les images qui nous intéressaient, nous avons utilisé le logiciel de gestion photographique Picasa qui permet de visualiser en bande déroulante le contenu de tous les dossiers sauvegardés sur un ordinateur ; nous savions ainsi exactement quel ouvrage contenait des œuvres à extraire.

³³ Consulter le « Préambule méthodologique » du volume 1.

³⁴ Le logiciel Omnipage nous a permis d'isoler les images de leur support, afin de les présenter de manière optimale dans le catalogue.

³⁵ Pour le mémoire de master 1, elles indiquaient simplement l'auteur, le titre de l'œuvre, la technique (lorsque celle-ci avait pu être identifiée), une proposition de datation et l'identification de la source.

capable de synthétiser les données recueillies et de les traiter de manière rationnelle. Sans cela, le risque d'erreur et le facteur temps n'auraient pu être maîtrisés. Pour pouvoir travailler dans des conditions optimales, mais aussi dans la prévision d'une poursuite en thèse, nous aurions eu besoin de créer directement une base de données, mais la difficulté de sa mise en œuvre était incompatible avec les exigences d'un master 2. C'est toutefois en gardant à l'esprit la nécessité de se procurer un tel outil pour poursuivre nos investigations dans le cadre d'une thèse ultérieure que nous avons choisi d'élaborer trois grands tableaux sous Excel³⁶, un pour chaque technique abordée.

L'essentiel de cette étape, sans doute la plus longue et la plus complexe à mettre en œuvre, a été réalisé au premier semestre ; des compléments ont été apportés à besoin au second. Il était toutefois nécessaire que ce travail de fond précède la réalisation du catalogue pour deux raisons essentielles :

- Faciliter le publipostage des données contenues dans les tableaux Excel, à la fois dans les notices du catalogue et dans la bibliographie, automatisation qui nous a fait gagner un temps précieux, mais qu'il a fallu doubler d'une longue et assez fastidieuse opération de mise en page et de vérifications, pour l'essentiel au second semestre.
- Constituer un réseau de données indispensable au travail d'analyse statistique et iconographique prévu pour la synthèse.

La majeure partie des informations contenues dans les notices ainsi réalisées a été récoltée par nos propres moyens. L'identification des différentes techniques de gravure, toutefois, nous a rapidement posé problème, nos connaissances en la matière étant limitées et les œuvres véritables n'étant pas à notre disposition pour une évaluation à l'œil nu. Madame Astrid Mallick, chargée des collections iconographiques de la Bibliothèque municipale de Nancy, a bien voulu pallier à ces difficultés en validant ou invalidant nos hypothèses. Monsieur Denis Grandemenge, responsable des collections du Domaine national de Chambord et Monsieur Philippe Pintrand, membre de l'équipe scientifique des Archives départementales du Loir-et-Cher, ont également facilité les recherches complémentaires que nous avons effectuées à l'occasion d'un déplacement en mars 2013 : prise de clichés, vérification de certaines données, découverte d'œuvres nouvelles...

La définition du corpus : quelques précisions

Il convient toutefois de préciser qu'au début de nos prospections, nous n'avions pas encore arrêté précisément la nature de notre corpus. Pour le mémoire de master 1, nous avons privilégié les gravures et les lithographies, en prospectant très occasionnellement du côté des dessins et des peintures. Nous avons estimé plus judicieux de fonder le corpus de notre mémoire de master 2 sur

³⁶ Pour une exposition détaillée de la méthode adoptée et de ses avantages, se reporter à l'article « Corpus iconographique » de la section Annexes du présent volume, pp. 676-680.

l'ensemble de ces trois techniques. Nous estimons avoir ainsi assuré le caractère à la fois transgénérique et diachronique de notre travail, qui nous a toujours tenu à cœur pour sa richesse interprétative. Nous avons également pris le parti de réunir ces trois techniques pour les affinités stylistiques qu'elles présentent : le corpus nous a ainsi semblé gagner en cohérence. Nous avons toutefois laissé de côté les cartes postales dessinées (hormis trois d'entre elles, qui sont aquarellées) représentant Chambord, car ce fonds spécifique est pour l'instant difficile à dépouiller. Enfin, ce parti pris s'est révélé un atout pour notre projet de thèse : en présentant un corpus dense et ample, il nous a été plus facile de démontrer l'intérêt de poursuivre ce travail de recherche en doctorat et de trouver un directeur d'études en avril 2013.

Nos recherches nous ont bien entendu amenés à collecter d'autres représentations du château de Chambord que gravées, dessinées et peintes, mais, dans le cadre d'un mémoire de master 2, élargir démesurément notre corpus ne nous est pas apparu judicieux. Les autres supports artistiques se sont en effet révélés par trop hétérogènes. Le fonds photographique concernant Chambord est considérable, ne serait-ce que pour le XIX^e siècle. Nous documenter sur ses caractéristiques, que nous connaissons très mal (par exemple le procédé de l'héliographie), nous aurait par ailleurs demandé trop de temps. Nous n'abordons pas non plus le domaine musical : nous n'avons recensé que peu d'occurrences de ce côté et ne disposons pas de la science nécessaire pour les analyser. Le cinéma et la production télévisée se sont aussi intéressés à Chambord. Hormis l'affiche du film de Jacques Demy, *Peau-d'Âne*, nous excluons également ce média, car il ne se prête pas à la réalisation d'un catalogue. Enfin, nous laisserons de côté les produits dérivés créés à partir du XX^e siècle : ils sont au cœur de notre sujet dans la mesure où ils renouvellent considérablement le rapport de notre société à l'image du château, mais ils ont déjà fait l'objet d'une étude³⁷. N'étant pas quantifiables, ils auraient d'autre part entravé la conception du catalogue.

Cette première démarche sélective a bientôt été confirmée par une seconde. Sans toutefois nous imposer de bornes chronologiques trop précises, nous avons choisi de débiter notre étude à partir des premières représentations du château, qui interviennent dès le XVI^e siècle, pour nous arrêter au moment indistinct où le regard porté sur Chambord quitte le strict domaine esthétique et patrimonial pour basculer vers la médiatisation et la commercialisation. Nous ne nous limitons donc pas à une date, mais à un changement d'intention.

Bien que limité à trois techniques, notre corpus s'élève tout de même à un total de 324 œuvres, bien trop élevé pour pouvoir être convenablement traité dans une synthèse de mémoire de master 2. Afin de préserver la cohérence de notre catalogue, qui aurait perdu tout son sens s'il

³⁷ Consulter l'« Historiographie » du présent volume, pp. 341-347.

s'était vu amputé de l'une ou l'autre des trois techniques sélectionnées³⁸, nous avons opté pour un compromis : conserver ainsi notre catalogue, mais ne fonder notre synthèse que sur l'analyse des gravures et des lithographies, qui compte pour 223 œuvres sur le corpus entier et permettent, contrairement aux dessins, aux peintures et aux aquarelles, d'aborder tous les corps de bâtiments du château. Nous aurions pu restreindre encore le corpus à une partie des gravures et des lithographies seulement, par exemple les vues générales ou bien les vues partielles, mais aucune ne formait réellement d'unité cohérente. L'arbitraire de la sélection de l'une des deux, à l'exclusion du reste, aurait par conséquent été difficilement justifiable.

Traitement analytique du corpus et élaboration de la synthèse

Le travail accompli sur le catalogue au premier semestre nous a permis de commencer à examiner les œuvres assez rapidement. Trois perspectives de recherche ont affleuré. Constituant la base de notre réflexion, elles ont largement nourri l'élaboration du plan général de la synthèse.

- *Effectuer des analyses par regroupement : quel point de vue à partir de quand ?*

- Pourquoi les artistes ont-ils éprouvé le besoin de se confronter à Chambord ? S'agit-il d'un morceau de bravoure obligé ? d'une volonté d'attester de l'avoir côtoyé ? du désir de fixer sa légende par l'iconographie ?...
- Quelles sont les différentes images de Chambord ? Par exemple, le fait de représenter la nature signifie-t-il une recherche du pittoresque ?
- Comment se diffusent ces images ? une réputation ? un horizon d'attente ? des tours de force ? des clichés ?
- Peut-on établir une histoire des différents types d'images : quand apparaît tel motif ?
- Peut-on postuler une intention du geste iconographique ? Chambord devient-il, par l'image, et pour tous les siècles, une figure (légendaire, esthétique...) à part entière, non plus seulement un objet architecturé ?

- *Répertorier les différents sujets abordés, afin de définir les domaines de qualité de l'image :*

- Comment sont traités les grands thèmes qui caractérisent le château de Chambord ? féerie ; histoire ; mémoire ; sacralité...
- Peut-on distinguer les représentations « pures » (architecturales, pré-photographiques) des représentations « légendaires ».
- Existe-t-il un état idéal de Chambord ?

³⁸ Si notre catalogue avait été restreint aux seules gravures et lithographies, aucune étude statistique cohérente n'aurait pu être établie ; en effet, plus le nombre d'œuvres prises en compte est réduit, moins les statistiques sont représentatives d'un ensemble.

- Comment définir le rapport entre la nature et l'architecture ?
- Quelle est la part de la propagande royale avant le XIX^e siècle et ensuite avec le légitimiste ?
- Peut-on observer une réinterprétation du pouvoir ?
- De quelle manière le contexte politique a-t-il pu influencer sur la représentation ?

- *La représentation se pose-t-elle en ennemie ou en alliée de l'histoire ?*

- Interroger les œuvres sous l'angle de leur servitude à l'objet historique et plus largement à l'histoire elle-même.
- La gravure peut-elle être investie d'un rôle de témoin attestant des différents états du château de Chambord dans le temps ? peut-elle être pensée comme la trace fidèle et éternelle d'un monument voué à disparaître ?
- Dans quelle mesure gravures et lithographies contribuent-elles à asseoir puis diffuser la réputation de Chambord, ainsi qu'à populariser son image ?
- Mais quelle fiabilité peut-on accorder à la représentation ? Véracité, sens du détail ; part de restitution ; discours idéologique...

À mesure que nous nous familiarisons avec les œuvres de notre corpus et que notre réflexion progressait, nous avons rencontré plusieurs écueils qui nous ont amenés à adopter certaines postures de recherche. Tout d'abord, une grande partie de nos œuvres provenant d'ouvrages, il aurait été logique d'analyser systématiquement le rapport iconographie / source, de manière à établir des tendances et surtout à moduler la représentation de Chambord en fonction du rôle tenu par l'image aux côtés du texte. Mais nous avons craint que cette dimension littéraire, assez ample, s'inscrive en porte-à-faux vis-à-vis d'un mémoire d'histoire de l'art. En outre, nous n'avons pas à l'heure actuelle en notre possession l'ensemble des textes d'où proviennent nos gravures et lithographies, tout comme nous n'avons encore pu déterminer dans quel contexte ces illustrations ont été commandées pour accompagner les textes. Il y a là tout un historique à recomposer, qui aurait pris une place trop considérable dans le cadre d'un mémoire de master 2. Toujours par souci de compromis, nous avons décidé d'aborder cette dimension uniquement dans nos focus iconographiques, lorsque les œuvres choisies s'y sont prêtées.

Lesdits focus constituent par ailleurs une solution à un autre problème. Le cœur de notre sujet est un édifice : à double titre, qu'il s'agisse du château réel ou de sa représentation, nous travaillons sur du bâti. Nous souhaitons par conséquent éviter de désincarner notre synthèse en la tirant uniquement vers des concepts nourris de quelques exemples que nous n'aurions matériellement pu développer. Nous avons déjà rencontré cet écueil durant la rédaction de notre mémoire de Lettres modernes et regretté, en nous astreignant à comparer son histoire avérée avec ce que les littérateurs en ont fait, d'être restés quelque peu en retrait de l'architecture. Aborder Chambord par l'iconographie était l'occasion d'entretenir avec le domaine un rapport plus concret.

Ainsi, réserver un espace plus important au développement d'exemple précis, représentatifs d'une généralité ou amenant au contraire à s'interroger sur une originalité, nous a permis de replacer l'iconographie au centre de notre propos, plutôt que de ne lui accorder qu'une place périphérique. Parmi nos 223 gravures et lithographies, nous avons donc sélectionné dix-huit œuvres suffisamment variées³⁹ pour dresser un portrait incarné et juste de Chambord, du XVI^e siècle à nos jours. Par souci d'efficacité, ces dix-huit exemples sont présentés sous forme de fiches iconographiques suivant un protocole d'analyse précis, conçu pour mettre en lumière la singularité du regard porté sur l'édifice et favoriser le soulèvement d'hypothèses. Il s'organise comme suit :

- *Références de l'œuvre*
- *Nature de la représentation*
- *Description*
- *Étude de la représentation architecturale* : fidélité au bâti et à son histoire ? erreurs ? interprétation ? invention ?
- *Présence et rôle des éléments figurés.*
- *Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)*
- *Analyse du traitement du référent historique ? anecdotique ?*
- *Implication du spectateur ?*
- *Étude du lien entre le texte et l'image* : place de l'image dans le bloc texte ? rôle des titres ou des légendes ? rapport entre le texte et l'image ? rapport avec les autres images de l'ouvrage ?

Ces focus iconographiques viennent étayer un discours plus généraliste sur l'édifice, centré sur la distribution de Chambord pour, encore une fois, rester au plus près de l'architecture et de son image. Toutefois, pour éviter que la synthèse ne devienne mécanique et rébarbative, nous avons choisi de regrouper les dix-sept thèmes détaillés dans le catalogue en sept. Nous avons procédé par regroupements iconographiques, ce qui permet à l'ensemble de gagner en cohérence :

- *Les façades Nord et Sud*
- *Les façades Est et Ouest*
- *Les vues aériennes*
- *La cour et les ailes latérales*
- *L'escalier à doubles révolutions*
- *La chapelle et l'oratoire de François I^{er}*
- *Les parties hautes*

³⁹ Nous avons volontairement choisi de présenter davantage de gravures qu'il n'y a de thèmes, afin de respecter la fortune visuelle de ces derniers : ainsi, notre analyse de la représentation de la façade nord, de loin la plus célèbre, est appuyée par quatre fiches, alors qu'une seule suffit pour les intérieurs, très peu développés.

Chaque section est bien entendu problématisée à l'aide d'un axe critique et d'un plan spécifique, les focus iconographiques apparaissant à la suite. Cette configuration nous a semblé la plus apte à mettre en relief la culture visuelle qui s'établit par la gravure et la lithographie autour de l'image de Chambord.

Nous avons volontairement écarté de cette étude analytique les deux derniers thèmes figurant au sommaire de notre catalogue, intitulés *Illustrations d'anecdotes et de légendes* et *thèmes historiques et politiques*, car ils posent l'un comme l'autre des problèmes de classification, ne pouvant être intégrés ni dans les vues générales, ni dans les vues partielles. Ils n'entretiennent surtout pas les mêmes liens que les autres motifs avec l'édifice, dont ils ont tendance à reléguer la dimension architecturale au second plan pour se concentrer presque exclusivement sur sa symbolique. Préférant réserver l'étude complète de ces deux thèmes pour notre future thèse, nous en avons toutefois éclairci les grandes lignes dans un appendice composé d'un court commentaire rédigé et de deux fiches, une pour chaque motif.

Nous avons par ailleurs préalablement consacré quelques pages à une analyse purement statistique de notre corpus d'étude, afin de dégager quelques grandes tendances, de broser le cadre général de la représentation de Chambord, ce qui permet, par contraste, de poser l'étude de gravures et de lithographies qui intervient ensuite comme un objet d'étude à part entière.

Introduction

Lorsque l'on choisit de travailler sur les châteaux, il faut en poser d'emblée la double nature. En tant qu'objets architecturaux historiés, les châteaux s'inscrivent clairement dans un espace et un temps réels, renvoyant à un passé défini tout en s'offrant quotidiennement au regard de tous. En tant que vestiges, incarnés à l'état de ruine ou bien n'existant plus que sur plans ou dans les mémoires, ils continuent de focaliser l'attention, alimentant nombre de constructions imaginaires, faites de rêves et de peurs. Ainsi, étudier la notion de château implique de confronter sans cesse sa réalité historique et architecturale à l'imaginaire qui lui est forcément attaché, non pas dans une optique d'affrontement, mais plutôt dans la recherche d'un éclairage mutuel. Les arts visuels se présentent de toute évidence comme un terreau propice au développement d'un parcours à la fois ancré dans l'histoire et porté par l'onirisme, également reflet des représentations intellectuelles et culturelles de leur temps. François-Xavier Cuhe a mis en lumière la pluralité de sens et d'images diffractée par l'objet castral : « *arx, castellum, castrum, oppidum, palatium...* L'Histoire en perd parfois son latin, et les termes français de châteaux et de palais ne suffisent pas à rendre la richesse des formes architecturales et des fonctions assumées par ces bâtiments glorieux. Certes, une lente translation s'esquisse, de la forteresse à la résidence. [Mais] nommer "château" une construction, c'est moins désigner une forme architecturale que définir un statut »⁴⁰. Tout à son rôle de modèle, le château occupe en effet une place bien définie dans la société et dans l'histoire. Mais les manifestes fonctions de pouvoir dont il est investi, essentiellement politiques, militaires, sociales et judiciaires, ne doivent toutefois pas faire oublier sa valeur « monumentale et patrimoniale » ni sa vocation d'« objet imaginaire »⁴¹. Se pencher sur la représentation du château, c'est donc s'engager à toujours envisager sa « double dimension idéologique et fantasmatique »⁴².

Puisque « châteaux et palais [organisent] l'espace, le temps, la pensée [et leur] donnent sens »⁴³, ils renvoient avant tout aux réalités mentales et se présentent en conséquence comme des symboles à décrypter. Il s'avère utile de consulter les dictionnaires des XVIII^e et XIX^e siècles pour tenter de définir les quelques grandes représentations qui composent encore aujourd'hui l'imaginaire du château. À leur lecture, on relève en premier lieu une tendance de l'imaginaire collectif à associer un peu rapidement le château à la forteresse médiévale, cette « espèce de citadelle [...] ordinairement environnée de fossés et de gros murs, flanquée de tours et de bastions »⁴⁴. S'appuyant sur sa silhouette massive, les mentalités l'ont rapidement assujettie à ses fonctions défensives, l'imposant comme un espace de résistance. Le romantisme consacre au

⁴⁰ François-Xavier Cuhe, « Introduction, Châteaux et palais : poser les questions, noter les repères », in *La Vie de château, Architecture, fonctions et représentation des châteaux et des palais du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque, Strasbourg II, 13-15 mai 1996, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 5.

⁴¹ Jacques Noiray, « Définir, représenter, imaginer : l'article "château" du *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse », in *Châteaux romantiques*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidolon », L.A.P.R.I.L., 2005, n°71, p. 19.

⁴² J. Noiray, *op.cit.*, p. 19.

⁴³ F.-X. Cuhe, *op.cit.*, p. 6.

⁴⁴ Jean-Paul Schneider, « Un colosse aux pieds d'argile : le "Château" vu par les dictionnaires du XVIII^e siècle », in *La Vie de château...*, p. 34.

contraire la forteresse en tant qu'incarnation des forces du mal. Devenant « l'écrin de tous les fantasmes » et le « lieu de transgression de tous les interdits »⁴⁵, ce type de château cristallise admirablement les angoisses humaines. Le gigantisme du donjon médiéval est amplifié à l'aide de points de vue en forte plongée ou contre-plongée et de tours démesurément hérissées lui conférant un aspect maléfique. On saisit ici à quel point l'architecture du Moyen Âge a inspiré l'imaginaire gothique, faisant de la forteresse le cadre idéal d'atmosphères propres à déclencher frayeurs et visions surnaturelles. Château à légendes s'apparentant à un rêve terrifiant, elle est inévitablement le repaire de monstres, de fantômes et de démons, et par là-même le lieu du règne tout-puissant de l'imagination. Aux côtés de ces visions de cauchemar, le château médiéval peut aussi refuser tout lien avec l'Histoire et se présenter comme un lieu d'intérieur autarcique. L'imaginaire romantique a abondamment exploré les rapports entre le moi, le temps et le château, faisant de ce dernier l'incarnation d'une « citadelle intérieure »⁴⁶ où l'espace architectural est réduit à un théâtre des errements de l'esprit, hors de toute réalité. Édifice symbolique par excellence, le château se révèle alors prétexte à méditer sur la fuite du temps et sur les vicissitudes humaines. De préférence en ruine, il devient par sa situation d'isolement et par la démesure de son échelle synonyme d'enfermement, de renoncement volontaire au monde, incarnant le fameux « mal du siècle », puis l'ennui de l'après 1850. Grandiose et féérique, l'architecture confine alors parfois à l'irréel.

Il est aussi un imaginaire qui cherche au contraire à mettre en lumière les liens étroits naturellement tissés entre le château et l'Histoire. Perçu comme un véritable microcosme qui, par sa situation élevée, porte symboliquement un regard surplombant et synthétique sur les époques, le château médiéval « symbolise l'autorité du suzerain sur la région que sa demeure domine », tout en se faisant simultanément « l'emblème d'une possible résistance des seigneurs de province à la volonté centralisatrice du roi »⁴⁷. Les représentations extrêmement documentées et d'une grande minutie des édifices médiévaux véhiculées par le dessin et la gravure à travers les siècles traduisent la fascination exercée par le château en tant que symbole historique : au-delà d'une inévitable part de restitution, il y a bien volonté de témoignage. Les somptueux palais construits à partir de la Renaissance, magnifiés par les artistes dans de non moins fastueuses planches d'architecture, sont quant à eux aisément identifiés comme joyaux de pierre de la Couronne. Avec le mouvement romantique qui réfléchit sur l'histoire, les origines et redécouvre le passé national, le château, même en tant que ruine, rend lisible l'Histoire obscurcie. « Monumentale mémoire de l'humanité »⁴⁸, il est conçu comme une trace tangible du passé et comme le témoin d'une époque à la fois détestée et

⁴⁵ Pascale Auraix-Jonchière, « Avant-Propos », in *Châteaux romantiques*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, *Eidôlon*, L.A.P.R.I.L, décembre 2005, n°71, p. 9, 16.

⁴⁶ P. Auraix-Jonchière, *op.cit.*, p. 12.

⁴⁷ J.-P. Schneider, *op.cit.*, pp. 36-37.

⁴⁸ José Manuel Losada Goya, « Victor Hugo ou les paradoxes de l'architecture : du livre de pierre au livre de papier », in *Architectes et architecture dans la littérature française*, actes du colloque international, Paris, 23-25 octobre 1997, Boulogne, ADIREL, p. 168.

idéalisée, en tout cas fascinante. Paré de ses atours féodaux, le château rend terriblement concret le souvenir de longs siècles d'oppression. En tant que symbole de la barbarie, la France post révolutionnaire le place bientôt au cœur de considérations politiques et idéologiques qui tendent à légaliser leur destruction. Autour de la figure quasi héroïque de Prosper Mérimée, intellectuels et artistes éclairés luttent par la plume et le crayon pour sauver ces vestiges d'un passé national mythique renvoyant au « temps de l'héroïsme chevaleresque et de l'harmonie sociale »⁴⁹. Le XX^e siècle s'appuie quant à lui sur ces représentations pour exalter les valeurs démocratiques et patriotiques qui lui sont chères, en particulier au travers des manuels scolaires. « Jusqu'en 1970, les châteaux y sont montrés comme les signes du génie français, à la fois technique [et] poétique. Ils y apparaissent comme les symboles d'une structure sociale paternelle et didactique, puisque les rapports entre les châtelains et les paysans y sont pensés à l'image des relations entre maîtres et élèves »⁵⁰. Le château Renaissance obtient quant à lui les faveurs des illustrations des cours élémentaires, qui n'hésitent pas à l'aborder selon un rapport affectif et émotionnel : « on y met en scène le faste de la cour du roi [...] afin de montrer de manière vivante les immenses progrès réalisés [...] par rapport à un Moyen Âge archaïque »⁵¹.

Cette dimension légendaire est également au cœur d'un dernier type d'imaginaire du château, tout aussi central, mais souvent éclipsé par la force des représentations romantiques : il s'agit d'un imaginaire d'ordre. Il faut en effet se reporter à l'étymologie, si l'on veut comprendre en quoi le château est véritablement une exception noble : le « castel » médiéval est dérivé du *castrum*, donc du *castrare* latins, qui renvoient à l'action de « couper, trancher ». Établissant par sa présence imposante un contraste visuel avec les humbles demeures qui l'entourent, le château est de ce fait dès l'origine séparé du reste du paysage environnant. Cette mise à l'écart volontaire en fait un espace particulier, réservé au pouvoir, qui invite à l'envisager selon le principe régalien : lieu de gloire, symbole de prestige, il permet aux puissants de souligner avec éclat leur identité particulière. Bien avant le XIX^e siècle, la gravure s'emploie d'ailleurs à mettre en relation les châteaux et leurs habitants : nobles, princes, rois, sans oublier la cour. La magnificence de ces demeures y est en parfaite harmonie avec le faste perpétuel déployé par les puissants ; elles incarnent « l'idéal d'une caste, [...] témoignent de sa supériorité culturelle, manifestée par le prestige de la vie de château »⁵². Pourtant, dès le milieu du XVIII^e siècle, une mutation de sens s'opère. Par opposition au palais, résidence royale résolument urbaine, le château est désormais le plus souvent perçu

⁴⁹ Isabelle Durand-Le Guern, « Entre rêve et mémoire : Imaginaire du château romantique », in *Château et imaginaire*, actes des rencontres d'archéologie et d'histoire en Périgord, 29-30 septembre et 1^{er} octobre 2000, Pessac, Ausonius, CAHMC-Institut d'Histoire, Scripta Varia, 2001, p. 187.

⁵⁰ Arlette Jouanna, « Jalons pour une conclusion », in *Château et imaginaire...*, p. 294.

⁵¹ Christian Amalvi, « Images scolaires et populaires de Chambord (1870-2000) », in *Made in Chambord*, exposition au château de Chambord, 29 juin 2007-5 mai 2008, Paris, Domaine national de Chambord - Éditions du Patrimoine - Éditions Artlys, 2007, p. 21.

⁵² F.-X. Cuhe, *op.cit.*, p. 7.

comme une maison campagnarde et provinciale, simplement « plus grande et plus solidement bâtie que celles dont elle est environnée »⁵³. Ainsi, à mesure que l'ancienne éthique de l'héroïsme attachée à l'image de l'aristocratie féodale se délite, le château change de visage. Le passage du château-fort au château de plaisance sonne le glas du temps révolu de la fierté nobiliaire et semble traduire au XIX^e le sentiment d'une décadence esthétique et morale, celle des courtisans qui s'amollissent « dans le luxe et les jeux du paraître »⁵⁴. Soulignant l'esprit mercantile du siècle qui s'oppose aux mœurs chevaleresques, la dégradation de cet idéal paraît inscrite dans la pierre. Dans sa disposition comme dans la symbolique qui lui est attachée, le château n'a donc rien d'immuable, si bien que le retournement historique de son image à l'époque contemporaine apparaît finalement comme le point d'orgue de cette lente évolution. Aujourd'hui promus comme « éléments d'identité régionale ou nationale, facteurs d'une conscience unitaire par-delà les différenciations sociales, patrimoine commun qui autorise une représentation commune mythique d'un peuple par lui-même », les châteaux ne sont plus le signe d'une particularité ou d'une domination, mais « jouent désormais un rôle de réconciliation, d'identification et d'unification nationales »⁵⁵.

Cette rapide synthèse de l'imaginaire du château atteste clairement que les arts, la littérature et l'histoire se sont essentiellement focalisés sur les châteaux de l'époque médiévale, façonnant leur imaginaire presque exclusivement à partir de la figure emblématique du donjon gothique. Au XIX^e siècle, les mentalités n'étaient pas encore prêtes à se tourner vers les édifices issus de leur passé récent. L'article « château » du *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse, paru en 1867, ne consacre ainsi qu'une seule de ses quatorze colonnes aux bâtiments dits « modernes », élevés à partir du XVI^e siècle ! Il est vrai que l'architecture castrale du Moyen Âge s'impose dans le paysage français durant de longs siècles, du X^e au XV^e environ : les châteaux sont peu nombreux auparavant et deviennent peu à peu d'importants points d'appui militaire pour les guerres entre grands, mais sans qualité politique, administrative ou judiciaire. Ils se sont donc assez naturellement imposés à l'imaginaire collectif et ont progressivement investi les écrits et les productions artistiques de leur fort symbolisme, de plus en plus lié aux notions de puissance, d'autorité, et aux nombreuses déclinaisons qui en découlent. Pourtant, le château se révèle en constante évolution, tout au long du Moyen Âge et jusqu'à une première mutation en profondeur au XVI^e siècle, évolution qui renouvelle l'imaginaire castral.

Pour comprendre comment l'on passe du château-fort médiéval au palais Renaissance, il nous faut revenir un instant sur l'importance de la révolution castrale du XI^e siècle. Cette période

⁵³ Bruzen de La Martinière, *Le Grand Dictionnaire Géographique, Historique et Critique*, éd. de 1740, cité par J.-P. Schneider, *op.cit.*, p. 39.

⁵⁴ J.-P. Schneider, *ibid.*, p. 42.

⁵⁵ F.-X. Cuhe, *op.cit.*, p. 8.

voit le pouvoir royal se disloquer face à la montée en puissance des seigneurs, qui luttent contre le prince pour prendre le pouvoir, mais également entre eux. Ces troubles ont pour conséquence l'apparition de châtelainies et leur développement. En effet, le château devient la base indispensable sur laquelle appuyer l'autorité des seigneurs : il s'agit d'une résidence fortifiée installée au chef-lieu d'une exploitation agricole et servant de base à la domination politique. Durant ce « temps des seigneurs », plus souvent nommé « âge féodal », le château médiéval va grandement évoluer, jusqu'à synthétiser plusieurs fonctions. En premier lieu, il assure la défense et la protection d'une famille large et de sa domesticité : c'est le cas du célèbre château du Louvre, dans lequel le roi Charles V, ne se sentant plus en sécurité au Palais royal, s'installe en pleine guerre de Cent ans. Parallèlement, le château occupe une fonction résidentielle, destinée aux détenteurs du pouvoir public, du petit seigneur de village aux princes, voire à l'empereur. Enfin, plus empiriquement, le château est pour tous cet édifice qui matérialise par le « droit de ban » un pouvoir sur les autres hommes.

Puis, entre les XII^e et XIII^e siècles s'amorce la transition du château défensif au château de plaisance. Dès le XII^e, les austères donjons de pierre voient apparaître des aménagements domestiques de confort, tels que latrines, cheminées et adductions d'eau, mais au XIII^e siècle, le château apparaît de moins en moins attrayant pour une société aristocratique au goût raffiné, qui recherche le luxe durant son séjour. Ainsi, à l'écart du cœur de leur châtelainie, nombre de seigneurs construisent leurs « résidences secondaires ».

À partir du XVI^e siècle, cette tripartition traditionnelle éclate et l'on voit apparaître d'une part la forteresse, réduite à une fonction militaire, qui n'accueille que des soldats, d'autre part le petit château résidentiel, comme les gentilhommières ou certains châteaux de la Loire. Sans aucune valeur militaire, ces châteaux ont rarement été démantelés, ce qui leur a donné le privilège d'inspirer à l'imaginaire collectif de nouvelles représentations, de la Renaissance à nos jours. Cependant, la séparation totale entre forteresse et résidence seigneuriale ne sera vraiment effective qu'à l'époque classique, à partir du XVII^e siècle. À la Renaissance, les châteaux sont parfois construits dans le seul objectif de servir de résidences d'agrément. Mais, le plus souvent, ils conservent des parties nettement défensives, adaptées selon des tracés modernes : il y a donc bien permanence de la personnalité nobiliaire. Élégants compromis, ces constructions attestent de la force du souvenir guerrier et de la progression d'une idée nouvelle du logis seigneurial. L'art de la Loire illustre particulièrement bien cet entrecroisement de la tradition et du goût pour tout ce qui est nouveau.

Plus précisément, dès 1460 et jusqu'en 1525, date qui marque la fin de la première Renaissance, on peut noter une transformation des habitudes de construction : de nouvelles idées architecturales apparaissent. En amont, il convient de lier ce phénomène de renouvellement à la fin

de la guerre de Cent ans et au développement rapide du pays dans le dernier tiers du XV^e siècle. Au niveau formel, les plans des châteaux se font plus imposants, les formes plus variées, le décor plus abondant : invention et luxe prennent le pas sur la sobriété jusqu'alors de rigueur. Puis le début des expéditions en Italie suscite un enthousiasme pour la civilisation transalpine : on l'associe alors au bonheur de vivre, aux hautes valeurs de l'Antiquité et les formes décoratives et architecturales de l'Italie arrivent à point nommé pour répondre aux attentes de la société française qui rêve d'une architecture castrale plus prestigieuse. Ainsi, l'art de la péninsule a exercé une profonde influence sur les châteaux français, mais les maîtres d'œuvres de l'hexagone l'ont interprété à leur façon, en proposant des combinaisons nouvelles, souvent audacieuses.

Le Val de Loire a la primeur des toutes premières idées architecturales italiennes. En effet, la Maison du Roi se fixe dans cette région française au cours du XV^e siècle, lorsque Charles VII, duc de Touraine et de Berry, encore dauphin, fuit Paris en 1418, alors aux mains des Écorcheurs bourguignons, pour Mehun-sur-Yèvre, puis Chinon. En outre, le Val de Loire accueille artisans, artistes et architectes italiens peu de temps après l'expédition de Naples menée par Charles VIII en 1494-1495 : émerveillé par l'art italien, le roi ramène en France Fra Giocondo, qui restera une dizaine d'années, et Dominique de Cortone, qui poursuivra toute sa carrière à son service. Durant le premier quart du XVI^e siècle, l'architecture est en plein essor et se développe selon un style caractéristique dit « style de la Loire », une « manière pittoresque, issue des phases ultimes du gothique mais qui recourt à un nouveau genre d'ornementation, adaptant les motifs italiens au goût du nord »⁵⁶. Ce style s'est élaboré dans une série de châteaux commandés par de hauts officiers de l'État. Aux côtés du cardinal d'Amboise, ministre de Louis XII, qui fait édifier Gaillon, deux hommes placés à la tête de l'administration royale, Florimond Robertet et Thomas Bohier, élèvent les premiers châteaux italianisants : l'un fait construire l'hôtel d'Alluye à Blois entre 1505 et 1508 et le château de Bury, près de Blois, entre 1511 et 1512 ; l'autre fait ériger Chenonceau en 1514. Néanmoins, c'est essentiellement grâce à François I^{er} que le Val de Loire va prendre son essor. Le 24 février 1525, affrontant Charles Quint, le roi de France est fait prisonnier à Pavie. Libéré le 17 mars 1526, il choisit de ne pas rentrer à Paris, mais de passer l'été dans le Val de Loire. Son séjour prolongé sera le point de départ d'une véritable frénésie de construction de châteaux dans la région. Princes, grands seigneurs, conseillers et secrétaires tiennent à se rapprocher de leur maître et font édifier des palais royaux qui s'inspirent de l'architecture et de la décoration alors en vogue à la cour. Ce bouillonnement créatif inspirera grandement les artistes et les littérateurs du XIX^e siècle, qui se plairont à chanter un Val de Loire quelque peu mythique, perçu comme la terre

⁵⁶ Henri Zerner, « Introduction », in *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, catalogue de l'exposition organisée conjointement à Los Angeles, UCLA, Armand Hammer museum of art and cultural center, 1 novembre 1994-1 janvier 1995, New York, Metropolitan museum of art, 12 janvier-19 mars 1995, Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 avril-10 juillet 1995, Los Angeles, Grunwald center for the graphic arts, 1994, p. 20.

des rois hantée par l'art de la Renaissance. Les visions qu'ils nous ont livrées n'échappent pas, parfois, à l'écueil du stéréotype :

Quelques châteaux blancs, à jolies tourelles, bien posés comme des pigeons dans la verdure, élèvent leurs toits bleus, pointus, et des hauteurs regardent la plaine. On pense à l'heureuse vie des Valois, à Diane de Poitiers, à François I^{er}, à Rabelais, aux mœurs insouciantes et galantes, aux chasses, aux promenades en bateau sur les rivières éclatantes et nonchalantes. Que c'est bien les beautés de Jean Goujon, de Germain Pilon, du Primatice, de Rosso.⁵⁷

Cependant, personne ne peut retirer au Val de Loire l'orgueil d'avoir été et d'être demeuré la terre d'élection des châteaux Renaissance, à l'imaginaire foisonnant. Chambord, sans doute le plus célèbre château du Val de Loire, résume à lui seul toutes les ambitions de la première Renaissance française, notamment en adoptant un plan inconnu en France, mais très en vogue en Italie depuis le milieu du XV^e siècle. L'une de ses originalités est cependant de demeurer profondément médiéval, tout en adaptant les traditions italiennes au goût français. La construction du château et la constitution de son immense parc débutent en 1519, mais, vingt ans plus tard, lorsque François I^{er} reçoit Charles Quint à Chambord à l'occasion d'une visite diplomatique, seul le donjon est terminé. Le roi de France ne verra pas son œuvre achevée, car à sa mort, en 1547, les travaux se poursuivent toujours : son fils Henri II prend la relève. En 1626, Louis XIII confie le domaine à Gaston d'Orléans, son frère, qui donne au parc les dimensions que nous lui connaissons aujourd'hui et entreprend d'indispensables travaux de restauration. Entre 1668 et 1685, Louis XIV séjourne six fois à Chambord et, véritablement fasciné, ordonne à son tour d'importants travaux de remise en état et d'achèvement. Après une longue halte du roi de Pologne, Stanislas Leszczyński, alors en exil, entre 1725 et 1733, le château de Chambord est offert par Louis XV au maréchal de Saxe, en récompense de sa victoire à Fontenoy. Survient ensuite la Révolution et Napoléon I^{er}, encombré de ce domaine fastueux, fait don de Chambord au maréchal Berthier, qui n'y reste que deux jours. Puis, en 1821, le domaine est acheté par une souscription nationale d'instigation royaliste pour être offert au petit-fils de Charles X, le tout jeune Henri, duc de Bordeaux, qui prend donc le patronyme de « comte de Chambord ». En 1840, Chambord est classé monument historique. Durant le XX^e siècle et le début du nôtre, son statut change radicalement : il est acheté par l'État en 1930 et classé au Patrimoine mondial de l'UNESCO en 1981. Enfin, en 2005, il est érigé en établissement public et devient Domaine national de Chambord. L'histoire de Chambord, tourmentée, montre combien ce château à l'architecture folle, fruit d'une ambition, d'un fantasme démesurés, a encombré la royauté, sans toutefois perdre sa valeur ni son extrême pouvoir de

⁵⁷ Hyppolite Taine, *Carnets de voyage. Notes sur la province (1863-1865)*, Paris, L. Hachette et Cie, 1897, cité par Frédérique Badiola (édition et préface) et Dominique Brière (révision), *Voyage en Val de Loire, Récits et témoignages d'écrivains-voyageurs au XIX^e siècle*, Urrugne, Pimientos, 2008, p. 124.

fascination. Château de prestige plusieurs fois consacré, il est aujourd'hui protégé et conservé au titre de la mémoire nationale, aussi bien historique qu'artistique et littéraire.

Iconographique ou textuel, Chambord a toujours été, depuis sa construction, objet de discours. On ne peut toutefois s'étonner que l'époque moderne en particulier se soit interrogée sur son image, tant la perception du château en général se modifie alors en profondeur. Le XIX^e siècle voit en effet la ruine des châteaux comme sièges d'un pouvoir politique : avec le Moyen Âge a disparu la puissance seigneuriale ; avec la Révolution française, la puissance royale. Dès 1789, brandis en symboles anciens de la victoire des paysans sur le système féodal, les châteaux sont la cible de vastes opérations de destruction et de démolition : le fait que le peuple tourne sa haine de la noblesse et de la royauté contre leur incarnation architecturale est très révélateur de la puissance d'évocation négative encore conservée par le château à cette époque. En 1825, dans un article intitulé « Guerre aux démolisseurs », Hugo s'attarde ainsi sur la destruction de la tour dite « de Louis d'Outremer », à Laon :

Les bonnes raisons pleuvent. L'un a argué *la féodalité* et s'y tient ; l'autre allègue *la dîme* ; l'autre *la corvée* ; l'autre *les serfs qui battaient l'eau des fossés pour faire taire les grenouilles* ; un cinquième, *le droit de jambage et de cuissage* [...]. Que répondre à cela ? C'est fini. La chose est faite. La démolition du “ monument des âges de barbaries ” est définitivement votée avec enthousiasme.⁵⁸

Ainsi, de la Révolution à Napoléon I^{er}, le château cesse d'exprimer un pouvoir politique : au fil des régimes, on préfère désormais les hôtels de ville, les préfectures, puis les bâtiments des conseils régionaux. La période de la III^e République n'est pas plus heureuse, car les autorités se montrent très passives quant à une éventuelle politique de reconstruction des châteaux. En outre, plusieurs causes de ruine menacent de faire s'écrouler ce qui peinait à rester encore debout. D'une part, l'arrivée du chemin de fer et les vastes entreprises d'urbanisation du siècle sacrifient certains châteaux mal placés. D'autre part, les domaines résistent mal à l'usure du temps et au manque d'entretien, si bien que les propriétaires ont tendance à céder à un compréhensible désir de modernisation, qui a cependant le défaut de défigurer les bâtisses, ou bien à les détourner de leur fonction, les transformant de manière triviale en fermes ou en conciergeries. De plus, le XIX^e siècle assoit le règne de la spéculation sur la ruine du château et la vente des biens nationaux. Entre 1800 et 1840, nombre de spéculateurs profitent des communes qui ne savent que faire de ces châteaux en mauvais état qu'elles ne peuvent entretenir, des familles ruinées se révélant incapables de parer aux dégâts causés par la Révolution à leurs propriétés, et surtout des nouveaux riches cherchant à acquérir des terres afin d'y investir... Apparaît la tristement célèbre Bande noire, une association

⁵⁸ Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs ! », in *Œuvres diverses*, Paris, Hébert, [1832], 1875, pp. 289-290.

d'entrepreneurs de démolition qui s'emploie à démembrer les domaines castraux dans toute la France, pour en revendre les matériaux. Malgré cette situation cauchemardesque du château au XIX^e siècle, on dénombre paradoxalement sur le territoire au moins 40 000 propriétaires ! Cependant, ce ne sont pas uniquement d'anciennes familles de la noblesse qui conservent les châteaux en héritage : les artistes s'y intéressent aussi beaucoup, ce qui prouve que le rayonnement du château n'a rien perdu de son éclat, malgré les terribles vicissitudes qu'il traverse. Balzac, par exemple, passe de longs moments chez ses amis propriétaires du château de Saché. Comment expliquer cet engouement, envers et contre tout ? En raison de la puissance de représentation qu'incarne le château, véritable réservoir d'images. Qui dit château dit en effet idéal aristocratique, monument artistique, vie idéale, délire, fantasme...

Les châteaux peuvent-ils encore aujourd'hui espérer une telle fortune ? À l'ère de la mondialisation et des nouvelles technologies qui réduisent le regard et dessinent peu à peu une société de l'image aux schémas culturels communs, ils semblent plutôt des vestiges d'un autre âge. Désormais dénués de fonction défensive ou ostentatoire, les châteaux apparaissent démesurés en regard des besoins de leurs propriétaires, et totalement inadaptés à l'évolution de la société moderne : ils survivent à leurs fonctions comme des écrans vides de toute signification. Pourtant, l'« obsession patrimoniale »⁵⁹, qui est la marque de notre temps, justifie leur conservation, en tant qu'œuvres architecturales et éléments historiques constitutifs de notre identité. En dehors des nouveaux châtelains, ces propriétaires privés qui s'apparentent surtout à des gestionnaires, les châteaux sont pris en charge par le secteur public qui, pour le meilleur ou pour le pire, leur redonne néanmoins vie en les réinventant en tant qu'espaces touristiques et culturels. Ils sont pensés en vue d'une ouverture au public, envisagée comme la « résurrection, sur un mode différent, [de leur] rôle social, [et deviennent] ainsi un lieu d'hospitalité ou de pèlerinage »⁶⁰. Loin de se détourner de ce réservoir d'imaginaire inépuisable, les artistes reflètent les mouvances de sa représentation et l'amènent, par le renouvellement de leur regard, à continuer à faire sens. Ils se voient toutefois disputer l'apanage du discours par le « tourisme, la culture et la publicité, [qui transforment le château en] un argument de vente, un signe de luxe, un décor pour le produit, l'image ou le drame »⁶¹.

Indifférent à ces évolutions et traversant les siècles, Chambord continue d'ombrager de sa haute stature la plaine solognote, immuable, presque immémorial. Après avoir été l'orgueil d'un des plus fascinants rois de France, François I^{er}, le domaine est pourtant passé aux mains de quantité

⁵⁹ Cette théorie est développée par Pierre Nora dans son article « L'explosion du patrimoine », in *Patrimoines, revue de l'Institut national du patrimoine*, Paris, Somogy, n°2, 2006.

⁶⁰ Jean-Pierre Babelon (dir.), *Le Château en France*, Paris, Berger-Levrault, 1988, p. 387.

⁶¹ *Ibid.*, p. 388.

d'autres figures remarquables, telles Louis XIV, le maréchal de Saxe, puis celle, singulière, du comte de Chambord. Château hybride ressemblant plus à une folie, à un fantôme qu'à un produit spécifique de son siècle, Chambord n'a cessé d'être commenté et représenté. Objet de toutes les attentions, il a suscité à travers les siècles nombre de représentations passionnantes et de visions inspirées qu'il convient d'explorer en profondeur afin de comprendre pourquoi et comment Chambord finit par accéder au rang de mythe, alimentant le discours plastique autant que celui-ci s'emploie à le faire vivre par le trait, en une sorte de mouvement perpétuel. Une fois posé ce surprenant pouvoir de cristallisation des enthousiasmes, pensées, sentiments et réflexions de Chambord, on ne peut s'étonner que les arts se soient si diversement appropriés son effigie pour l'interroger, chacun à sa manière. Estampe, dessin, peinture, photographie, cinéma, théâtre, installations contemporaines... autant de voies d'exploration s'attachant à faire et à défaire l'image d'un édifice pourtant unique et séculaire, mais aux facettes multiples. À nous de mettre en regard ces différentes inflexions, de les faire converger pour qu'en affleure la logique interne et que de mille visages s'esquisse le portrait juste et cohérent de l'un des plus célèbres et des plus énigmatiques châteaux français. Nous avons choisi de privilégier l'élaboration d'un catalogue rassemblant estampes, dessins et peintures représentant Chambord pour retranscrire fidèlement toute la diversité de l'iconographie portée à notre connaissance, ainsi que la palette de sensibilités des auteurs. Pour les mêmes raisons, notre champ chronologique s'étend des premières représentations du château, au XVI^e siècle, à nos jours, mais, à l'intérieur de ce cadre, nous nous sommes uniquement attachés à l'image esthétique et patrimoniale de Chambord, réservant l'étude de sa fortune en tant qu'objet touristique à des travaux ultérieurs. Dans la même volonté de respecter la configuration d'un mémoire de master 2, la synthèse qui accompagne ce catalogue se voit circonscrite à l'étude d'un ensemble de gravures et de lithographies riche de 223 références.

À travers ce vaste corpus confrontant des œuvres diverses, nous tenterons de déterminer en quoi les regards portés sur le château de Chambord renouvellent le *muthos* castral dont nous avons synthétisé les grandes lignes : quel est l'héritage accepté par le château de Chambord, comment s'en détache-t-il, se singularise-t-il ? Comment et pourquoi continue-t-il de hanter la pensée et l'imaginaire des hommes ? Nous interrogerons également Chambord en tant que figure, symbole, dans l'espoir de mettre à jour les liens secrets qui se nouent entre pouvoir de construire et pouvoir de représenter : quel rôle entendent jouer les artistes en questionnant continuellement l'image du domaine ? Leurs voix s'accordent-elles ou bien s'affrontent-elles au contraire au sein de différentes écoles ? Que disent-elles, en outre, de la réception du château par leur siècle ? Comment, enfin, Chambord passe-t-il du statut de monument à celui de mythe influant directement sur la création artistique, alors même que le trait se met à son service, pour assurer sa survie ? Et parallèlement, puisqu'il n'est pas ici question de chef-d'œuvre, mais de série, ou tout du moins de l'étude

inlassable et sans cesse renouvelée d'un même motif, peut-on postuler, autour de cette figure emblématique, l'élaboration progressive d'une culture visuelle – et si oui, selon quelles déclinaisons ?

L'étude de notre corpus de gravures et de lithographies sera précédée d'une analyse statistique portant sur l'ensemble des références composant notre catalogue. Il nous a en effet semblé pertinent de brosser un portrait général de l'évolution de la représentation du château avant de nous pencher sur une étude de cas spécifique, l'une se nourrissant forcément de l'autre. Puis, pour que l'exploration de l'interaction profonde, signifiante de Chambord avec l'estampe s'établisse en cohérence avec notre catalogue, nous avons souhaité fonder le second temps de notre analyse sur un regroupement des dix-sept thèmes visuels exposés précédemment. En sept études synthétiques et problématiques, nous parcourrons Chambord de la proue à la poupe en questionnant la pertinence du regard porté par les artistes sur ce grand vaisseau de pierre. Respectant la logique interne de l'édifice, nous considérerons tout d'abord les vues extérieures de ses quatre façades, de sa cour intérieure et de ses ailes latérales, en tentant d'éclairer de quelles manières l'estampe a contribué à forger la réputation visuelle de Chambord, parvenant ou non à s'écarter du portrait figé pour tracer des voies parallèles, voire postuler un lien organique avec le château en se plaçant au diapason de sa propre respiration. Les intérieurs et les parties hautes nous donneront ensuite l'occasion d'observer les artistes confrontés à la dialectique de la représentation du chef-d'œuvre, par définition inégalable, et de la mise en scène du vide architectural. Nous ébaucherons enfin l'étude des deux thèmes transversaux qui peignent Chambord aux prises avec sa propre image, l'un s'attardant sur les écueils inhérents à sa dimension légendaire, l'autre révélant de son architecture la vocation éminemment idéologique.

Analyses statistiques

Avant d'aborder l'étude de la représentation du château de Chambord à travers la gravure et la lithographie, il nous a semblé indispensable de nous pencher sur les données générales mises en lumière par notre catalogue et présentées en annexe sous forme d'analyses statistiques⁶². Pour faciliter le report à ces tableaux et graphiques, notre discours suivra les mêmes divisions. Nous commencerons ainsi par comparer entre elles les trois techniques retenues dans notre catalogue en observant leur rapport aux grands thèmes qui se partagent l'image de Chambord. Nous nous intéresserons ensuite aux auteurs des différentes œuvres du corpus en tentant de déterminer en quoi le support plastique choisi induit l'adoption d'une posture créative différente vis-à-vis du château. Enfin, nous reviendrons sur les datations, très utiles pour évaluer le degré de popularité du domaine, mesurer ses fluctuations à la fois dans le temps et en fonction des différentes techniques.

Techniques et thèmes

Premières observations

Nos diverses prospections nous ont permis de rassembler un corpus de 324 œuvres différentes, toutes techniques confondues. Ce qui est parvenu jusqu'à nous par les moyens à notre disposition ne constitue sans doute qu'une part infime de ce qui a réellement été créé au fil des siècles. S'il est donc difficile de déterminer à ce stade le poids réel de notre corpus dans le contexte général de la représentation de Chambord, nous pouvons toutefois conclure que le château a su attirer l'attention et provoquer le geste artistique. Il n'en demeure pas moins qu'au sein du paysage architectural français, l'image d'un édifice d'une telle importance a certainement été davantage exploitée. À ce titre, une thèse devrait nous permettre d'approfondir nos recherches iconographiques grâce à de nouveaux outils d'investigation.

Ce qui frappe au premier abord lorsque l'on observe les principaux résultats de ces statistiques, c'est la forte disproportion qui se dessine entre la première catégorie plastique, celle des gravures et des lithographies, et les deux autres, celle des dessins, d'une part, celle des peintures et aquarelles d'autre part. La première catégorie rassemble à elle seule 69 % de l'ensemble des œuvres. Ce résultat est en réalité logique, puisque que les estampes sont par essence reproductibles, donc plus largement diffusées par le support livresque. Les dessins et les peintures sont quant à eux disséminés dans les musées, les bibliothèques ou les collections privées, ce qui tend à réduire leur visibilité. Le fait que les deux autres catégories se partagent 31 % des œuvres du corpus traduit néanmoins une certaine fortune du motif. Il convient par ailleurs de noter l'équilibre qui s'installe

⁶² Consulter l'article « Statistiques » du présent volume, pp. 681-709.

entre ces deux catégories : avec une représentation respective de 14 % et 17 % des œuvres, dessins et peintures / aquarelles s'équivalent⁶³.

Concernant les thèmes à présent, il n'est guère surprenant non plus que les vues générales de l'édifice dominant les autres vues en représentant 58 % de l'ensemble des œuvres. La disproportion avec les vues partielles (30 %) et les autres vues (12 %) est nette. Mais il faut toutefois tenir compte du nombre de catégories dans chaque thème, 5 pour les vues générales, 10 pour les vues partielles. C'est donc moins le pourcentage général que la composition interne des thèmes qui s'avère signifiante : puisque l'on trouve deux fois plus de vues partielles, chaque catégorie comporte moins d'œuvres et toutes n'ont pas la même popularité. Parmi les différentes catégories composant les vues générales, la façade Nord est la plus représentée, suivie par la façade Sud, puis par les vues aériennes, les façades Ouest et Est étant les moins populaires, mais à égalité. Aux côtés des vues générales et des vues partielles, il faut enfin isoler deux thèmes, les « illustrations d'anecdotes et de légendes » et les « thèmes historiques et politiques », qui empruntent à la fois à ces deux catégories, en fonction de leurs compositions.

Les gravures et lithographies se partagent les vues générales et les vues partielles de manière assez homogène : environ 69 % par rapport aux dessins et aux peintures / aquarelles, ce qui correspond aux tendances déjà esquissées. En revanche, les deux autres catégories sont plus hétérogènes et surtout, leurs tendances respectives sont inversées. En effet, seulement 11 % des vues générales sont des dessins, contre 21 % des vues partielles, tandis que 21 % des vues générales sont des peintures / aquarelles, contre 6 % des vues partielles. Une explication semble s'imposer. La vue de détail relève plus de la tradition du croquis, car la technique même du dessin favorise l'étude. En revanche, la peinture, considérée comme un « art noble », choisit plus volontiers des motifs prestigieux tels que les vues d'ensemble, les vues partielles offrant pour cette catégorie un intérêt iconographique moindre et qui contrarie par définition sa vocation au chef-d'œuvre.

Les vues générales

Les gravures et lithographies devancent donc largement les deux autres catégories en représentant à peu près deux fois plus les vues générales (69 %). Comment expliquer cette écrasante majorité ? Il est vrai que la plupart des gravures et lithographies sont extraites d'ouvrages historiques et descriptifs ou de monographies consacrées à Chambord, pour lesquels des vues d'ensemble de l'édifice s'imposaient. L'écart se creuse entre les dessins et les peintures / aquarelles, la première catégorie étant en un peu plus net recul que la seconde, mais il ne faut en déduire un moindre intérêt pour les vues générales. Encore une fois, l'estampe étant par nature un procédé de

⁶³ Noter toutefois que dans la dernière catégorie, les aquarelles sont plus nombreuses que les peintures.

reproduction, il est logique que l'on en recense davantage. Il est surtout intéressant de relever que pour la première et la dernière catégorie, le pourcentage de vues générales est plus élevé que celui de vues partielles, alors qu'en revanche, le rapport s'inverse pour le dessin, qui privilégie une représentation plus intimiste du château.

Si l'on se penche maintenant sur le degré de popularité de chaque motif, un palmarès se dessine assez vite : 63 % des œuvres représentent la façade Nord, 17 % la façade Sud, 8 % l'ensemble de l'édifice à travers les vues aériennes. Ces trois thèmes remportent les faveurs des artistes, toutes catégories confondues. L'écart est surtout flagrant avec la façade Nord, la plus populaire, qui s'impose par conséquent comme le signe de reconnaissance de Chambord, jusqu'à devenir son image de marque. Les autres pourcentages restent assez classiques : après le Nord, on privilégie immédiatement le Sud, puis la vue de dessus, extrêmement didactique car elle donne une impression d'ensemble fidèle sans entrer dans les détails, et qui se voit donc très appréciée des ouvrages spécialisés. Les façades Est et Ouest sont forcément moins représentées car plus symétriques, sans spécialisation par rapport aux deux autres, ce qui induit un risque d'erreur plus élevé dans l'identification. La façade Ouest demeure la moins représentée et, de manière plus étonnante, uniquement par les gravures et lithographies, quand les vues aériennes le sont également par les peintures et aquarelles. Il existe donc un déséquilibre iconographique réel entre les deux façades latérales. Notons enfin la surreprésentation de la façade Nord par les peintures et aquarelles : 80 %, la plus forte proportion parmi les trois catégories. Comme précédemment, cette dernière se pose en art noble qui ne se consacre qu'aux motifs les plus prestigieux. Il resterait toutefois à déterminer dans quelle mesure les vues peintes ont pu influencer les compositions gravées.

Les vues partielles

De nouveau, les gravures et lithographies distancent les deux autres catégories en représentant 73 % des vues partielles, proportion similaire à celle des vues générales. Le rapport vues générales / vues partielles est aussi équilibré pour la deuxième catégorie : vingt-et-une œuvres pour chacun des deux thèmes. Nous l'avons souligné, il est logique que les dessins privilégient les vues partielles, mais ici, la troisième catégorie est vraiment très peu représentée : six œuvres seulement, et toutes issues du même thème, les terrasses. À l'échelle des trois techniques, il ne s'agit pourtant pas du motif le plus prestigieux, peu prisé par les dessins, davantage par les gravures et lithographies. Se dessine donc une singularité des peintures et aquarelles, qui prouve qu'un thème peut être sous-représenté par une majorité, mais très populaire pour une autre. Il faut d'ailleurs souligner le parti pris de composition de cette troisième catégorie dans ses représentations des

terrasses : contrairement aux deux autres qui optent plus volontiers pour des études architecturales, elle infléchit clairement le motif vers l'imaginaire. S'inspirant très probablement de la littérature, les peintures et aquarelles paraissent sensibles à la configuration de village suspendu des terrasses de Chambord, qu'elles magnifient en ce sens.

Toutes techniques confondues, trois thèmes apparaissent en tête du palmarès : la lanterne (28 %), la cour (14 %), les terrasses (13 %). Cette configuration est beaucoup plus inattendue que celle obtenue pour les vues générales. S'il était prévisible que la lanterne remporte largement les suffrages, puisqu'en tant que morceau de bravoure architectural, le motif devient incontournable, il est plus curieux que l'escalier central n'ait pas davantage été représenté. En effet, si l'on considère uniquement la réputation de ces différents éléments, la lanterne ne se place qu'en seconde position, pourtant, on l'illustre davantage. Il est également un peu surprenant que les terrasses ne succèdent pas immédiatement à la représentation de la lanterne, car elles lui doivent en grande partie leur intérêt iconographique. Hormis dans le cas des peintures et aquarelles, qui inverse la tendance, les compositions associent les deux motifs. La popularité obtenue par la cour, qui l'amène donc à devancer les terrasses, est tout aussi étonnante. Mais il convient de demeurer prudent : ce motif a surtout été prisé par les gravures et les lithographies, on ne peut donc, comme précédemment pour les terrasses, considérer ce pourcentage représentatif de l'ensemble. Au regard des compositions, il semblerait que la première catégorie privilégie ce thème car il lui donne l'occasion d'oser des points de vue plus audacieux qu'à l'ordinaire et de témoigner de l'état de délabrement de Chambord au XIX^e siècle.

En revanche, 63 % des œuvres représentant l'escalier à doubles révolutions sont des dessins. Cette technique est en fait la seule à l'avoir majoritairement figuré sur toute la longueur de son élévation. Puisque dans la réalité cela est impossible, ce motif relève en effet plutôt de l'étude architecturale, qui s'autorise une part de restitution et n'hésite pas à adopter des compositions en écorché. La technique du dessin se révèle donc plus adaptée. Mais si l'on inclut les vues de l'escalier depuis le premier ou le second étage, dans ce cas les gravures et lithographies l'illustrent davantage. La première catégorie privilégie les mises en scène autour d'une partie de l'escalier, sans doute par souci de réalisme, tandis que le dessin s'intéresse seulement à la prouesse architecturale et n'introduit notamment jamais de personnages figurés dans ses compositions. Une autre explication semble plausible. Les gravures et lithographies dépendent beaucoup, nous l'avons vu, des ouvrages qu'elles sont censées illustrer. La plupart du temps au service d'un propos historique ou bien centré sur l'architecture, il leur est difficile de représenter ce qui n'existe pas, ou du moins ce que l'œil ne peut voir. À deux reprises seulement, certains artistes ont osé occuper la position des dessinateurs. L'une des œuvres contourne le principe de réalisme en proposant une vue en écorché, le parti pris

est donc recevable ; l'autre, au contraire, assume pleinement la fusion de la mise en scène et de la restitution imaginaire.

Les « illustrations d'anecdotes et de légendes » et les « thèmes historiques et politiques »

Ces deux motifs représentent seulement 12 % de l'ensemble du corpus ; ils ont toutefois été illustrés de manière assez équilibrée par toutes les techniques. Seul le premier n'obtient pas les faveurs des dessins, ce qui ne laisse pas de surprendre. Si l'on considère uniquement le dessin comme une technique privilégiant la rapidité d'exécution, ce thème aurait dû intéresser les dessinateurs, car il est a priori moins complexe à mettre en œuvre qu'une pure étude architecturale. 60 % des œuvres choisissent d'illustrer ces thèmes historiques et politiques, ce qui leur donne une courte avance sur les anecdotes et les légendes, du moins au niveau des gravures et des lithographiques (treize œuvres pour onze), car les deux autres techniques les déclarent *ex aequo*, avec cinq œuvres chacune. La popularité de ces deux thèmes semble logique, puisque par définition, en tant qu'édifice, le château est doté d'une longue histoire : il est donc naturel de ne pas réaliser uniquement des vues d'architecture mais aussi de tenter des mises en contexte et des restitutions d'atmosphère. Comment justifier en revanche l'intérêt particulier que les gravures et les lithographies ont porté à ces motifs ?

En ce qui concerne les thèmes historiques et politiques, le contexte de commande propre à ces techniques pourrait avoir encouragé une telle tendance. Illustrer ces motifs a certainement été l'occasion pour les artistes de s'attirer l'attention, l'appui et la générosité de puissants. C'est d'ailleurs une tradition que de mettre en scène les propriétaires des châteaux royaux représentés. On touche bien entendu ici aux rapports entretenus par l'art et l'idéologie, l'image de Chambord devenant alors le plus souvent un outil au service d'une idée.

Les illustrations d'anecdotes et de légendes se distinguent dans un autre domaine, celui de l'imaginaire populaire, qui semble avoir rencontré autant de succès. Comme précédemment, la domination des gravures et lithographies n'étonne pas. Il est probable que les ouvrages aient recherché ce genre de motifs pour varier la nature de leur iconographie en ne présentant pas uniquement des vues d'architecture. Cette explication doit toutefois demeurer périphérique, car les œuvres en question ne concernent que deux ouvrages. En revanche, l'influence de la littérature et des sources populaires est ici très nette : elles ont fourni les légendes que l'iconographie s'est attachée à illustrer. De manière plus marginale, certains thèmes s'expliquent plutôt par le contexte politique voire artistique qui a présidé à leur création⁶⁴. Dans tous les cas, la popularité de ces

⁶⁴ Voir notamment les deux dessins contemporains appartenant à cette catégorie.

motifs se répercute d'ailleurs d'une technique à l'autre et l'on peut facilement relever une filiation ou une ascendance entre certaines œuvres.

Auteurs

Notre corpus recense 141 auteurs, répartis comme suit : 83 pour la première catégorie, 28 pour la deuxième et 30 pour la dernière.

Les gravures et les lithographies

Contrairement au dessin et à la peinture / aquarelle⁶⁵, l'estampe nécessite l'intervention par étapes de différents professionnels. Pour cette catégorie, il faut donc également prendre en compte les associations d'auteurs : dessinateur du motif et graveur, les premiers ayant la plupart du temps fait le déplacement à Chambord, ce qui était plus rarement le cas des seconds, la plupart travaillant en atelier, très souvent à Paris. Trois configurations différentes sont à distinguer.

Concernant tout d'abord les auteurs travaillant seuls et / ou en association, on peut remarquer que 64 % d'entre eux n'ont réalisé qu'une ou deux œuvres. C'est donc un large panel d'artistes qui s'est intéressé à Chambord, confirmant l'attractivité de son image. Ils ont cherché à faire connaître le château, à témoigner de son état au fil des siècles et à se mesurer à son architecture, sans doute pensée par beaucoup comme un défi. Souvent, plusieurs artistes ont été mis à contribution pour un même ouvrage et se sont en conséquence répartis le travail, ce qui explique cette diversité. Il faut aussi convenir que contrairement à d'autres châteaux royaux comme Versailles, Chambord n'a que rarement été occupé ou en tout cas sans la continuité nécessaire au développement d'un véritable art de cour. En revanche, 15 % des œuvres sont anonymes, la plupart du temps parce qu'elles n'ont pas été signées⁶⁶. À l'occasion de recherches ultérieures, il faudrait parvenir à remonter au moins aux ateliers qui les ont produites. Fait remarquable, l'un des artistes a réalisé à lui seul 9 % des œuvres gravées : il s'agit d'Eugène Sadoux. Cet artiste ne jouissait pourtant pas d'une renommée particulière et n'a pas eu une longévité exceptionnelle. Il a toutefois participé à l'illustration de trois ouvrages de Léon Palustre qui a beaucoup écrit sur Chambord, ce qui expliquerait que sa production se distingue. En outre, ses représentations sont de bonne qualité et ses compositions renouvellent le regard porté par ses contemporains sur Chambord.

⁶⁵ Hormis pour les œuvres provenant de manufactures, comme les tapisseries ou les faïences.

⁶⁶ Il faut aussi tenir compte des auteurs que nous n'avons pu identifier en raison de la mauvaise qualité de certaines reproductions qui ne nous permettait pas de lire les signatures, mais ce cas de figure est minoritaire et ne remet pas en cause la tendance générale établie par les statistiques ; des recherches restent néanmoins à mener à ce sujet.

51 % des artistes ayant travaillé seuls ou en association n'ont réalisé qu'une seule œuvre. 14% de la totalité de ces œuvres sont anonymes, soit le même rapport que précédemment. Aux côtés d'Eugène Sadoux, toujours le plus prolifique, les artistes ayant réalisé le plus de gravures et / ou de lithographies sont Engelmann et Lemerrier : ils représentent à eux trois 17 % de la totalité des œuvres. Enfin, certains auteurs ont travaillé exclusivement en association, 78 % d'entre eux ayant réalisé une à deux gravures seulement. C'est cette fois le tandem Charles Pensée / Lemerrier qui a produit 15 % des œuvres. Associé à trois autres artistes, Périé, Fragonard et Villeneuve, Engelmann se révèle toutefois le plus productif, avec 27 % des œuvres. Certains noms reviennent ainsi fréquemment car il s'agit d'artistes ayant travaillé pour des ouvrages assez importants consacrés à Chambord.

Les dessins

C'est dans cette catégorie que le pourcentage d'auteurs n'ayant réalisé qu'une ou deux œuvres est le plus important : 86 % dont 68 % pour un seul dessin. Ces résultats ne sont pas surprenants, car la fréquence de création se justifie surtout pour l'estampe, qui bénéficie d'un contexte de commande grâce aux monographies et aux livres d'architecture. De fait, pour les dessinateurs, à moins d'habiter à proximité de Chambord ou de l'élire en tant qu'objet d'étude régulier, il n'y a aucune raison de revenir inlassablement sur ce motif. Pour les mêmes raisons que précédemment, 17 % des œuvres sont anonymes : il semble logique que ce pourcentage soit plus élevé que dans la première catégorie, car les dessins sont plus rarement signés. Encore faut-il remarquer ici le nombre assez élevé de créations contemporaines, systématiquement signées par leur auteur. Ce sont d'ailleurs deux artistes des XX^e et XXI^e siècles qui ont créé le plus de dessins, après Jacques Androuet du Cerceau, toutefois. L'œuvre de ce dernier a récemment fait l'objet de nombreuses recherches : ses planches ont donc été conservées et leurs reproductions rendues facilement accessibles. Manola Collignon a également beaucoup dessiné Chambord, mais à titre privé, sans véritablement revendiquer un statut d'artiste : ses œuvres atteignent une certaine lisibilité grâce aux média modernes, puisqu'elle les poste sur son blog personnel. Jean Aufort, enfin, est un artiste bordelais qui a réalisé 6 % des œuvres de cette catégorie. Il s'agit cette fois d'une série de trois œuvres livrées en même temps pour un seul ouvrage : étant donné le petit nombre d'œuvres contenues dans la catégorie dessins, cela infléchit tout de suite les calculs, sans pour autant être vraiment représentatif d'une tendance. De manière générale, les dessinateurs ne reproduisent pas l'image de Chambord en série : ils préfèrent réaliser les vues les plus importantes, en variant entre générales et partielles de manière à croquer de l'édifice les traits les plus reconnaissables.

S'alignant sur les dessinateurs, 85 % des peintres et aquarellistes n'ont réalisé qu'une ou deux peintures ; 76 %, en revanche, pour une seule œuvre, ce qui est plus élevé. Ce résultat semble plus logique, car il est rare que la peinture s'essaye plusieurs fois au même motif. De nouveau 17 % des artistes sont anonymes, mais la plupart du temps parce qu'il nous a été impossible de procéder à leur identification à l'œil nu. Nous devrions pouvoir ultérieurement remédier à cette lacune, car les peintures sont généralement signées. C'est un quatuor⁶⁷ cette fois qui se partage le plus grand nombre d'œuvres, John Piper étant le plus productif (4), aux côtés de William James Müller, Ph. Legendre-Kvater et François-Vassil Andreeff (3 chacun). Ces artistes travaillent le motif de Chambord « en série », pensée en amont, qui leur permet de varier les points de vue, les corps de bâtiments représentés et les compositions. Cette dimension semble propre à la peinture contemporaine et ne transparait pas dans les autres techniques, ni aux autres siècles. Il est certain que Chambord n'a pas suscité auprès des artistes un engouement similaire à celui de Versailles, car il demeure un château à vocation privée que l'Histoire semble avoir rapidement délaissé. Comparé à d'autres demeures royales, son image n'a eu ni le même impact, ni la même fortune, mais il n'en demeure pas moins un motif ayant rencontré un certain succès. On peut enfin remarquer que contrairement au dessin contemporain, majoritairement l'œuvre de particuliers, ce sont surtout des artistes-peintres qui se sont essayés à représenter Chambord.

Datations

Premières observations

Établir des statistiques à partir des éléments de datation récoltés durant nos recherches s'est révélé particulièrement délicat. En effet, il nous a souvent fallu composer avec une absence d'informations, ce qui nous a obligés à procéder à des déductions d'après les indications que pouvaient nous fournir le contexte de création, les biographies des auteurs, le style des œuvres ou encore des comparaisons entre celles-ci. Il est donc difficile à ce stade d'analyser ces données quelque peu hypothétiques et de nouvelles recherches devront être entreprises ultérieurement pour parvenir à les affiner. Ainsi, lorsque nous ne disposons pas d'une date exacte, nous avons tenté

⁶⁷ Les deux premiers sont des artistes reconnus, John Piper en particulier, le troisième a surtout œuvré dans le cadre particulier des sons et lumières réalisés à Chambord.

d'en définir une le plus précisément possible, au moins au demi-siècle près, afin de pouvoir procéder à une classification provisoire des différentes œuvres du corpus.

Malgré cette instabilité, ces statistiques s'avèrent particulièrement utiles pour essayer de retracer dans le temps les variations de la popularité de Chambord en tant que motif. On peut tout d'abord relever une augmentation notable des œuvres du XVII^e au milieu du XVIII^e siècle, ce qui n'est pas particulièrement surprenant. Au XVI^e siècle, seuls les ambassadeurs étrangers et certains membres de la cour de François I^{er} ont eu le privilège d'accéder au chantier de Chambord : ils étaient donc peu nombreux, ce qui ne permet pas d'espérer une forte production iconographique. Il est surtout probable qu'une partie des œuvres produites à cette époque soit aujourd'hui hors de France. Historiquement, cette variation est également assez logique, car elle correspond à la gouvernance de Gaston d'Orléans, Louis XIV et du maréchal de Saxe, qui ont tous trois beaucoup œuvré pour le château ; Stanislas Leszczynski y a quant à lui vécu huit ans, donc a redonné une forme de vie au domaine, ce qui a sans doute incité à le représenter.

Une chute considérable de la représentation de Chambord intervient dans la période 1750-1799, où l'on ne dépasse pas les 2 %. Cette indication est précieuse car elle confirme les recherches historiques concernant la fréquentation du domaine. Il s'agit en effet de la période de quasi-inoccupation la plus longue de l'histoire du domaine, qui survient immédiatement après la mort du maréchal de Saxe et s'étend avec le comte de Friesen et le duc de Polignac, propriétaires du château juste avant la Révolution française. Sous leur régence, Chambord devient encore davantage une demeure privée et qui surtout n'est plus liée à une figure connue, notamment royale, alors que le maréchal de Saxe jouissait encore d'une belle popularité. Le domaine n'a plus de signification politique réelle et surtout moins de prestige ; il était certainement très difficile d'y accéder qui plus est, autant d'éléments qui pourraient expliquer sa désaffection. Au fil du temps, Chambord tombe dans l'oubli et se dégrade chaque jour davantage : moins renommé et en déliquescence, il n'est pas étonnant qu'il n'ait guère suscité de vocation artistique.

En revanche, 59% des œuvres ont été réalisées durant la période 1800-1899, dont 41% durant la seconde moitié du siècle, de 1850 à 1899. Cette nette progression de la création est tout à fait cohérente, puisque la plupart des œuvres exécutées sont des gravures et surtout des lithographies, qui se développent essentiellement à ce moment. Il faut y voir en outre les conséquences d'une certaine forme de réappropriation du domaine par le peuple au XIX^e siècle. Auparavant, il s'agissait d'un domaine royal, donc inaccessible au commun. La souscription nationale de 1821 a sans doute modifié en profondeur le rapport de la population au domaine ; en outre, à partir de 1850 le site est ouvert au public par le comte de Chambord. Le tourisme naît également durant cette période et ne cessera de se développer tout au du siècle, avant, aux XX^e et XXI^e siècles, de donner un nouveau visage au château. D'une certaine manière, le domaine retrouve

une seconde vie par l'art au XIX^e siècle : on le représente, on le donne à voir sous différents angles, mais il n'est plus uniquement perçu comme le domaine de chasse de François I^{er} ou la résidence secondaire de Louis XIV.

Une nouvelle chute très importante des œuvres survient entre 1900 et 1950, même si, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, la création semble se stabiliser. Cette variation pourrait s'expliquer par la mort du comte de Chambord, en 1883, qui introduit une rupture dans le statut du domaine : tout espoir que ce dernier demeure un château royal est anéanti. Pendant encore une quarantaine d'années, Chambord demeure un lieu privé, mais s'achemine lentement vers un basculement dans le domaine public : il devient effectivement propriété de l'État en 1930. Il est également possible que la succession des deux Guerres mondiales ait porté un coup d'arrêt à la représentation du château. On passe ensuite à l'ère postmoderne donc touristique, d'où le maintien de la production, même si celle-ci ne présente évidemment plus le même visage.

Les gravures et les lithographies

La production gravée et lithographiée a dominé tout le XIX^e siècle, mais elle disparaît après 2000, ce qui n'a rien de surprenant. Depuis la multiplication des moyens de reproduction, la gravure en tant que procédé, non en tant qu'art, a perdu de son intérêt constitutif. Elle est néanmoins toujours pratiquée et son approche se trouve grandement renouvelée, mais l'on s'intéresse moins aujourd'hui au motif qu'au travail de la matière. Il est également fort probable que le développement de la photographie dans les années 80 lui ait porté un sérieux coup d'arrêt : on passe en effet de 119 œuvres à 6 seulement en à peine un demi-siècle !

Les dessins

Aucun dessin n'est recensé dans les périodes 1550-1599 et 1650-1699. Une production a certainement existé à cette époque, mais le dessin est un support particulièrement fragile et peu susceptible d'avoir été conservé, car on lui a peut-être moins accordé d'importance qu'à la gravure ou à la peinture ; il est donc probable qu'une infime partie seulement de ces dessins soit parvenue jusqu'à nous. En revanche, 62 % des œuvres ont été exécutées durant les périodes 1600-1649 et 1800-1899. La première correspond plutôt à la gouvernance de Gaston d'Orléans, mais il est curieux que l'on n'ait trouvé que peu de traces de dessins durant le règne de Louis XIV. Le XIX^e siècle s'illustre de nouveau ici, pour les raisons évoquées précédemment, mais contrairement aux gravures et aux lithographies, la production augmente durant la première moitié du siècle. Peut-être les séries des *Voyages Pittoresques* et des monographies illustrées n'étaient-elles pas encore parues

et ne faisaient par conséquent pas concurrence aux dessins ? Le décroissement de la production est progressif jusqu'au début du XXI^e siècle : avec l'arrivée du numérique et des réseaux sociaux, les artistes, notamment amateurs, ont davantage de moyens de faire connaître leurs travaux ; de fait, même sans reconnaissance officielle, leur trace est plus facile à suivre. Il est finalement assez logique que l'on parvienne assez bien à dater les dessins : si certains d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous, c'est parce qu'ils ont été conservés par des institutions spécialisées qui ont par la suite mené des travaux d'identification, en particulier en ce qui concerne les datations.

Les peintures et aquarelles

Il s'agit de la technique qui présente l'évolution la moins homogène. Les périodes creuses sont en effet plus nombreuses : avant 1649 et durant la période 1750-1799. Il est surprenant que l'on ne trouve pas de peintures avant le XVII^e siècle. Des recherches devront être entreprises pour éclaircir cette question, mais deux hypothèses peuvent actuellement être formulées : soit ces œuvres existent mais demeurent inconnues, soit elles ont été détruites et ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Pour les raisons historiques précédemment évoquées, le XVIII^e siècle ne semble pas davantage avoir favorisé la création. On peut en revanche noter un grand renouveau à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, avec 55% des œuvres réalisées durant la période 1950-2049. Il s'avère bien entendu plus facile de retrouver trace des œuvres contemporaines car elles ont été numérisées et diffusées sur Internet, mais d'autres ont certainement été produites auparavant et demeurent à découvrir.

Cette première étude statistique nous a permis de mettre à jour quelques conclusions utiles à l'éclaircissement de notre sujet ainsi qu'à la compréhension de notre objet d'étude. Mais il ne s'agit bien entendu que d'une étape appelée à être enrichie de données nouvelles, au fil des recherches à mener ultérieurement pour tenter de composer un portrait juste de l'évolution de la représentation de Chambord, dans le temps. Si le XIX^e s'est imposé sans peine comme le grand siècle de popularité du château dans le domaine iconographique, il semblerait qu'aujourd'hui ce soient surtout le dessin et l'aquarelle, ainsi que la peinture mais dans une moindre mesure, qui prennent la relève. Rapidité, facilité et liberté d'exécution... ? Le désir de mesurer son propre talent à une architecture extraordinaire est en tout cas toujours présent : Chambord dispose d'un pouvoir de fascination qui ne s'est pas démenti. Les artistes se placent toutefois moins, semble-t-il, dans une recherche de fini et de réalisme, préférant se laisser porter par le motif. Avec la modernité, le prestige du sujet semble également s'être décentré. On ne trouve plus de références concrètes à la royauté, mais on peut observer en revanche une récupération de certains codes permettant le déploiement d'un imaginaire plus personnel et la création d'un lien plus intime avec l'édifice.

Analyses thématiques

I. Les façades nord et sud : du château royal au domaine public, quatre siècles de rayonnement par l'image

Étude statistique

En tant que volume, tout édifice imprime son effigie dans l'imaginaire collectif grâce à ses façades antérieure et postérieure. Ce sont elles qui assurent sa lisibilité et sa renommée. Croquées par les artistes au fil des siècles, les façades nord et sud du château de Chambord ont clairement façonné l'image du domaine auprès du public, asseyant sa réputation et témoignant de l'évolution de son statut en se faisant le miroir de ses mutations architecturales. Dans notre corpus, la façade nord est de loin la vue générale la plus représentée : elle est élue par cent-dix-huit œuvres sur les cent-quatre-vingt-sept que compte cette catégorie. Au niveau des techniques, les gravures et lithographies dominent avec soixante-treize œuvres contre quatorze dessins et trente-et-une peintures / aquarelles. Les dessins sont donc les moins représentés et il est remarquable que l'écart avec les peintures / aquarelles se creuse d'un peu plus du double. Parmi toutes les vues générales, la fréquence de représentation de la façade nord se présente toutefois comme la plus équilibrée au regard des trois techniques, ce qui atteste de sa popularité en tant que motif. Concernant la façade sud à présent, la différence très nette qui se dessine entre les gravures / lithographies d'un côté, les dessins et les peintures / aquarelles de l'autre, est plus surprenante car beaucoup plus marquée que pour la façade nord. On dénombre ainsi vingt-six œuvres pour la première catégorie, contre deux et quatre seulement pour les deux autres. Comme précédemment, la façade sud semble avoir davantage intéressé les peintres que les dessinateurs et l'écart entre les deux catégories est stable.

Concernant uniquement les gravures et les lithographies, notre catalogue recense soixante-treize occurrences de la façade nord pour cinquante œuvres différentes. À neuf reprises, nous comptons deux épreuves distinctes d'une même œuvre et par trois fois trois épreuves pour une seule œuvre⁶⁸. Aucun autre thème ne présente autant de références et d'épreuves différentes d'une même composition, ce qui indique encore une fois l'extrême popularité de ce motif. On ne relève d'ailleurs un triplé d'épreuves que pour la façade nord⁶⁹. Pour vingt-six références, seules quinze œuvres illustrent la façade sud, écart remarquable qui permet de mesurer la différence de notoriété des deux éléments. On dénombre cette fois à trois reprises deux épreuves distinctes d'une seule œuvre, trois fois trois épreuves pour une œuvre et deux fois cinq épreuves différentes pour une même œuvre. Comme pour la façade nord, il s'agit des deux seuls exemples de quintuple connus de notre corpus.

⁶⁸ Ce qui nous donne le schéma suivant : pour 73 références, 50 œuvres originales, dont 9 x 2 épreuves d'une seule œuvre + 3 x 3 épreuves d'une seule œuvre.

⁶⁹ Nous n'avons bien entendu pas connaissance de l'existant dans sa totalité, mais ces indications traduisent tout de même des tendances significatives.

Il est également remarquable que ces deux motifs soient uniquement représentés à l'aide de vues d'architecture. Quarante œuvres associent vue d'ensemble et point de vue frontal, tandis que huit vues d'ensemble seulement privilégient un point de vue latéral légèrement décalé vers l'ouest. On ne compte que deux vues partielles, l'une optant pour une vue frontale, l'autre pour une vue latérale infléchie vers l'ouest. Toutes proportions gardées, le rapport est similaire pour la façade sud : quinze vues d'ensemble dont quatorze en point de vue frontal et une seule légèrement décalée vers l'est. Ce parti pris de représentation n'est pas surprenant : il s'agit de donner à voir et d'amener à reconnaître l'édifice, d'où une préférence accordée à des compositions globales et directes. Les techniques employées ne traduisent pas en revanche un tel équilibre. Elles sont assez variées pour la façade nord, avec au moins dix-neuf eaux-fortes, seize lithographies et quatre gravures sur bois, toujours en petits formats. La façade sud privilégie plutôt les eaux-fortes, au nombre de neuf, auxquelles s'ajoutent quelques gravures sur bois en petits formats et deux lithographies seulement⁷⁰.

La singularité propre à ces deux motifs se révèle également à travers les datations, car ils sont les seuls à couvrir la presque totalité de la période étudiée. La façade nord est en effet représentée dès le XVI^e siècle ; elle l'est six fois au XVII^e et cinq fois au XVIII^e, deux siècles pourtant très peu productifs au regard des autres thèmes ; trente-quatre fois au XIX^e dont sept avant 1850 et vingt-sept après. Quatre au XX^e, enfin, dont deux avant 1950 et deux dans la seconde moitié du siècle, ce qui est tout à fait remarquable, la façade nord étant le seul thème illustré par la gravure et la lithographie contemporaines. Ce thème jouit donc d'une véritable aura : si les artistes ne doivent représenter Chambord qu'une seule fois, c'est cette partie de l'édifice qu'ils privilégient systématiquement. Le rapport est presque similaire pour la façade sud, mais adapté à son degré moindre de popularité. On dénombre ainsi une représentation au XVI^e et au XVII^e siècle, six au XVIII^e et autant au XIX^e, la grande majorité cette fois après 1850. La façade Sud demeure le seul motif à avoir suscité un nombre de créations égal aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Concernant les parti pris de composition, les représentations de la façade nord privilégient l'introduction d'éléments figurés : c'est le cas de trente-cinq œuvres contre quinze, qui choisissent quant à elles de mettre en scène l'architecture seule. L'adjonction de personnages intervient surtout au XVII^e siècle ; à partir du XVIII^e et en grande partie au XIX^e, elle semble moins prisee. Seule la moitié des illustrations concernant la façade Sud présente des éléments figurés. De nouveau, plus on se rapproche du XIX^e siècle, moins ceux-ci sont employés. Mais c'est davantage la posture adoptée vis-à-vis des personnages qui différencie les deux motifs. Ainsi la façade sud n'utilise-t-elle que d'éléments figurés de circonstance visant à animer les compositions selon une certaine convention iconographique, contrairement à la façade nord qui les utilise parfois à des fins plus significatives.

⁷⁰ Nous prenons le parti d'inclure uniquement dans cette évaluation les techniques clairement identifiées ; nous laissons donc de côté les impressions mécaniques.

Au XX^e siècle, les œuvres adoptent deux partis radicalement différents, bannissant totalement la présence de personnages ou bien leur donnant réellement un rôle de premier plan. À la solitude douce et tranquille dans laquelle Léopold Robin installe Chambord répond ainsi le vacarme des touristes de Dan Gandré⁷¹ venus passer leur jour de congé aux pieds de l'un des fleurons du patrimoine français. Ici, les éléments figurés servent moins à meubler la composition qu'à traduire un changement de regard signalant la réappropriation moderne d'un édifice séculaire.

Les provenances de ces différentes œuvres, enfin, sont de même assez équilibrées pour les deux motifs. Les représentations de la façade nord sont pour l'essentiel conservées en planches isolées aux Archives départementales du Loir-et-Cher, au Domaine national de Chambord ou à la Bibliothèque nationale de France (vingt-cinq). Seize sont extraites de monographies, d'ouvrages d'architecture plus généraux, mais aussi de guides de voyage peu friands d'illustrations et qui justement choisissent de ne présenter que ce motif. Huit enfin sont disponibles sur Internet ou dans des maisons de ventes spécialisées privilégiant à leur tour la façade nord, preuve de son rayonnement. Le rapport s'inverse en revanche pour la façade Sud, avec sept œuvres préservées dans les institutions précédemment évoquées et huit tirées d'ouvrages. Une seule a été mise en vente sur Internet.

Historique

Les chercheurs considèrent aujourd'hui que c'est par une lettre datée du 6 septembre 1519 que François I^{er} lance la construction officielle de Chambord : « Comme nous ayons puis nagueres ordonné faire construire, bastir et ediffier ung bel, grant et sumptueux ediffice au lieu et place de Chambort, en nostre conté de Bloys, selon l'ordonnance et devis que en avons fait »⁷². Les travaux débutent par l'élévation du corps de logis principal mais doivent être interrompus au niveau du sol du premier étage en 1524, lorsque le roi de France est fait prisonnier à Pavie⁷³. Le chantier connaît un nouvel élan à partir de 1526, mais lors de la réception de Charles Quint dans les murs de Chambord, les 18 et 19 décembre 1539⁷⁴, seul le « donjon »⁷⁵ est achevé. En 1533, la lanterne, les

⁷¹ Consulter la fiche n°4 consacrée à la façade nord, pp. 421-427.

⁷² BNF, Ms. Fr. 25 720 (142) ; publié par Louis Jarry, « Documents inédits servant à rectifier la date de la construction et les noms des premiers architectes du château de Chambord » in *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XXII, 1889, pp. 579-580, pièce justificative 1 ; vers 1902, en explorant le cabinet des titres et le fonds de la Chambre des comptes, le vicomte André-Marie Joseph de Croy, archiviste-paléographe, exhume à son tours des lettres de commission confirmant cette découverte.

⁷³ Ayant déclaré la guerre à Charles Quint, François I^{er} se voit ravir le Milanais en 1521, subir la cuisante défaite de Pavie le 24 février 1524 et est fait prisonnier en mai 1525 ; il lui faudra laisser ses fils François et Henri en otage pour recouvrer sa liberté en 1526.

⁷⁴ Pour porter secours à sa sœur, Marie de Hongrie, régente des Pays-Bas, qui craignait une révolte à Gand, l'empereur se trouve en effet contraint de traverser le royaume de France. François I^{er} lui accorde son autorisation et lui propose même de l'escorter jusqu'aux Flandres, voyant là l'occasion de prendre sa revanche sur son vieil ennemi en lui faisant pendant quarante jours les honneurs de ses châteaux.

pavillons et les tours sont couverts d'une charpente et les vitres commencent à être posées ; les parties hautes sont quant à elles réalisées en deux temps, de 1530 à 1533, puis de 1537 à 1542.

François I^{er} lance l'adjonction des ailes latérales dès 1526, à son retour de captivité, mais ailes et enceintes basses ne sont réellement amorcées qu'en 1539. L'aile est et le logis du roi sont achevés en 1544, ainsi que la galerie ouest, contrairement à l'enceinte basse, dont l'élévation n'avance que difficilement. 1545 marque le début de la construction de l'escalier hors œuvre et de la coursière extérieure desservant l'aile du roi, ainsi que la poursuite de l'aile ouest. Le roi de France décède en 1547 sans pouvoir contempler son œuvre achevée, les parties hautes de l'aile gauche et de la chapelle étant encore à nu. À sa mort, alors que l'on songe déjà aux premiers gestes de restauration, il reste encore beaucoup à construire... Les travaux ralentissent pourtant considérablement, Henri II ne déployant pas « un zèle excessif à achever l'œuvre de son père »⁷⁶ : les sommes allouées au chantier tombent à environ 7650 livres par an, ce qui est ridicule par rapport à l'effort consenti par la couronne sous François I^{er} et il faudra attendre cent soixante-cinq ans pour que le domaine soit enfin achevé⁷⁷.

Henri II fait tout de même poser entre 1555 et 1556 la charpente de la chapelle, mais celle-ci demeure sans voûte ni couverture. Il procède également à l'achèvement du portique couvert en terrasse qui relie le donjon à l'escalier en vis de l'aile de la Chapelle. À la fin de son règne, en 1559, l'aile ouest et la tour sud de l'enceinte demeurent incomplètes, quant aux ailes basses des communs, elles ne possèdent que leurs murs de façade et leurs murs de refend, et ne seront achevées que vingt ans plus tard. À l'opposé, Gaston d'Orléans se montre très actif et désireux de marcher pas à pas dans le sillage de François I^{er}. Malgré ses difficultés financières, il fait entre autres restaurer vers 1641 les parties hautes du donjon, à l'identique. Louis XIV lui-même consacre l'essentiel de ses efforts à la restauration avant d'engager une longue campagne d'achèvement du château, de 1680 à 1685, par l'intermédiaire de Jules Hardouin-Mansart et de François d'Orbay qui couvrent les offices et terminent l'élévation de la chapelle.

Si nous laissons pour l'instant de côté les abords, le château arbore donc à la fin du XVII^e siècle le visage que nous lui connaissons aujourd'hui. Mais après le règne de Louis XIV, délaissé par le pouvoir, Chambord plonge dans un sommeil séculaire. Privé de soins, son grand corps de pierre se dégrade rapidement, jusqu'à menacer ruine. Les XIX^e et XX^e siècles ne sont d'ailleurs qu'une suite de longues campagnes de restauration. Au tout début du XIX^e siècle, on procède à des travaux de première urgence sur les toitures : on révisé l'étanchéité des terrasses ainsi que la couverture de la lanterne de la tour Dieudonné. Par l'intermédiaire de son mandataire général Joachim Barrande, le comte de Chambord commande un certain nombre d'interventions concernant

⁷⁵ Le corps central du château est nommé « donjon » dans les documents officiels à partir de 1527.

⁷⁶ M. Chatenet, *Chambord*, p. 62.

⁷⁷ Les spécialistes ont pu établir qu'il y avait eu trente-six ans de chantier réel.

le clos et le couvert, avant d'engager une campagne de restauration considérable sous la direction de l'architecte Louis-Victor Desbois et de son fils Victor, de 1881 à 1892⁷⁸. Après la première Guerre mondiale, l'architecte en chef des Monuments historiques Maurice Lotte et son successeur Jules Grenouillot poursuivent cet effort en veillant notamment à la réfection des parties hautes du donjon et de l'aile sud des offices. Après 1945, l'État engage à son tour de vastes programmes de restauration, en particulier de la chapelle, de la lanterne et des corniches du donjon. On reconstruit également la tour sud-ouest du donjon, détruite par l'incendie du 7 juillet 1945.

I. 1. *Un chantier en représentation*

L'étude des façades nord et sud du château de Chambord constitue un observatoire idéal de l'évolution de la représentation générale du domaine. Abondamment illustrés durant une assez longue période, ces motifs rendent en effet sensible le renouvellement des compositions qui leur ont été consacrées. En effet, du XVI^e au XXI^e siècle, les vues d'architectures gravées ou lithographiées ne traitent pas ces sujets de la même manière et ne poursuivent pas les mêmes buts. Les plus anciennes optent pour des vues d'ensemble abordant l'édifice de face : l'iconographie est alors clairement vouée au dévoilement et à l'examen de l'architecture. Qu'il représente la façade nord ou la façade sud, Jacques Androuet du Cerceau⁷⁹ fait totalement abstraction de l'environnement du château. Seul le bâti compte : Chambord emplit l'ensemble du cadre, sa haute stature mise en valeur à l'aide d'un point de vue théorique, en plongée et très éloigné de son objet, comme pour mieux en embrasser l'immensité. La précision du trait est de rigueur pour rendre justice au génie de l'architecte, pour donner à voir et à comprendre son œuvre, de l'agencement de ses différents corps de bâtiment à ses détails. Ce souci de précision propre à la gravure, en particulier dans un ouvrage d'architecture, induit toutefois quelques problèmes de volumétrie. Les masses saisies par Du Cerceau paraissent ainsi déroulées à plat et ses élévations démesurément étirées en hauteur. Le bâti gagne en lisibilité ce qu'il perd en cohérence et en véracité.

Le XVII^e siècle introduit la conscience de l'environnement dans lequel Chambord est implanté. Vue d'ensemble, point de vue frontal et éloignement sont toujours de mise, mais l'espace conquiert enfin un rôle de premier plan. Israël Sylvestre et les graveurs appartenant à la famille Perelle composent leurs paysages ainsi qu'un tableau : à la magnificence du château se dressant de son marais à l'arrière-plan répond la profusion végétale du premier-plan qui encadre la scène comme un rideau de théâtre. Soutenue par un contraste entre la pénombre de ce premier plan et la clarté de l'arrière-plan, cette disposition présente la nature comme un écrin. Ordonnée, policée,

⁷⁸ En particulier les parties hautes des façades du logis du roi et de la galerie voisine, ainsi que le couronnement de la grande lanterne.

⁷⁹ Consulter la fiche n°1 consacrée à la façade nord, pp. 397-405.

toute classique en somme, et surtout intervenant à des endroits stratégiques, elle occupe essentiellement un rôle d'encadrement : elle meuble d'abord les vides de la composition, met en valeur l'édifice par contraste et enfin rappelle que Chambord est installé comme un joyau au milieu d'une vaste forêt. Mais là où l'ampleur de la profondeur de champ propre à Sylvestre installe presque un rapport d'affrontement entre les deux, puisque le domaine semble faire le vide autour de lui et se dresser contre son environnement, les Perelle tendent plutôt à annuler toute hiérarchisation. Cette fois, Chambord fait corps avec la forêt en transcendant sa magnificence par une profusion de pierres merveilleusement agencées. Deux postures différentes s'imposent ici sans qu'aucune ne l'emporte : la tradition du Beau Idéal d'un côté prônant le triomphe de l'art sur la nature, de l'autre une recherche d'accord entre physis et logos donnant naissance à une majesté hybride.

Cette attention nouvelle portée à la nature se fait parfois au détriment d'un certain réalisme. Les graveurs ne s'embarrassent pas toujours de véracité en ce qui concerne les abords, qu'ils recomposent à loisir en fonction des effets souhaités. Prisant les grandes étendues où s'agencent mille détails, Sylvestre oblitère une grande partie de la forêt et aplanit un peu trop le terrain, faisant presque disparaître le Cosson, dont l'existence est simplement signalée par un pont. Pour appuyer ses démonstrations géométriques, Allain Manesson-Mallet n'hésite pas à figurer un véritable fleuve s'écoulant devant la façade nord, elle-même pourvue d'une enceinte imaginaire et entourée de gigantesques monticules de terre ; sur une autre vue, un vieux moulin et les vestiges d'une ancienne tour viennent ajouter une touche pittoresque à l'ensemble. Il faut attendre le milieu du XVIII^e siècle pour que la tendance réaliste engagée par les Perelle s'accomplisse réellement⁸⁰. Désormais, on s'emploie plus fréquemment à représenter l'inscription du château dans son site encore en construction, à rendre compte des aménagements au fil des décennies. Ce rôle de témoignage accordé à la gravure est particulièrement sensible dans l'œuvre de Jacques Rigaud : il est ainsi le seul à représenter les jardins du parterre nord tels qu'ils apparaissaient en 1750, suite aux travaux engagés successivement par Louis XIV, Stanislas Leszczyński et le maréchal de Saxe. Sa vue de la façade sud livre également une étude précieuse de la disposition des enceintes basses vers 1750⁸¹. Il convient toutefois d'attirer l'attention sur le cas particulier de Georges-Louis Le Rouge qui se place au contraire dans la continuité des compositions de Du Cerceau, en prenant le parti de ne jamais montrer les abords du château, pour mieux révéler l'architecture.

Le XIX^e siècle modifie en profondeur le rapport de l'iconographie aux façades nord et sud de Chambord. Le point de vue se rapproche, ce qui conduit à développer progressivement, au côté des vues d'ensemble frontales, toujours très prisées, des vues latérales n'englobant pas la totalité des façades. Le château est mis en scène dans son environnement le plus direct, le plus souvent réduit aux parterres nord et sud. On tient moins compte, de fait, des abords aménagés et la nature

⁸⁰ Consulter la fiche n°2 consacrée à la façade nord, pp. 406-412.

⁸¹ Consulter la fiche n°6 consacrée à la façade sud, pp. 434-440.

elle-même n'offre plus le même visage. La forêt est moins présente, on lui préfère la plupart du temps l'alternance de grands arbres forts élégants et de buissons savamment entretenus : l'eau-forte de la façade nord par Rauch et Nyon le jeune donne ainsi à croire que Chambord est environné d'un parc. Lorsqu'elle est moins policée, la nature n'en apparaît pas pour autant sauvage. Très rarement agressive ou inquiétante⁸², la végétation est souvent basse, réduite à quelques moutonnements de buissons ou à quelques élancements d'arbres graciles⁸³. À deux reprises, on représente même des paysans récoltant les blés devant la façade nord, dans un champ totalement imaginaire⁸⁴. L'iconographie décentre donc légèrement son sujet en cherchant un certain équilibre entre la représentation de l'édifice et son inscription plaisante dans un environnement plus ou moins fidèle à la réalité. L'aspect spectaculaire du prodige architectural sorti de terre est moins de mise⁸⁵, on lui préfère nettement l'image d'un site civilisé, où un village s'est installé. Au fil des siècles, la représentation de Chambord évolue donc sensiblement de la découverte d'un palais royal spectaculaire bien qu'encore en chantier à la mise en valeur d'un château privé à échelle humaine. Il est difficile de mesurer la dimension ultime de cette évolution aux XX^e et XXI^e siècles, dans la mesure où cinq œuvres seulement sont à notre disposition, qui plus est concernant toutes la façade nord. La place accordée à la nature semble poursuivre les inflexions de la période précédente. Il faut toutefois noter la disparition complète de la forêt, remplacée par l'eau qui devient ici un élément central. Au premier plan de toutes les images ou presque, le Cosson canalisé, doux et séduisant, traduit symboliquement la réappropriation du domaine par l'État et par le public⁸⁶. Chambord n'est plus un château de chasse confidentiel, mais un lieu public donc l'image se voit en partie façonnée par le tourisme.

I. 2. *La construction d'une identité visuelle*

L'évolution de la représentation des façades nord et sud met également à jour d'autres mécanismes, qui disent à quel point la renommée de Chambord s'est construite par l'image et comment celle-ci l'a imposée en tant que telle dans les mentalités. Interrogeant l'iconographie contemporaine du château à l'ère du tourisme de masse, le catalogue d'exposition *Made in Chambord* cite fort à propos le principe freudien de « l'épargne de l'effort psychique » : « Il est universellement admis que l'on a plaisir à retrouver ce que l'on connaît, en un mot à reconnaître. Si donc le fait même de reconnaître procure du plaisir, on peut s'attendre à ce que l'homme use de

⁸² On en trouve quelques exemples, notamment avec la lithographie réalisée par Villeneuve et Engelmann et datée de 1821, mais ils demeurent minoritaires.

⁸³ Consulter la fiche n°7 consacrée à la façade sud, pp. 441-448.

⁸⁴ Il s'agit de la gravure d'Asselineau, non datée, dont s'est inspiré Haske pour livrer sa propre composition vers 1840.

⁸⁵ Quelques gravures du XIX^e siècle renouvellent ce parti pris de composition : consulter la fiche n°3 consacrée à la façade nord, pp. 413-420.

⁸⁶ Consulter la fiche n°4 consacrée à la façade nord, pp. 421-427.

cette aptitude pour elle-même, c'est-à-dire s'en serve à la façon d'un jeu »⁸⁷. Gravures et lithographies ont très largement contribué à la popularité du domaine en diffusant des représentations parfaitement identifiables de ses façades antérieure et postérieure. Cette forme de répétition par l'image a progressivement imposé une manière de regarder l'édifice et de lire son architecture. Bien sûr, chaque siècle a abordé Chambord avec un œil différent. Aux XVI^e et XVII^e siècles, le château sort de terre et se dégrade simultanément, alors même qu'il n'est pas terminé. Face à un édifice en devenir, dont l'identité reste encore largement à définir, les artistes font le choix de compositions organiques témoignant de son inachèvement ou bien se projettent en partie dans l'avenir en tentant d'unifier ce qui se présente à eux de manière instable. À cette époque, Chambord n'a pas encore le rayonnement dont il jouit aujourd'hui ; par conséquent, ses plus anciennes représentations conservent une certaine fraîcheur : les graveurs ne se sentent pas encore limités par le poids d'une icône, puisque Chambord ne l'est pas encore, aussi leurs œuvres traduisent-elles davantage un élan qu'une servitude à leur motif. Jusqu'au XVIII^e siècle, le rôle de la gravure est avant tout d'asseoir la popularité du château, de rendre familier l'édifice au public, c'est pourquoi de nombreux artistes, en particulier Du Cerceau, Le Rouge et Rigaud, proposent de véritables études architecturales. Leurs compositions ne se contentent pas d'esquisser la silhouette de Chambord, elles mettent à nu, autant que possible, ses élévations, ses volumes, sa distribution. Au XIX^e, bien que le domaine traverse une période d'inoccupation plus préoccupante encore que par le passé, l'heure n'est plus à l'éducation visuelle. À mesure que l'on avance dans le siècle, l'effigie de Chambord commence à être connue : sans l'avoir jamais vue réellement, le public ne la découvre plus, mais la reconnaît en se référant aux modèles gravés publiés dans les ouvrages spécialisés. Une culture iconographique se met donc peu à peu en place, certainement favorisée par l'épisode de la souscription nationale qui assure à l'édifice une audience nouvelle et par le truchement de la lithographie qui permet quant à elle la diffusion de son image à plus grande échelle. Les artistes tentent dès lors des représentations moins rigides, délaissant la pure vue d'architecture au profit de compositions plaisantes. Mais, en inscrivant le château dans un décor parfois un peu factice, ils se trouvent justement pris à leur propre piège : les représentations sont moins précises et deviennent surtout mécaniques à force d'adopter des partis iconographiques identiques. Les artistes se trouvent finalement de plus en plus limités par le statut iconique de Chambord. Façade nord, façade sud, l'image du château est désormais fixée dans les esprits, ce qui confère peu à peu à l'édifice un statut nouveau, celui de bien commun, et, à partir du XX^e siècle, de patrimoine universel. Par conséquent, toute ébauche de renouvellement risque d'être perçue comme un mensonge ou comme une trahison.

⁸⁷ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930, cité par Collectif, *Made in Chambord*, exposition au château de Chambord, 29 juin 2007-5 mai 2008, Paris, Domaine national de Chambord - Éditions du Patrimoine - Éditions Artlys, juillet 2007, p. 43.

Mais pour que Chambord devienne une effigie dont l'identification rassemble le public sous le signe de l'amusement et du plaisir, il fallait commencer par définir précisément sa singularité. Fort différentes mais architecturalement unies par les parties hautes, les façades nord et sud constituaient un choix judicieux, assurant à la fois diversité et cohérence visuelle. L'ascendant très rapidement pris par la façade nord s'explique toutefois sans peine. Elle est la seule des deux à être bordée par le Cosson, ce qui lui confère d'emblée la palme du pittoresque. Hormis dans la gravure de Du Cerceau, cet élément n'occupe pas une place centrale avant le XVIII^e siècle, car les travaux de canalisation du Cosson n'ont pas été finalisés : Chambord donne alors plutôt l'impression d'être « assis dans un marais »⁸⁸. On privilégie la façade nord à cette époque certainement parce que le château se dévoile par ce côté aux yeux des visiteurs, mais aussi parce que les corps de bâtiment nord sont achevés plus tôt que ceux du sud. En outre, la symétrie apparente de l'élévation de la façade nord – les quatre tours et la lanterne se dressant au milieu du donjon – semble plus séduisante visuellement et facilite l'identification. Le critère esthétique a sans doute beaucoup pesé dans cette élection. Il est possible en effet que la façade sud ait paru trop « médiévale », en raison de son enceinte, de sa cour et de son donjon pourvu de tours trapues. La façade nord ne permet pas de deviner l'existence des deux premiers éléments et attire davantage l'attention par son déploiement horizontal et vertical que par la profondeur de ses volumes. Les graveurs et lithographes du XIX^e siècle jouent sur cette caractéristique en atténuant l'élévation verticale des parties hautes au profit de l'horizontalité des parties basses, redoublée par l'écoulement parallèle du Cosson. Chambord n'a plus l'allure d'une forteresse médiévale, mais se rapproche davantage de celle d'un château privé de plaisance. Plus séduisante, plus lisible, plus conforme aux goûts du XIX^e, la façade nord dispose des qualités requises pour devenir un objet touristique. Mais sa singularité se voit quelque peu amoindrie par cette popularité nouvelle : de plus en plus mécaniques, les images de la façade nord finissent par devenir des clichés, ôtant à leur objet son historicité.

Plus confidentielle, la façade sud échappe à cet écueil. Elle aurait pourtant pu l'emporter sur la façade nord, la Porte Royale percée au centre de l'enceinte sud matérialisant la véritable entrée du château. De plus, pourvu que l'on adopte, comme Jacques Rigaud, un point de vue en légère plongée, une vue de la façade sud permettait de rendre plus lisible l'agencement des différents corps de bâtiments. Si la façade sud s'est très vite vue évincée, c'est sans doute parce qu'elle a presque continuellement été en travaux. La partie antérieure du château est formée de trois ailes en rez-de-chaussée ou offices en « U », qui devaient constituer des espaces habitables. Ils seront en réalité en chantier pendant cinq siècles, de 1540 à 1938, les différents propriétaires ordonnant des modifications successives plus ou moins contradictoires⁸⁹ ! Ne présentant par conséquent jusqu'au

⁸⁸ Rapport du contrôleur du bâtiment, AN, O¹ 1325, pièce 166, 30 décembre 1741, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 183.

⁸⁹ Consulter la fiche n°6 consacrée à la façade sud, pp. 434-440.

XX^e siècle jamais le même visage, elle aurait contrecarré le dessein des gravures : éduquer l'œil grâce à une architecture stable susceptible de devenir par la suite une image de marque. Mais grâce à la complexité de sa genèse, la façade sud est l'objet d'un enjeu différent pour les artistes. Il s'agit moins de mettre en lumière la magnificence de l'édifice que la particularité de ses enceintes basses. Jusqu'au XIX^e siècle, certains artistes comme Du Cerceau, Rigaud et Le Rouge représentent les trois côtés des offices de manière à les singulariser, à témoigner de l'avancement respectif de leur construction. Après le règne de Louis XIV, les enceintes ne sont plus en chantier ou en état de latence, mais couvertes de toitures « à la Mansart ». Celles-ci sont désormais attachées à l'image de la façade sud, si bien que l'on ne cherche plus à les détailler : on abandonne le point de vue en plongée pour une vision frontale ne cadrant que la partie sud de l'enceinte. Les vestiges du projet de surélévation des offices prévu par François I^{er} dans le prolongement de son logis disparaissant au XIX^e siècle, certains graveurs comme Charpentier choisissent de masquer le départ des ailes, moins intéressantes à représenter désormais. Ainsi, la façade sud penche elle aussi dangereusement du côté de l'image stéréotypée, mais grâce à la singularité de ses enceintes, elle se trouve moins dépossédée de son historicité que la façade nord.

I. 3. *Objet d'étude ou archétype ?*

La représentation de ces deux motifs ne s'est toutefois pas arbitrairement partagée entre vues architecturales et stéréotypes. Même si cette dimension paraît plus sensible aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, les façades nord et sud de Chambord ont toujours été une source de fascination architecturale et donc d'étude. Les premières gravures paraissent plus fascinantes parce qu'elles ont le privilège de donner à voir un château en construction, non un édifice achevé et déjà marqué par l'usure du temps, posture qui échoit au XIX^e siècle. Israël Silvestre nous présente ainsi une façade nord et une façade sud incomplètes, la tour de la chapelle n'ayant pas encore reçu sa couverture. Sa composition est rigoureusement exacte, puisqu'elle intervient peu de temps avant le lancement des grands travaux dirigés par Jules Hardouin-Mansart et François d'Orbay, qui permirent justement l'achèvement de l'élévation de la chapelle. Avéré par les faits historiques, ce type de gravure doté d'une réelle valeur documentaire se révèle aussi précieux qu'un document d'archives. En devenir, Chambord offre également aux artistes un espace de latence, une grande part de liberté, où beaucoup reste à inventer. La vue de la façade sud proposée par Du Cerceau en 1576 en est le meilleur exemple puisqu'elle présente, dans le prolongement des deux corps bas « en U » latéraux rejoignant la partie postérieure des ailes, deux énormes tours d'angles qui n'ont jamais existé. Caprice d'artiste, il lui plaît de représenter ces tours bâties ! Assumant explicitement cette part de

restitution⁹⁰, le graveur fait harmonieusement coexister fidélité à l'existant et invention, mêlant ce qu'il voit à ce qu'il imagine à partir d'un ancien projet de 1526. Du Cerceau ne tient pas compte non plus de la tentative de surélévation de l'aile droite effectuée dans les dernières années du règne de François I^{er} et se permet même de fractionner la partie sud de l'enceinte⁹¹ pour ne pas masquer le donjon, ce qu'une vue à vol d'oiseau et non frontale lui aurait évité. Vers 1880, Eugène Sadoux témoigne encore de la stupéfaction provoquée par l'architecture de Chambord. Sa vue en semi écorché de la façade nord, amputée de ses deux ailes pour mieux attirer l'attention sur le donjon, constitue une audace unique. L'artiste n'hésite pas en effet à éventrer le corps central et à supprimer les planchers intérieurs pour laisser apparaître l'escalier à doubles révolutions sur toute la longueur de son élévation, de manière à ce que le public comprenne que la lanterne dressée sur les terrasses en est l'ultime prolongement.

Eugène Sadoux demeure toutefois à la marge de ses contemporains. À partir du XVIII^e siècle, la place accordée à l'invention et à l'imagination tend en effet visiblement à se réduire. Les artistes doivent composer avec un contexte de création totalement différent. D'une part, Chambord serait bien en peine de susciter l'émulation créative : depuis la mort du maréchal de Saxe, aucun aménagement nouveau n'est apporté au domaine. À peine achevé, celui-ci tombe en ruine et ne survit que grâce à de ponctuelles campagnes de restauration : Chambord est un édifice fini promis à une lente agonie. D'autre part, une culture visuelle s'est imposée, avec ses codes et ses maîtres. Les artistes sont désormais en partie sous l'influence de modèles iconographiques. Certaines caractéristiques des vues de Du Cerceau semblent ainsi s'être transmises d'un siècle à l'autre. On retrouve le motif des escarpes en-dessous des tours très tôt chez Allain Manesson-Mallet et chez Le Rouge notamment, mais aussi chez Racinet et Chevauchet à la fin du XIX^e siècle. Les compositions de la façade sud d'Antoine Aveline, au XVIII^e siècle, sont clairement inspirées de celles de Nicolas de Fer et d'Israël Silvestre : l'architecture du château est presque déclinée à l'identique, le graveur se contentant de l'insérer dans un environnement nouveau. Certaines gravures de la fin du XIX^e siècle paraissent également très marquées par les tout premiers clichés photographiques de Chambord réalisés par Séraphin-Médéric Mieusement. Infiniment précieux, ces derniers fixent dans les mémoires l'état du château à partir du milieu du siècle et fournissent aux graveurs n'ayant pas la possibilité de se déplacer une manière inédite de saisir leur motif « sur le vif ». Les trois dernières représentations de la façade sud de notre corpus, dont une de Charpentier, sont ainsi tellement redevables à l'une des photographies de Mieusement que l'on dirait des copies : toutes trois vont

⁹⁰ Dans le texte descriptif qui accompagne ses gravures de Chambord, Du Cerceau précise : « Es encoigneures de ces derniers edifices vous voyez par dehors quatre goffes tours, pareilles à celles du dongeon, dont les deux les plus lointaines ne font auancees que iufques au premier aftage, encores qu'au deffein de l'eleuation ie les aye faites ».

⁹¹ Du Cerceau indique dans sa légende recourir à ce subterfuge : « La face du dedans en la Court du Chasteau de Chambourg moyennent la fracture faicte au presnet pourtraict de la terrafse / comme appavoift en ce defseing et fur la vue du front ».

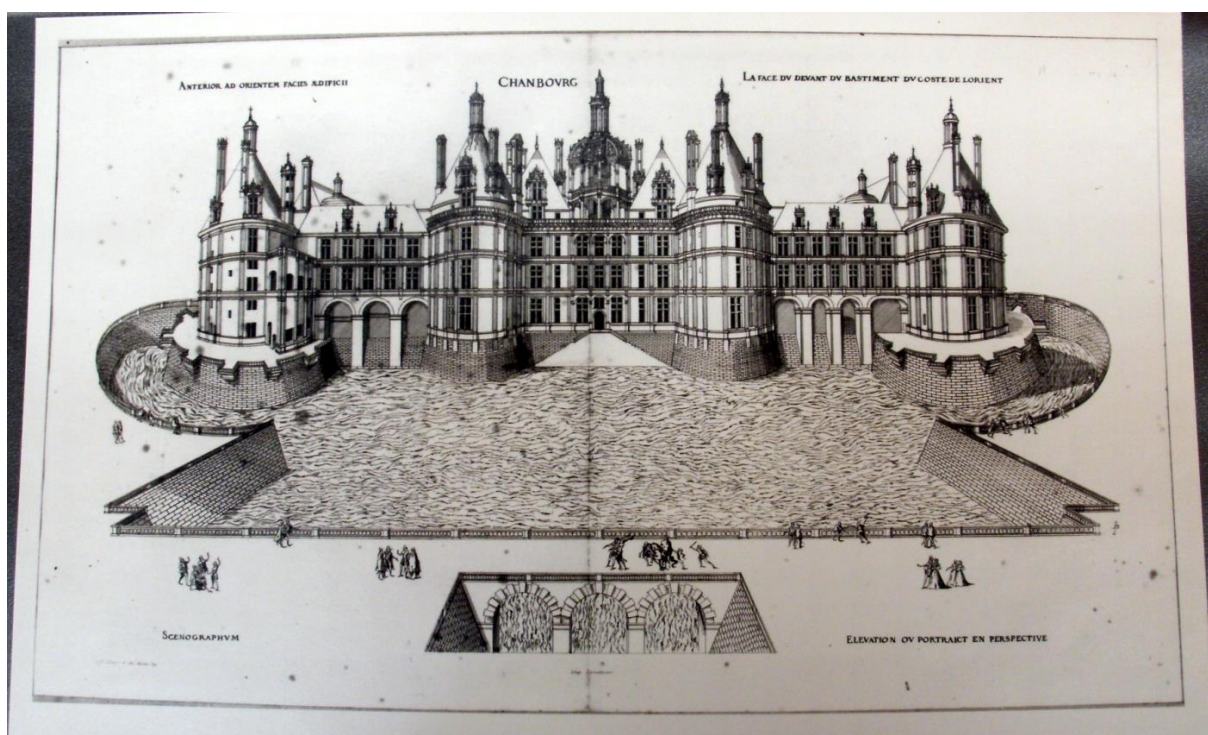
même jusqu'à reproduire le système d'aération moderne installé au niveau de la croisée médiane du corps central, juste en-dessous de la lanterne⁹² !

Le rapport avec le château a donc changé. Les artistes sont toujours confrontés à une gageure, celle de représenter un tour de force architectural, mais là où les graveurs des siècles précédents tendaient à lui faire l'hommage de leur propre talent en réalisant eux-mêmes des morceaux de bravoure, leurs successeurs se montrent moins audacieux, plus prompts à reproduire des compositions à l'identique. L'image de Chambord devient dès lors archétypale, sans réelle perspective de renouvellement. On aurait donc pu s'attendre à ce que cette immuabilité de la représentation favorise l'exactitude architecturale et la précision du trait. Paradoxalement, la marge d'erreur se révèle au contraire plus importante. Elle était compréhensible jusqu'au XVIII^e, car il devait être difficile pour les graveurs de se déplacer jusqu'à leur modèle. L'année 1715, par exemple, voit curieusement la création de deux eaux-fortes de la façade sud extrêmement semblables, l'une probablement réalisée par Nicolas de Fer⁹³, l'autre par Antoine Aveline. Totalement fantaisistes, elles transforment les enceintes basses en balustre, affublent l'édifice de deux tours carrées et amputent le donjon de ses deux ailes. Aveline produit pourtant la même année une vue un peu plus conforme de la façade sud, dotée cette fois d'une enceinte réaliste, mais s'obstine néanmoins à raccourcir les ailes par des tours, à oblitérer la partie latérale des offices et à pourvoir le château d'une escarpe à la manière de Du Cerceau. En 1855, une gravure sur bois de bout de petit format publiée dans un ouvrage historique de Louis de La Saussaye présente un évident problème de perspective : les parties latérales des enceintes basses sont beaucoup plus hautes que la partie frontale, qui n'est d'ailleurs pas percée des habituelles croisées. Pire encore, une lithographie de 1845 mise en vente sur le site Ebay ose la fort étrange association d'une vue à la fois frontale et latérale rabattant de fait les deux ailes au niveau du donjon. Quant aux enceintes basses, elles ont cette fois complètement disparu : la façade sud, pourtant si caractéristique, est donc méconnaissable. On peut relever de semblables manipulations concernant la façade nord, en particulier dans les lithographies datant de la première moitié du XIX^e siècle. Villeneuve et Engelmann en 1821, par exemple, ou encore Renoux et Deroy en 1830, prétextent une vue latérale orientée à l'ouest pour ne pas représenter le Cosson. Le recul est toutefois suffisant pour constater que la rivière a tout simplement été occultée de leurs compositions. Ainsi, par maladresse ou par impossibilité de graver sur le motif, certaines libertés sont prises aussi bien avec l'édifice réel qu'avec son effigie. Du XVI^e au XX^e siècle, Chambord s'est imposé dans les esprits en tant qu'icône grâce aux représentations de ses deux façades principales, mais ces modèles ont été autant transgressés que reproduits, à défaut de s'être vus réellement renouvelés.

⁹² Consulter la fiche n°7 consacrée à la façade sud, pp. 441-448.

⁹³ Consulter la fiche n°5 consacrée à la façade sud, pp. 428-433.

Fiche n° 1 : La plus célèbre représentation de la façade nord



Chambord avec le plan d'eau au nord tel qu'il était prévu initialement

Jacques Androuet Du Cerceau

Eau-forte

Dimensions inconnues

1576

Eau-forte originale parue dans l'ouvrage de Jacques Androuet Du Cerceau, « Le chateau de Chambourg », in *Le Premier volume des plus Excellents Bastiments de France*, [Paris, s.n., 1576]

Fac-similé provenant des Archives départementales 41, Fonds 88 Fi 21, cliché 3 Fi 16239

Nature de la représentation

- **Vue architecturale** : vue d'ensemble en perspective de la façade nord.
- **Restitution** du projet de mise en eau des douves souhaité par François I^{er}.
- **Restitution d'atmosphère** à une trentaine de personnages.

- **Adoption d'un format horizontal** : épousant la disposition réelle de l'espace, il se révèle plus adapté à la représentation d'une vue d'ensemble.

- **Choix d'un point de vue frontal**, à l'échelle du bâtiment :

- Effet surplombant et de mise à plat propre aux vues d'architecture, ici particulièrement perceptible au niveau des douves et du canal.
- Il s'agit d'un point de vue théorique qui n'existe pas dans la nature, mais a l'avantage de donner de la profondeur à l'espace.
- Il souligne en outre la majesté et l'ampleur de l'édifice.

- **Lecture en deux plans** :

- Premier plan :
 - Délimitées par une balustrade, les douves qui semblent faire tout le tour de l'édifice.
 - Le canal à trois arcades assurant la dérivation des eaux de la Loire.
- Deuxième plan : la façade nord du château avec ses quatre cantons et sa lanterne.

- **Trente-et-un personnages et deux chevaux** disposés autour des douves **complètent la composition** :

- Personnages contemporains à la création de la gravure, donc en costumes Renaissance.
- « Les silhouettes qui peuplent la terrasse au premier plan [et au pied des tours] illustrent diverses occupations – contemplation solitaire de l'eau, conversations à deux ou promenades galantes, exercices d'épée ou controverses à quatre –, tandis qu'un cavalier escorté franchit le pont »⁹⁴.

Compléments historiques concernant Chambord

- **Un projet initial approuvé par François I^{er} prévoyait des douves en eau** :

- François I^{er} aime les fêtes nautiques, c'est pourquoi il engage des travaux de 1529 à 1549 pour détourner les eaux de la Loire, distantes de deux lieues, jusqu'aux douves, afin de pouvoir naviguer sur le Cosson⁹⁵.
- Ce projet grandiose est pourtant rapidement abandonné au profit d'un simple aménagement du Cosson, élargi « suffisamment pour que l'on pût y passer en barque »⁹⁶.
- Pietro Caccia entreprend alors des travaux pour drainer les eaux du marécage en aval du château.

⁹⁴ Françoise Boudon, Claude Mignot, « Château de Chambord », in Jacques Androuet du Cerceau. *Les dessins des Plus excellents bâtiments de France*, catalogue édité à l'occasion de l'exposition « Androuet du Cerceau (1520-1586), l'inventeur de l'architecture à la française ? » organisée par le musée des Monuments français du 10 février au 9 mai 2010, Paris, Picard, Cité de l'architecture et du patrimoine, Le Passage, 2010, p. 56.

⁹⁵ Le chroniqueur français Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, consacre quelques lignes de ses *Œuvres complètes*, [XVI^e siècle], éditées par Ludovic Lalanne, Paris, Renouard, 1864-1882, t. 3 et 9, p. 125, à ce projet, qui prouvent son ébahissement autant que son scepticisme quant à sa réalisation : « Jusques là que ce grand et présomptueux roy vouloit y faire passer un bras de la rivière de Loyre le long de la muraille (aucuns disent toutes la fivière) et en détourner le cours [...]. Ce grand et admirable œuvre est plus que romain de jadis ; dont paroissent encor les gros anneaux de fer enchassés dans les tours et les murailles pour y tenir attachées les barques et grands batteaux qui là fussent venus aborder, et là demeurer en seureté comme d'un port » ; L'existence d'un projet aussi fantasque ne fut prise au sérieux par les historiens que lorsque Joseph de Croy découvrit l'article d'un compte des Menus Plaisirs, en date du 4 août 1529, engageant l'ingénieur Pietro Caccia pour réaliser ces travaux.

⁹⁶ Ivan Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel Histoire », 2009, p. 123.

- À partir de 1544, Paul de Breignan dirige la réalisation d'un canal de dérivation, stoppé en 1551 et qui se révèle de toute façon inefficace.
 - D'autres travaux sont entrepris, dont un très important en 1562, mais ils ne s'avèrent pas plus concluants, les abords étant envahis par les eaux à chaque crue.
- Sous le règne de Louis XIV, **Jules Hardouin-Mansart livre un projet de restitution du premier projet de François I^{er}**, laissé sans suite.
- En 1538, on commence **la construction de l'aile est avec sa tour, ainsi que de l'escalier et de la galerie de liaison** ; les travaux se poursuivent jusqu'en 1544, avant que le roi n'ordonne **la construction de l'escalier hors œuvre et du passage sur portique** qui se plaquent sur les constructions antérieures.

*Compléments historiques concernant **Le Premier volume des plus Excellents Bastiments de France de Du Cerceau***

- **Dans les années 1560, Du Cerceau projette la réalisation d'un ouvrage sans précédent :**
- Il doit traiter des plus remarquables constructions nouvellement édifiées à Paris, puis des bâtiments royaux et enfin des châteaux appartenant à des particuliers.
 - L'artiste « ne propose pas un portefeuille de vues de châteaux assemblées de façon aléatoire, mais une suite choisie de dossiers homogènes contenant pour chaque édifice au moins deux des trois représentations canoniques : un plan, une élévation et une vue généralement en perspective »⁹⁷.
 - Mais les guerres de religion le contraignent à quitter Paris pour Montargis et donc à restreindre son projet aux châteaux royaux.
- **Depuis une dizaine d'années, Du Cerceau porte un intérêt soutenu à l'architecture civile contemporaine :**
- Il réalise notamment une suite de dessins de Chambord⁹⁸, qu'il connaît bien pour être lui-même installé à proximité d'Orléans.
 - Il commence par rassembler une documentation précise et détaillée de ses objets d'étude, en allant lui-même faire sur place le relevé des châteaux sélectionnés, en se fondant sur des maquettes en bois ou bien en utilisant les documents conservés par les propriétaires et les architectes.
 - La protection royale dont il jouit lui permet sans doute, pour ses études du château de Chambord, d'accéder aux documents, dessins et maquettes conservés dans les services des Bâtiments du roi.
- **Du Cerceau confectionne deux albums de dessins sur vélin :**
- L'un offert au comte de Mansfeld en 1557, dans lequel on trouve quelques vues de Chambord.
 - L'autre offert au cardinal Francesco Barberini ; cet album entrera dans les collections de la bibliothèque Vaticane au temps du pape Urbain VIII Barberini, dans la première moitié du XVII^e siècle.

⁹⁷ F. Boudon, C. Mignot, *op.cit.*, p. 23.

⁹⁸ *La viz ou montée de Chambour, Le logis du roi à Chambour par dehors du côté de l'étang, Le logis du roi à Chambour par dedans sur la cour* et une vue de la lanterne.

- **À partir de 1570, Du Cerceau commence à reporter à l'encre noire sur de grandes feuilles de vélin les plans, élévations et vues à vol d'oiseau des châteaux retenus :**

- L'ensemble achevé présente trente châteaux en cent seize planches de vélin.
- Du Cerceau profite de la « paix de Monsieur » de mai 1576 pour publier à Paris la version imprimée de ce premier volume, « voulu par Henri II, soutenu par Charles IX et Henri III, ses fils, [originellement réalisé pour sa protectrice Renée de France, fille de Louis XII, mais] finalement dédié à Catherine de Médicis, la reine mère, le personnage le plus puissant du royaume, qui a pu aussi soutenir l'entreprise depuis le début »⁹⁹.
- Les planches sont gravées à l'eau-forte.
- En 1886, cet album relié en deux volumes est transféré de la bibliothèque royale de George III au Cabinet des Estampes du British Museum, suite à une donation de la reine Victoria.

Étude de la représentation architecturale

- Il convient de souligner que **Du Cerceau est l'un des rares graveurs du XVI^e siècle à utiliser l'eau-forte pour ses vues d'architectures :**

- On pratique davantage à ce moment l'estampe en relief ou la gravure au burin.
- L'eau-forte est plutôt employée par les peintres de l'École de Fontainebleau.
- Du Cerceau utilise cette technique essentiellement pour ses gravures d'architecture, ce qui « lui évite de se plaindre, comme Philibert Delorme dans son *Traité d'architecture*, des interprètes tailleurs de bois qui trahissent sa pensée »¹⁰⁰.
- Outre ses qualités de compositions, cette gravure exceptionnelle se distingue donc également par son exécution.

- **Cette œuvre est d'une grande fidélité à l'édifice original et témoigne d'un réel souci des détails :**

- On retrouve le caractère pesant et massif des parties basses avec les différentes parties du corps central plus larges que hautes et les tours d'angles très ventrues.
- Les différentes ouvertures sont placées au bon endroit, en bon nombre et leurs formes sont exactes.
- Du Cerceau respecte également l'ordonnance des élévations :
 - Elle est composée de « fin pilastres superposés placés à intervalles réguliers, recroisés à chaque étage par un double corps de moulures horizontal courant au niveau des sols et au sommet des allèges »¹⁰¹.
 - De loin, ce système de double cordon produit un effet d'entablement.
 - À la jonction de la partie basse du donjon et des terrasses, on distingue bien la balustrade de pierre du garde-corps portée par une console en saillie qui soutient la corniche à la manière d'un mâchicoulis.

- **L'asymétrie de la façade nord est également parfaitement rendue :**

⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁰ Marianne Grivel, « Les Graveurs en France au XVI^e Siècle », in *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, catalogue de l'exposition organisée conjointement à Los Angeles, UCLA, Armand Hammer museum of art and cultural center, 1 novembre 1994-1 janvier 1995, New York, Metropolitan museum of art, 12 janvier-19 mars 1995, Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 avril-10 juillet 1995, Los Angeles, Grunwald center for the graphic arts, 1994, p. 50.

¹⁰¹ M. Chatenet, *Chambord*, p. 77.

- Quatre arcades pour le portique de la galerie ouest et seulement trois pour celui de la galerie est.
 - On distingue bien l'escalier en vis dans œuvre supportant le cabinet de travail ou oratoire de François I^{er} entre la galerie est et la tour Robert de Parme.
- **Il rétablit en revanche la symétrie du couronnement des deux escaliers hors œuvre des galeries :**
- Le couronnement de l'escalier de l'aile de la Chapelle ne sera terminé que sous Louis XIV.
 - Du Cerceau a donc dû le déduire à partir de celui du logis du roi.
- **Du Cerceau ne rend pas toutefois le détail de l'appareillement des tours**, préférant en accentuer la nudité pour donner de la force aux murs.
- **Il choisit également de mettre davantage l'accent sur l'harmonie des masses que sur l'aspect décoratif :**
- Les toitures en poivrières sont un peu trop pointues.
 - Il y a un peu moins de souches de cheminées que dans la réalité.
 - Les lucarnes et les souches de cheminées sont par ailleurs un peu trop élancées.
 - Les incrustations d'ardoises apparaissent très peu.
 - Les ailerons rayonnants de la lanterne sont exagérément ouverts, amples, afin que l'on distingue bien le noyau de l'escalier.
- Il met également en valeur les travaux hydrauliques souhaités par François I^{er} puisqu'il n'hésite pas à **livrer une restitution du projet de mise en eau des douves :**
- Il représente des canaux débouchant sur un vaste bassin.
 - Il semble suggérer que les douves se poursuivent à l'arrière du château, comme si celui-ci se réduisait à sa façade nord, selon le principe de la vue d'architecture qui se concentre sur la façade choisie au détriment du reste.
- **La restitution des douves l'oblige toutefois à pourvoir :**
- La base des tours d'angles d'une escarpe régulièrement pourvu de petites avancées comme portées par des mâchicoulis, sans fonction apparente.
 - Les deux tours du donjon sont aussi prolongées par une escarpe.
 - Le soubassement appareillé du corps central d'une sorte de pont-escalier ; il lui fallait sans doute justifier la présence d'une porte dans un édifice non-pourvu d'un pont-levis, sans aucun autre moyen d'accès visible.
 - L'escalier en vis dans œuvre de l'oratoire d'une forme un peu trop triangulaire.

Présence et rôle des éléments figurés

- « De petits groupes de personnages élégants et expressifs ajoutent à l'intelligence des lieux (file de promeneurs se dirigeant vers les accès du château [...], curieux se haussant au-dessus d'un parapet pour admirer le point de vue) et toujours à la beauté de l'œuvre. Ces personnages masculins et féminins sont nombreux dans le premier volume »¹⁰².

- **Il s'agit donc de personnages de circonstance servant uniquement à animer la composition :**
- Bretteurs, couples qui se promènent, discutent essentiellement.
 - Peut-être Du Cerceau a-t-il voulu figurer les membres de la cour d'Henri III ?

¹⁰² F. Boudon, C. Mignot, *op.cit.*, p. 21.

- En revanche, **ils ne donnent pas l'échelle**, car le point de vue surplombant les fait paraître très petits, comme écrasés, dans une volonté d'accentuer la monumentalité de l'édifice.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Pourquoi Du Cerceau a-t-il opté pour une vue d'ensemble ?

- « L'entreprise de Du Cerceau était encomiastique. Dans cette anthologie, qui est une sorte de défense et illustration de l'architecture française [...], les châteaux royaux devaient primer. Des vingt-sept châteaux appartenant à la Couronne qui furent construits ou embellis entre 1528 et 1571 [...], Du Cerceau en retient dix-sept [...]. Naturellement ont une grande place, les châteaux où François I^{er} intervient, comme Coucy précisément, ou Blois, les châteaux neufs comme Chambord et Madrid »¹⁰³.
- L'artiste est donc impressionné par Chambord et le juge digne de figurer dans son ouvrage alors qu'il n'est pas achevé, lui consacre une planche entière destinée à mettre en valeur le déploiement de sa façade nord.
- Il occulte entièrement l'environnement, signe que seule l'architecture compte.

- Il choisit de mettre en valeur le caractère français de l'architecture :

- Impression de surdimensionnement des éléments.
- La distribution s'affiche à l'extérieur.
- Ordonnance en quadrillage régulier des façades.
- Au niveau des toitures, plutôt qu'un étagement pyramidal à la décoration foisonnante d'inspiration italienne, Du Cerceau privilégie une individualisation des unités structurelles et fonctionnelles de la construction par des toits distincts.

- L'empreinte médiévale de l'architecture de Chambord est également privilégiée :

- Du Cerceau accentue la massivité et la rondeur des quatre tours de la façade (Robert de Parme, François I^{er}, Dieudonné et de la Chapelle), de neuf mètres de diamètre, ce qui lui permet de souligner leur allure de tours d'artillerie.
- Cette puissance militaire est néanmoins contredite par de nombreuses et larges ouvertures, sans aucun rôle défensif, auxquelles Du Cerceau apporte un soin particulier.
- Les double corps de moulure de l'élévation scandent toute la longueur du front nord-est et évoquent les larmiers médiévaux, dont ils sont les héritiers.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Du Cerceau cherche à restituer le caractère grandiose de Chambord, château royal et n'hésite pas pour cela à assumer une part de restitution :

- Le caractère massif, donc médiéval, de Chambord semble séduire Du Cerceau, ce qui pourrait expliquer son insistance sur le projet des douves.
- D'ailleurs l'escarpe, qui servait à assurer la stabilité des tours et à repousser les projectiles ennemis, est un élément-clé des châteaux-forts.
- Impressionné par l'ampleur du bâtiment, Du Cerceau a peut-être voulu aller jusqu'au bout des folles ambitions de François I^{er}.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 24.

- Il ne faut d'ailleurs pas oublier que le graveur réalise cette planche seulement cinquante ans après le début du chantier ; de nombreux éléments sont encore à l'état de latence, ce qui stimule forcément son imaginaire et l'incite à mesurer sa propre virtuosité à celle de l'architecte.
- Il demeure difficile de déterminer, même à la lumière des plus récents travaux, **si cette vue est plus réelle qu'imaginaire, ou bien l'inverse** :
- On supposait que le projet de François I^{er} n'avait jamais été réalisé, or, une campagne de recherches archéologiques a remis à jour des fausses braies au niveau des parties sud et ouest, qui correspondraient aux escarpes représentées par Du Cerceau.
 - Les spécialistes émettent donc l'hypothèse que le projet a été terminé mais très rapidement comblé ensuite.
 - On ne sait pas non plus si le canal du premier plan a existé :
 - Comme l'eau est représentée en sens inverse, il s'agit sûrement d'un élément indépendant.
 - Soit un nymphée ou bien un escalier qui descend et qui ouvrirait sur trois arcades.

Implication du spectateur

- **Aucune** puisqu'il s'agit d'une vue d'architecture.
- Cette planche cherche essentiellement à **rendre le caractère impressionnant et magnifique de l'édifice pour qui ne l'a pas admiré.**

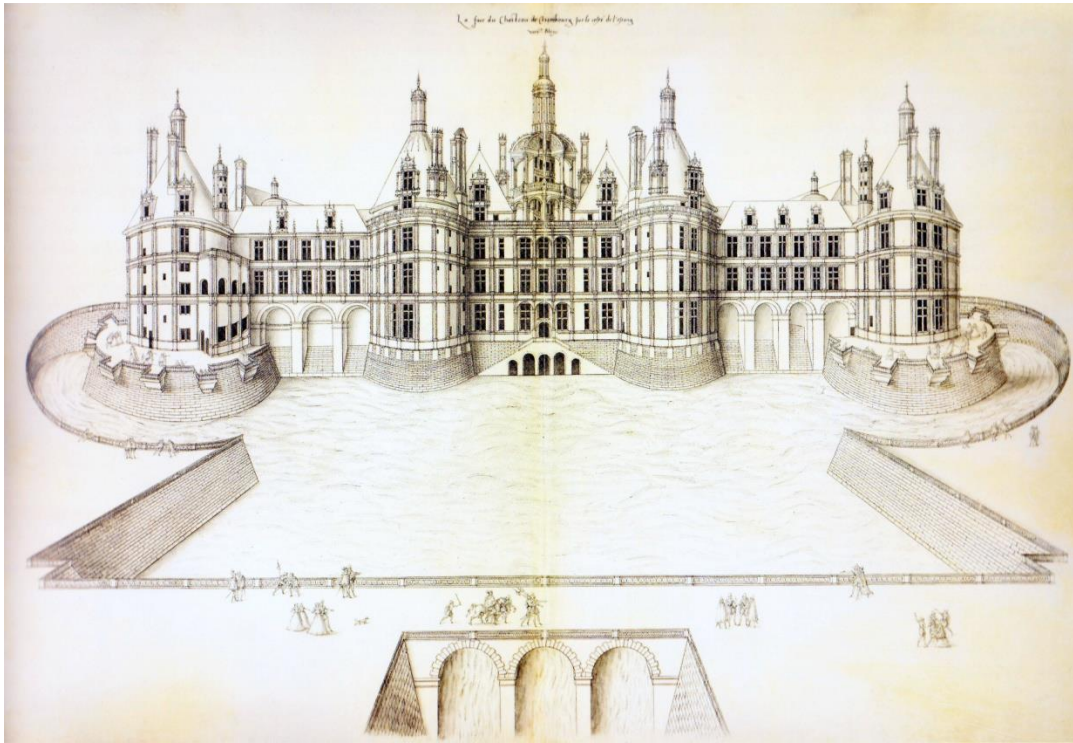
Etude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **Contrairement aux dessins, Du Cerceau réduit la lettre de ses eaux-fortes au minimum** :
 - Il privilégie des titres descriptifs, rédigés en français et en latin de manière à donner plus de lustre à son ouvrage et à l'ouvrir à une dimension internationale.
 - La désignation du château est réduite à son nom, sans autre précision.
 - La précision topographique traduit un souci d'identification claire de la façade nord.
- **Le titre moderne**, probablement donné par les Archives départementales du Loir-et-Cher, **met quant à lui l'accent sur le projet de mise en eau du roi** :
 - Il s'agit d'une manière d'indiquer que Du Cerceau présente ici un projet global, révélant l'architecture de la façade nord telle qu'elle se présentait à lui au moment de la création de l'eau-forte, mais accompagnée d'une restitution, puisque l'édifice n'était pas encore terminé.
 - L'emploi de l'imparfait prouve la non réalisation du projet, ce qui empêche toute erreur d'interprétation et souligne le travail d'imagination fourni par l'artiste.
- **La précision « Élévation ou portrait en perspective » est également intéressante** :
 - Il ne s'agit pas seulement d'une élévation, justement, mais d'une vraie vue d'ensemble destinée à faire les honneurs d'une architecture extraordinaire.
 - Saisir tous les détails de la façade nord, comme dans une élévation classique, l'intéresse moins que de saisir l'architecture dans l'espace.
- « Dans la version imprimée, **chaque dossier iconographique est accompagné d'une notice riche en informations topographiques et architecturales, ainsi qu'en observations personnelles**

[...]. Une évidence s'impose : ce travail émane d'un homme de l'art, un architecte doublé d'un topographe, habile à voir et à faire voir ce qu'il y a de plus caractéristique dans un château et son environnement, capable aussi de rédiger des textes de qualité sur le lieu et le bâtiment »¹⁰⁴ :

- Une allusion sans doute au projet de création des douves de François I^{er} qu'il a ici restitué.
- Insiste sur la pureté géométrique du plan et sur l'élancement vertical de la lanterne, qu'il s'attache à rendre dans son eau-forte.
- Le dernier paragraphe témoigne de son admiration pour le caractère massif et somptueux du château.

¹⁰⁴ F. Boudon, C. Mignot, *op.cit.*, pp. 23-24.



Jacques Androuet Du Cerceau, château de Chambord, *Façade postérieure*,
 plume sur vélin, 514 x 479 mm, Londres, The British Museum, Prints and drawings, Inv. n° 1972, U. 803

Ce bâtiment est situé en vne plaine, à quatre lieuës de la ville de Blois, du costé d'Orient, prochain d'vne lieuë de la riuiere de Loire. Le logis est accompagné d'vn bois assez grand. Au pied d'iceluy logis du costé de la riuiere, se présente vn mareil avec vn canal, par le moyen duquel lon pourroit pratiquer de grandes beautez, & qui donneroient beaucoup de contentement. La commodité du dedans a esté ordonnee avec raison & sçauoir. Car au milieu & centre est vn escallier à deux montees, percé à iour, & entour iceluy quatre salles, desquelles lon va de l'vne à l'autre, en le circuiffant. Aux quatre encoigneures d'entre chaque salle y a vn pauillon, garny de chambre, garderobbe, cabinet & montee. Plus és quatre coings de la masse de tout le bâtiment se voyent quatre grosses tours, garnies à chascun estage de toutes commoditez, comme chambre, garderobbe, priez, cabinets, & montee. Cest edifice a trois estages, sans le galletas estant aux quatre pauillons, et és quatre tours. Les quatre salles du troisieme estage sont voutees, sur lesquelles y a quatre terraces regnantes à l'entour l'escallier, ainsi que les salles. Quant à l'escallier, il regne en hauteur au dessus d'icelles, selon l'ordonnance que ie vous en ay figuré par les desseins des eleuations. Oultreplus, autour de ce corps de logis, que j'appelle dongeon, est la court regnante en trois costez, qui sont fermez de bâtiments, dont les bas estages seruent d'offices : & le dessus, ce sont terraces, qui ont esté ainsi ordonnees pour garder les veuës dudit dongeon. Es encoigneures de ces derniers edifices vous voyez par dehors quatre grosses tours, pareilles à celles du dongeon, dont les deux plus lointaines ne sont auancees que iusques au premier estage, encores qu'au desseïn de l'eleuation ie les aye faites : Et aux deux costés plus prochains du mesme dongeon, sont esleuez les estages au dessus des terraces, d'vne certaine longueur : à l'vne desquelles est comprinsé vne salle, garderobbe & montee, & à l'autre, chambres & garderobbes, & ce à chafque estage : si que à chaque angle d'iceux par dedans y a vne montee en la court, de fort bonne ordonnance, qui sert pour la commodité des membres prochains. Ce Chasteau fut edifié par le Roy François premier : lequel faisoit seruir pour sa demeure l'vn des deux bâtiments esleué sur la terrasse. Tout l'edifice est admirable, à cause de ceste grosse masse, et rend vn regard merueilleusement superbe, à l'occasion de la multitude de la besongne qui y est. Quant au iardin, ce n'est rien, & ne respond en façon quelconque à la magnificence du bâtiment : iaçoit que qui voudroit l'augmenter, il y a assez pour l'amplifier.

Jacques Androuet Du Cerceau, *Notice du château de Chambord*,
 reproduction extraite du catalogue d'exposition de F. Boudon, C. Mignot, *Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des Plus excellents bâtiments de France...*, 2010, p. 52

Fiche n° 2 : Le plaisant portrait d'un château royal



Chambord : vue et perspective du château avec au premier plan des hommes à cheval qui suivent l'arrivée d'un carrosse

Adam Perelle / Nicolas De Poilly

Eau-forte sur chine collé

340 x 260 (objet)

S.d. / [Circa 1680]

AD 41 Fonds 33 Fi, 612

Nature de la représentation

Vue architecturale : vue d'ensemble en perspective, depuis l'ouest, de la façade nord, du départ de l'aile dauphine et des abords du château de Chambord.

- **Restitution d'atmosphère** à une centaine d'éléments figurés.

- Adoption d'un format horizontal :

- Épouse la disposition réelle de l'espace.
- Met en valeur l'architecture dans son environnement.

- Choix d'un point de vue latéral assez rare au XVII^e siècle :

- Curieusement, les possibilités offertes par la perspective, à savoir représenter deux façades en même temps, ne sont pas exploitées, puisque le graveur cache une majeure partie de l'aile dauphine par de la végétation.
- En revanche ce point de vue permet de travailler davantage la composition d'ensemble car il valorise la profondeur, donc l'étagement des différents plans.
- Il n'est pas théorique car il semble placé à hauteur d'un homme qui se tiendrait debout sur le tertre du premier plan.

- Lecture en 3 plans :

- Premier plan : tertre parsemé de végétation et encadré par deux grands arbres où sont assis deux personnages masculins.
- Deuxième plan :
 - Cavaliers et carosse arrivant d'un chemin hors-champ et se dirigeant, sur un sol de terre battue, vers un ponceau en pierre de taille à une seule arche franchissant le Cosson.
 - Celui-ci est prolongé par un long pont de bois à six piles enjambant également le Cosson puis continuant à terre jusque devant l'aile dauphine.
 - Le point de jonction de ces deux constructions est signalé par un tertre central.
 - Un palis perpendiculaire au pont de bois court parallèlement à la façade nord pour s'arrêter à la moitié du corps central.
 - Des cavaliers s'engagent sur le ponceau tandis que des piétons s'avancent sur le pont.
 - Une barque est accrochée à la berge.
- Arrière-plan :
 - La façade nord du château avec ses quatre cantons et sa lanterne.
 - Le corps de bâtiments qui relie la tour de la chapelle à l'aile Dauphine et abrite en partie la chapelle.
 - Le départ de l'aile dauphine.
 - Derrière l'aile dauphine, on aperçoit le sommet du canton sud dit « Henri IV ».
 - Devant la façade nord, le Cosson.
 - Dans la partie gauche de la composition, à l'horizon, un rideau d'arbres.

- Entre quatre-vingts et quatre-vingt-dix personnages, une trentaine de chevaux et deux chiens complètent la composition :

- Premier plan : deux hommes assis sur un petit tertre.
- Deuxième plan :
 - Une cinquantaine dont une majorité de cavaliers escortant un carrosse.
 - Depuis la berge, les piétons les observent ainsi que les cavaliers engagés sur le ponceau.

- Arrière-plan :
 - Certains franchissent le pont, marchent sur la berge en direction de la façade sud du château ou bien sont descendus sur un petit tertre.
 - D'autres se promènent ; deux ou trois lavandières lavent leur linge dans l'eau du Cosson.

Compléments historiques

- Concernant les travaux hydrauliques :

- C'est Gaston d'Orléans, à partir de 1640, qui passe un devis pour assainir le site par dessèchement du marais.
 - Il ordonne le curage des douves et le creusement d'un canal pour rectifier l'ancien cours de la rivière sur toute la traversée du domaine.
 - Louis XIV entreprend à partir de 1680 un grand projet de remise en état des abords qui permet l'assainissement des marécages au nord et au nord-ouest.
 - Un mémoire dressé en 1741 par le contrôleur La Hite¹⁰⁵ prouve que le roi projetait également une canalisation du Cosson, le creusement de douves et l'établissement de grands parterres.
 - On procède aux premiers terrassements en 1685, mais ceux-ci sont abandonnés en 1686 suite au départ du souverain ; seules les douves le long de la façade nord sont réalisées.
 - C'est Stanislas Leszczyński qui fait achever les travaux de canalisation du Cosson.
 - Le maréchal de Saxe ordonne quant à lui l'élargissement du canal, le fait doubler de fossés, supervise la consolidation des digues et fait construire vers 1748 deux nouveaux ponts pour franchir le Cosson et son canal d'écoulement.
- Sous Gaston d'Orléans, vers 1641, on entreprend également un **lourd travail de restauration des parties hautes du donjon**, très endommagées.

Etude de la représentation architecturale

- On peut relever un problème de situation des volumes dû à la perspective :

- Le graveur présente presque en plan le corps de bâtiment abritant en partie la chapelle, qui relie la tour de la chapelle à l'aile Dauphine et le départ de l'aile dauphine :
 - Il est possible qu'il ait d'abord dessiné la façade nord selon un point de vue frontal, avant de se déplacer pour repérer les éléments de la façade ouest qui l'intéressaient, d'où cet assemblage étrange.
 - Ou bien il s'agit d'une convention de l'époque qui ne respectait pas entièrement la perspective et mettait à plat les élévations pour les rendre plus visibles¹⁰⁶.
- On ne devrait pas voir le sommet du canton sud dit « Henri IV » :
 - Il est en réalité caché par la tour de la chapelle.
 - Il est ici considérablement décalé vers l'ouest pour demeurer visible.

¹⁰⁵ Archives nationales, O¹ 1325, pièce 166 (30 décembre 1741), document cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 178.

¹⁰⁶ C'est le cas des compositions de la façade nord par Allain Manesson-Mallet.

- Cette manipulation de la composition permet de gommer l'impression de façade et de faire comprendre que le donjon se poursuit à l'intérieur.

- **Les masses ne sont pas toujours respectées :**

- Les tours Robert de Parme et François I^{er} sont bien renflées mais la tour Dieudonné est plus menue ; la tour de la Chapelle n'est quant à elle pas assez détachée de la galerie.
- L'escalier en vis dans l'œuvre supportant le cabinet de travail ou oratoire de François I^{er}, entre la galerie est et la tour Robert de Parme, est beaucoup trop carré et dépourvu de baies.
- Les toitures des deux galeries ne sont pas à la même hauteur.
- La lanterne est trop avancée et paraît un peu trop massive ; cela est certainement dû au fait que les couvertures des pavillons sont soit trop accentuées, soit absentes.
- Le graveur a rétabli la symétrie de la façade nord avec quatre arcades au niveau du portique de la galerie ouest et quatre également pour le portique de la galerie est, alors que celle-ci n'en compte que trois.

- **On peut également relever une nette simplification des parties hautes :**

- Les souches de cheminées ne sont pas forcément au bon endroit ni à la bonne hauteur, car le graveur a tendance à les raccourcir.
- Les lucarnes sont beaucoup trop menues et leur décoration est simplifiée.
- Pas d'incrustations d'ardoises.
- Le graveur semble avoir voulu mettre en valeur la lanterne en accentuant sa massivité, au prix de l'exactitude architecturale.

- **Les baies ne correspondent pas non plus à la réalité :**

- Elles sont beaucoup trop régulières et jamais détaillées puisque vues en perspective.
- Au rez-de-chaussée du corps central, on distingue des arcades plein cintre, alors qu'elles devraient être rectangulaires.

- **Le graveur semble plus sensible à l'ordonnance des élévations :**

- La différence de hauteur entre le troisième niveau et les deux premiers est respectée.
- On retrouve les pilastres superposés placés à intervalles réguliers, recroisés à chaque étage par un double corps de moulures horizontal qui, de loin, donne un effet d'entablement.
- De même, on distingue bien la balustrade de pierre du garde-corps portée par une console en saillie soutenant la corniche à la manière d'un mâchicoulis.
- En revanche les façades paraissent très lisses car il a privilégié un effet de nudité de la pierre ; l'appareillement est présent seulement au niveau de la tour de la Chapelle et de l'aile Dauphine.

- **Le graveur anticipe enfin l'achèvement des travaux**, car la tour de la Chapelle n'est pas encore tout à fait terminée à cette époque.

Présence et rôle des éléments figurés

- Il s'agit essentiellement de **personnages de circonstance servant à donner l'échelle et à meubler la composition d'un peu de vie :**

- Celle-ci est de fait très animée, comme le voulait la convention de la gravure à cette époque.
- Les deux personnages repoussoirs, de dos, en particulier, sont là pour animer un peu le premier plan.
- A priori pas d'ouvriers, donc il ne s'agit pas de la représentation d'un chantier.

- Le dynamisme apporté par ces personnages permet peut-être aussi de suggérer que, sous le règne de Louis XIV, le domaine revit.
- **Un soin particulier est porté à l'agencement de ces personnages, ce qui sert la composition :**
- Les cavaliers et le carrosse d'un côté, les piétons de l'autre courent sur deux diagonales différentes :
 - Cela permet d'installer un fort effet de mouvement et un réel dynamisme.
 - Il s'agit également d'une astuce iconographique destinée à guider la circulation du regard à travers les différents plans.
 - Cela crée un contraste avec les positions plus statiques des piétons, qui ne sont cependant pas immobiles mais dans l'action par petits groupes de deux ou trois personnages.
- Etant donné la date de création de la gravure, peut-être pouvons-nous y voir **une célébration de Louis XIV ?**
- C'est par sa volonté seule que le domaine reprend vie et embellit.
 - Le graveur a pu vouloir suggérer une filiation entre le génie bâtisseur de François I^{er} et celui de Louis XIV.
 - Les personnages sont toutefois trop peu nombreux pour que l'on puisse y voir un portrait de la cour.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- **La vue latérale est peu prise à cette époque :**

- Un parti pris esthétique beaucoup plus marqué qu'avec Du Cerceau et qui semble assez propre aux vues du XVII^e siècle, car elles travaillent beaucoup la profondeur et l'animation de la composition.
- Grâce au point de vue adopté, les diagonales, dynamiques, se recourent sans cesse ce qui confère une certaine richesse à la gravure :
 - La rivière, le chemin, la ligne des ponts auraient été bien moins mis en valeur de face, car le château parallèle aux berges.
 - Au-delà du château, ce sont aussi les aménagements des abords que le graveur cherche à mettre en avant.
 - La perspective apporte beaucoup de dynamisme à la composition, notamment en travaillant sur l'hors-champ du chemin suivi par les cavaliers.
- La nature forme un écrin autour de l'édifice :
 - Deux grands bouquets d'arbres du premier plan encadrent la composition ; la forêt à l'horizon la ferme.
 - Le château est de fait présenté comme un joyau de l'architecture.

- **Il s'agit d'une manière de représenter l'approche de Chambord à travers la forêt :**

- Ce thème est rarement abordé par l'iconographie ; il est par ailleurs rare au XVII^e siècle en littérature, mais cherche également à susciter l'émerveillement face à la découverte d'une architecture extraordinaire¹⁰⁷.

¹⁰⁷ On le trouve seulement amorcé sous la plume d'André Félibien, historiographe des Bâtiments du roi, dans sa « Description du chasteau de Chamborg comme il est présentement », in *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastimens de France*, Paris, J. Baur, [1681], 1874, pp. 38-39 : « Lorsqu'on aperçoit de loing tous ces bastiments au milieu de la forest, on est surpris par la quantité des pavillons, des tours, des tourelles qui composent le

- Par un savant jeu de tailles et de contre-tailles, on passe ici de l'obscurité de la forêt à la clarté de la clairière où se dresse le château :
 - Mise en valeur de l'architecture.
 - Grâce à la perspective, la découverte n'est pas brutale, mais saisissante.
- D'ailleurs, c'est une nature policée, ordonnée qui est représentée à l'arrière-plan, par opposition au premier :
 - Peut-être le graveur a-t-il voulu suggérer que Chambord est un chef-d'œuvre du génie humain, quand la nature est celui de Dieu.
 - Dans tous les cas, une harmonie nature / culture est perceptible, sans rupture entre les deux espaces :
 - L'effet de continuité et d'homogénéité est assuré par la terre battue et par le fleuve, à la fois sauvage et domestiqué.
 - La nature et l'édifice font figures de perfections.
 - Le fleuve peut également symboliser le renouvellement perpétuel de la nature, rappelant que Chambord est en devenir.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Cette œuvre dispose d'**une indéniable valeur documentaire**, car elle témoigne de l'état du site sous le règne de Louis XIV :
 - Elle est réalisée au moment où les abords commencent à être aménagés.
 - Le carrosse pourrait faire allusion aux déplacements de Louis XIV à Chambord et atteste en tout cas d'une certaine occupation du domaine à ce moment.
- **Les deux ponts existaient bien** et sont toujours en place aujourd'hui, bien que le pont en bois soit devenu un pont de pierre.
- **Le palis a également existé** :
 - Cette palissade permettait de délimiter et de protéger un jardin réservé auquel on accédait par une porte depuis la cour intérieure et qui ouvrait par une des arcades sur le côté droit.
 - La porte a été murée au XIX^e siècle.

Implication du spectateur

Le rejet du point de vue dans l'obscurité du premier plan ne permet pas d'implication : il s'agit vraiment d'un choix esthétique et de composition sans symbolique particulière.

Donjon, au milieu duquel l'escalier s'élève en forme de Dome. Tout cet Edifice fait un aspect assez extraordinaire [...]. Le tout ensemble a beaucoup de grandeur et de majesté ».

- **Le titre fourni par la lettre de la gravure est essentiellement informatif**, témoignant simplement d'un effort de localisation : Chambord n'était sans doute pas encore très connu à cette époque.

- **Il souligne toutefois l'appartenance du château à la famille royale :**

- Peut-être la composition associe-t-elle symboliquement la magnificence de l'édifice à celle du règne de Louis XIV ?
- Le titre moderne indiqué par les Archives départementales du Loir-et-Cher pour faciliter l'inventaire abandonne quant à lui cet aspect pour se faire purement descriptif.

Fiche n° 3 : L'illustration inédite d'un topos littéraire



Le château de Chambord : le Château vu de la Passerelle

Boulard

Eau-forte

Dimensions inconnues

S.d. / [1880]

Eau-forte originale extraite de l'ouvrage de Paul Perret, *Les châteaux historiques de la France par M. Gustave Eyriès ; accompagné d'eaux fortes tirées à part et dans le texte et gravées par nos principaux aquafortistes, sous la direction de M. Eugène Sadoux*, Paris-Poitiers, H. Houdin-frères, 1880, p. 46, planche dans le texte

Nature de la représentation

- **Vue architecturale** des parties hautes de Chambord depuis le pont jeté sur le Cosson.
- **Restitution d'atmosphère** à six personnages.

Description

- Adoption d'un format carré :

- Recherche d'équilibre entre la lecture horizontale et verticale.
- Permet de mettre en valeur l'élévation du château et sa massivité tout en laissant une large place à la nature qui se déploie aussi bien verticalement qu'horizontalement.

- **Point de vue situé à hauteur d'homme**, sur la berge du Cosson, de manière à voir les deux berges, la rivière, le pont et le château latéralement.

- Lecture en 3 plans :

- Premier plan : la berge.
- Deuxième plan :
 - L'autre côté de la berge.
 - À leur droite, on distingue une partie du pont, dont la culée opérant un retour sur la berge est à demi-écroulée.
 - Un chariot bâché tiré par un cheval blanc le traverse et se dirige vers l'hors-champ, dans la partie gauche.
- Arrière-plan :
 - Les terrasses du château vues depuis la façade nord, les parties basses étant presque entièrement dissimulées par la végétation.
 - On distingue en partie les tours Dieudonné, François I^{er} et Robert de Parme.
 - Au loin, la toiture en poivrière de la tour Henri IV, derrière la toiture de la galerie de l'aile de la chapelle.

- Six personnages complètent la composition :

- Premier plan : sur la berge, coiffé d'un chapeau de paille, un pêcheur se concentre sur sa prise, son panier à sa gauche.
- Deuxième plan :
 - De l'autre côté de la berge, exactement en vis-à-vis du pêcheur, cinq lavandières dont quatre à genoux (trois frottant leur linge dans l'eau et une se redressant) et la dernière debout tournant la tête vers l'une de ses collègues, à sa gauche.
 - Derrière elles, un auvent ouvert sur l'extérieur, sans doute pour faire sécher le linge.
 - À leur droite, sur le pont, un chariot bâché tiré par un cheval blanc le traverse et se dirige vers l'hors-champ, dans la partie gauche.

Compléments historiques

- Un lavoir a été construit au bord du Cosson, en contrebas de l'hôtel saint Michel¹⁰⁸, très certainement au XIX^e siècle, bien qu'aucune pièce d'archive actuelle ne le prouve.

- Il a été détruit au début des années 1970 sur l'ordre de M. Dablanc, commissaire à l'aménagement du domaine.

¹⁰⁸ Consulter la photographie annexée à la fiche n°3, p. 420.

- En 1880, Chambord était en très mauvais état, il y a donc peut-être **une part d'idéalisation quant au caractère reluisant des parties hautes.**

- **Boulard rend assez fidèlement compte de la réalité des masses :**

- Les tours Robert de Parme et François I^{er} paraissent plus menues que la tour Dieudonné, selon les règles de la perspective.
- Seulement trois pavillons du donjon sont visibles, ainsi que la toiture en poivrière de la tour Henri IV qui transparait derrière la galerie de l'aile de la Chapelle.
- Étant donné le point de vue, la lanterne et le lanternon pourvu de sa fleur de lis apparaissent derrière la tour Dieudonné, mais celle-ci masque les ailerons rayonnants.
- Les souches de cheminées et les lucarnes du donjon sont bien présentes, de même que les premières lucarnes de la galerie de l'aile de la Chapelle.
- Le dialogue de la pierre blanche et de l'ardoise est juste esquissé ; il aurait pu être plus travaillé, mais peut-être l'artiste a-t-il préféré tenir compte de l'éloignement pour plus de réalisme.
- La balustrade de pierre du garde-corps des tours Dieudonné et François I^{er} est bien portée par une console en saillie soutenant la corniche.

- En revanche, **Boulard ne s'appesantit pas sur les détails** et simplifie nettement les différents éléments des toitures.

- **Mais surtout, le château est représenté beaucoup trop près du Cosson :**

- Les parties hautes ne devraient pas être aussi massives à cette distance.
- Étant donné le point de vue et la végétation, on ne devrait en fait pas du tout distinguer l'édifice.

- **Dans l'ensemble, cette composition est historiquement recevable :**

- Le pont en pierre existait déjà sous Louis XIV, comportait trois arches assez larges, une arche plus petite à droite, ainsi qu'une culée perpendiculaire elle aussi pourvue d'une petite arche.
- Le lavoir a été construit au XIX^e siècle ou peu avant.

- **En revanche, on peut relever quelques inexactitudes volontaires :**

- Le pont réel comporte des arches plus courtes et plus larges.
- La culée n'a *a priori* jamais été à l'état de ruine.
- Le lavoir se situait sur la berge, juste à côté du pont, mais placé à cet endroit dans la composition, il aurait gêné la vision du château, c'est pourquoi le graveur l'a décalé.

- **La végétation a été arrangée par Boulard**, car elle n'a jamais été aussi envahissante aux abords du domaine.

Présence et rôle des éléments figurés

- **Ils assurent en premier lieu les fonctions habituelles :**

- Donner l'échelle.
- Animer la composition d'une touche pittoresque.

- **Ils sont effectivement placés pour cela à des endroits stratégiques :**

- Sur les plans qui ne sont remplis que par la végétation.

- On peut apprécier le couple iconographique formé par le pêcheur et les lavandières, qui fonctionne sur les contraires :
 - Opposition spatiale et numéraire.
 - Également au niveau du traitement car le pêcheur est plus finement dessiné que les secondes, à peine esquissées pour suggérer l'éloignement.
 - Enfin, le pêcheur est très statique alors que les lavandières s'activent à leurs tâches.
 - Le chariot évolue dans le même plan que les lavandières, mais pas à la même hauteur :
 - Sans lui, cet espace aurait paru un peu vide.
 - Cet élément introduit le seul véritable déplacement de la scène.
- **L'introduction de personnages permet enfin de contrer le caractère impressionnant du château**, qui sans eux pourrait paraître menaçant :
- Ils vaquent à leurs activités quotidiennes, ce qui suppose une certaine familiarité avec le site.
 - La tranquillité de leurs attitudes respectives souligne par contraste la stupeur du visiteur d'un jour ne s'attendant pas à voir surgir le château derrière cette paisible scène champêtre et ce rideau de verdure.
 - Mais dans l'ensemble, une atmosphère paisible qui invite plutôt à la contemplation.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Par son élévation verticale et l'angle droit formé par sa culée, **le pont contrarie la dynamique horizontale de la rivière** :
 - Cet effet est redoublé par le chariot se dirigeant vers la gauche.
 - La disposition des personnages induit une circulation préalable, ce qui empêche cette scène d'être trop statique.
 - Le rôle du pont est en effet central, puisqu'il relie hors-champ les deux parties de la berge, suggérant un hors-champ duquel le chariot, le pêcheur et aussi sans doute les lavandières sont venus ; il instaure de fait un certain dynamisme et le sentiment que le domaine bruisse de vie.
- **Le courant de la rivière est aussi pour beaucoup dans la dynamique de la scène** :
 - Il convient de souligner l'habileté du point de vue latéral qui donne l'impression que le Cosson est en dévers et qu'il s'élargit dans le hors-champ de la partie droite.
 - Cette rivière introduit également une liaison entre les différents hors-champ, ce qui assure la fluidité de la scène.
- **La végétation lie à son tour les plans**, les rapprochent étroitement si bien que **la masse énorme du château contraste avec la petitesse des personnages** :
 - Sa dimension impressionnante s'en trouve renforcée.
 - L'effet de surgissement des parties hautes derrière la végétation est ainsi mis en valeur.
- **On peut également relever quelques clichés du pittoresque qui apportent une connotation typique et sympathique à la scène, lui confèrent de la vivacité** :
 - Pêcheur et lavandières en pleine activité.
 - La culée qui commence à s'écrouler.
 - La petite cabane à demi cachée par la végétation.
 - Le chariot tiré par un cheval qui traverse la scène.
 - La présence forte de la nature.

- La nature occupe d'ailleurs un rôle de premier plan dans la composition :

- Le bel équilibre des masses et la variété des espèces, assez rarement détaillées à ce point, empêchent tout effet de monotonie :
 - Remarquer la verticalité prononcée et le mouvement des arbres dans la partie droite.
 - Le hors-champ est de nouveau très sensible, avec les lignes horizontales dessinées par les herbes basses au premier plan et les arbres du second plan, dans la partie gauche.
- Ce rideau de verdure s'ingénie à cacher et à dévoiler alternativement le château :
 - On distingue juste ce qu'il faut des parties basses pour comprendre qu'il s'agit de Chambord, célèbre pour ses toitures, et avoir envie d'en découvrir davantage.
 - Cacher les parties basses, plus massives, permet d'accentuer le surgissement vertical des parties hautes et de souligner le caractère aérien des toitures.
- Le jeu des tailles et contre-tailles au niveau des nuages vient parachever cette mise en scène car les toitures semblent se découper dans la masse presque uniforme du ciel, ce qui accentue leur présence verticale.

- Ces partis pris de composition mettent toutefois en question la fidélité historique :

- Pour mettre en place un effet pittoresque, Boulard a dû en effet considérablement modifier le paysage.
- De même, le château est trop près du pont et écrase la perspective ; il s'agit vraiment d'une vue artistique.

- On devrait par ailleurs distinguer presque toute l'élévation de la façade nord :

- En choisissant de la masquer en partie, Boulard joue sur la réputation de cette façade et procède à un choix de composition stratégique.
- Il s'agit d'une mise en scène qui utilise la nature comme écran / écrin de verdure, rideau de théâtre destiné à retarder et donc magnifier l'apparition du château.

- Peut-on y déceler une volonté de mettre en contraste nature et culture ?

- Le bâti spectaculaire jaillit effectivement de son écrin naturel.
- Dans la lignée de la littérature consacrée à Chambord, Boulard semble suggérer que l'opacité de la forêt retarde la découverte, attise l'impatience du visiteur de sorte que, sa curiosité grandissant, la vision de Chambord se découpe dans le ciel au-dessus de la cime des arbres le surprenne.
- L'édifice paraît si imposant que la forêt ne peut le contenir, ce qui induit symboliquement une certaine supériorité du génie humain, bâtisseur plus policé que la Nature elle-même.
- Toutefois, le caractère « sauvage » de la nature est ici un peu amoindri par le pittoresque, essentiellement apporté par la rivière et le pont (déjà une construction humaine) et les personnages.
- Il s'agit donc peut-être moins de la mise en scène d'un choc visuel que d'une harmonie un peu incongrue.

- **Aucun référent historique n'est réellement perceptible :**
 - C'est l'effet produit par l'architecture qui compte ici.
 - En revanche, l'utilité documentaire de cette gravure est indéniable, car elle tendrait à prouver que le lavoir a été construit au XIX^e siècle, en tout cas avant 1880.
- Les **personnages contemporains** ont surtout un **rôle pittoresque**.

Implication du spectateur

- Étant donné le point de vue, le pêcheur devrait être plus grand ; Boulard a donc souhaité **établir une certaine distance avec les éléments figurés pour inviter le spectateur à se concentrer sur le château**.
- D'ailleurs ce point de vue n'est pas théorique mais à hauteur d'homme, **comme si le spectateur venait de s'arrêter sur la berge pour contempler la scène et surtout le château**.
- Le dynamisme de la végétation, enfin, donne envie de se déplacer pour mieux voir l'édifice : peut-on y voir **une invitation à s'approcher** ?

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **En deux parties, le titre a un double rôle de désignation et d'information :**
 - Par souci de lisibilité, il indique d'abord la nature de l'édifice représenté.
 - Il précise ensuite l'endroit précis à partir duquel la composition a été réalisée, comme pour mieux attester du réalisme de cette eau-forte.
- **Cette illustration accompagne un long développement de Paul Perret consacré à l'approche du château¹⁰⁹ :**
 - Contrairement aux récits de nombre de ses contemporains qui décrivent l'arrivée à Chambord comme une rencontre mythique avec un édifice féérique, Perret s'amuse à jouer avec cette image :
 - Il insiste sur le saisissement qui s'empare du voyageur découvrant Chambord, interdit devant la masse immobile du château : « on ne la voit pas respirer, frémir, — car il y a le souffle de la pierre ; — on n'a pas encore reconnu son allure et sa vie. Tout cela est énorme ».
 - Évoquant ensuite sa progression à travers la forêt, il lui semble « que ce formidable et gracieux profil s'est mis en mouvement et en marche [...]. Ce moment, en effet, est décisif. Celui qui n'a pas alors la perception soudaine de la beauté particulière à ce lieu célèbre ne l'aura jamais ».
 - Introduisant ensuite une distance légèrement ironique dans ses propos, il évoque en effet la crainte « que le tableau ne s'évanouisse ».
 - Il nous montre ainsi qu'aucun visiteur contemporain ne se trouve confronté à Chambord avec un œil neuf, une imagination vierge, situation dans laquelle se

¹⁰⁹ Consulter Paul Perret, Gustave Eyriès, « Le château de Chambord », in *Les châteaux historiques de la France par M. Gustave Eyriès...*, Paris-Poitiers, H. Houdin-frères, 1880, pp. 5-7.

présentaient les ambassadeurs du XVI^e siècle et peut-être les voyageurs en général jusqu'au XVIII^e siècle.

- Au XIX^e, le mythe est effectivement déjà en place et il est désormais impossible d'appréhender le site sans idée préconçue.
- Perret opte donc plus volontiers pour une « vision réalisée » : l'enjeu esthétique de Chambord réside surtout dans le fait de parvenir à surprendre un voyageur averti, préparé, presque blasé, d'entretenir une illusion perpétuelle en donnant l'impression au touriste qu'il est le premier à véritablement saisir la dimension esthétique du site, à la fois puissante et secrète.
- Ainsi, la représentation de Chambord comme une apparition miraculeuse est plus qu'une image touristique :
 - Il y aurait deux catégories de visiteurs.
 - Les voyageurs d'un côté, ces justes à la sensibilité frémissante, seuls capables de percevoir la beauté du site, et les touristes de l'autre, aveuglés par des images élaborées avant eux et n'étant plus en mesure de démêler l'artifice de l'authenticité.

- L'iconographie choisie par Boulard n'est toutefois pas entièrement au service du texte de Perret :

- Même s'il ménage un effet de surgissement des parties hautes, il opte pour une composition relativement statique, non en mouvement.
- En outre, l'approche du château ne se fait pas en solitaire à la suite d'un cheminement épique à travers la forêt, puisque le chemin d'accès, civilisé et praticable, est clairement indiqué et que des personnages sont présents.
- Le graveur ne représente donc pas le moment décrit par Perret, à savoir la découverte du château lors d'une progression dans la forêt, mais l'instant suivant, lorsque, sorti de cette forêt, le visiteur s'est approché, a pris le temps de s'arrêter pour contempler l'édifice, remis de ses émotions, d'où la mise en scène d'un bras de rivière dans une ambiance tranquille de campagne.
- Ainsi, cette composition demeure très ancrée dans la réalité, sans jamais basculer dans le fantastique ; quant à la vision du château, elle provoque moins la stupéfaction que le plaisir esthétique de la reconnaissance : c'est en cela que l'eau-forte de Boulard fait écho aux propos de Perret.



Le lavoir de Chambord en 1904
photographie, coll. JJB

Fiche n° 4 : Chambord, une icône post-moderne



Le château de Chambord

Dan Gandré

Lithographie en couleurs ou sérigraphie

560 x 760 mm

S.d. [après 1972]

Lithographie originale signée proposée à la vente sous le numéro « 150960554325 » sur le site « Ebay » :

http://www.ebay.fr/itm/Dan-GANDRE-Chateau-de-Chambord-LITHOGRAPHIE-SIGNEE-N-Chateau-de-la-Loire-50960554325?pt=FR_JG_Art_Estampes&hash=item2325f34155

Nature de la représentation

- **Vue architecturale relevant de l'art naïf** : vue d'ensemble de la façade nord du château de Chambord, du canal depuis le parterre nord et d'une partie de l'enceinte basse côté sud.
- **Restitution d'atmosphère** à soixante-cinq personnages.

Description

- Adoption d'un format horizontal :

- Épouse la disposition réelle de l'espace.
- Met en valeur l'architecture dans son environnement.

- Impression première d'un seul point de vue frontal, surplombant, et légèrement décalé sur la droite :

- Cette astuce iconographique permet au graveur de se situer à peu près à hauteur du château à l'arrière-plan pour que le premier niveau ne soit pas caché par le parterre.
- Ce choix provoque une vue en forte plongée sur le 1^{er} plan.

- Lecture en 3 plans :

- Premier plan :
 - Face à la façade nord, le parterre nord où se sont rassemblés des visiteurs.
 - Une voiture trône au centre.
- Deuxième plan :
 - Le canal dont un bras plus étroit, perpendiculaire à la façade nord, s'arrête au départ de la façade ouest.
 - L'apportement qui sert d'ordinaire à accoster de petits bateaux de plaisance.
 - La digue.
- Troisième plan : le château encadré d'un rideau d'arbres de part et d'autre, avec d'autres visiteurs en promenade.

- Soixante-cinq personnages complètent la composition :

- Cinquante au premier plan dont vingt enfants et quatre couples :
 - Seulement onze sont tournés vers le château et sont donc susceptibles de l'observer.
 - Les enfants jouent sur la pelouse.
 - Un couple se fait photographier ou filmer avec ses deux enfants avec la façade nord à l'arrière-plan.
 - Un homme est appuyé contre le marchepied de sa voiture garée sur la pelouse.
- Quinze à l'arrière-plan :
 - Ils se promènent seuls ou en couples.
 - Certains s'accourent à la balustrade pour contempler le parterre nord, tournant le dos au château.
- Des nuées d'oiseaux volent dans le ciel, à l'arrière plan.

Compléments historiques

- Les douves sont comblées début XIX^e et servent de jardins aux employés du château, mais l'on procède en 1972 à leur remise en eaux, ainsi qu'au désensablement du canal et au dégagement des fausses braies.

- Le domaine change de statut au XX^e siècle :

- En 1930, Chambord devient propriété de l'État.
- En 1981, il est inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco.
- En 1997, l'État procède au classement de l'ensemble du site.

- **Dan Gandré fait le choix d'ajouter des éléments qui n'existent pas dans la réalité :**

- Pont à arcade à droite.
- Deux soupiraux dans la maçonnerie.

- **On peut relever des effets de perspective erronés propres à l'art naïf :**

- Les représentations du premier plan et de l'arrière-plan sont incompatibles car elles résultent de l'association arbitraire de deux points de vue différents :
 - Le parterre nord ne peut être vu ainsi que par un point de vue en plongée.
 - Le château semble être vu quant à lui en légère contre-plongée, à hauteur des douves.
 - Par conséquent, on voit ce que voient les personnages tout en observant ces derniers se livrer à diverses actions sur le parterre.
- De même, pour représenter le château ainsi, il faudrait un point de vue presque de face, mais pour la digue et la tour des Princes, il est nécessaire de se placer beaucoup plus à l'ouest.

- **L'agencement des différentes masses n'est géométriquement pas toujours recevable :**

- Pour le château, la perspective est presque entièrement cohérente.
- Le canal, en revanche, paraît trop large et le château semble de fait très éloigné, ce qui n'est pas le cas dans la réalité.
- L'élévation du château est par ailleurs très étirée en hauteur et les tours d'angles, notamment, ne sont pas assez larges, ce qui atténue la nudité des murs.
- Les maçonneries paraissent un peu hautes en raison du point de vue, mais il ne faut pas oublier que le niveau de l'eau varie en fonctions des saisons, cela peut donc paraître recevable.
- Même si nous avons ici un point de vue latéral, la galerie de l'aile royale semble un peu écrasée.
- Les rideaux d'arbres à l'horizon devraient être moins imposants.

- En revanche, il convient de souligner **le très grand souci porté aux détails et à la décoration par Dan Gandré :**

- Les ouvertures sont placées au bon endroit, en bon nombre et les formes sont exactes dans l'ensemble.
- Le donjon et les parties hautes sont particulièrement fidèles à la réalité.
- Juste une invention pour la lanterne, qui se trouve curieusement pourvue d'un toit conique entre les ailerons rayonnants et le lanternon.
- On retrouve les pilastres superposés placés à intervalles réguliers, recroisés à chaque étage par un double corps de moulures horizontal qui, de loin, donne un effet d'entablement.
- De même, on distingue bien la balustrade de pierre du garde-corps portée par une console en saillie soutenant la corniche, qui fait penser à un mâchicoulis.
- L'artiste respecte également l'asymétrie de la façade :
 - Il représente les quatre arcades du portique de la galerie ouest et les arcades de celui de la galerie est.
 - Il n'oublie pas l'escalier en vis dans œuvre supportant le cabinet de travail ou oratoire de François I^{er} situé entre la galerie est et la tour Robert de Parme.
- Il rend enfin assez bien les incrustations de marbre, ce qui est rare.

- **Quelques autres caractéristiques de l'art naïf sont ici perceptibles :**

- Une égale minutie est apportée aux détails, y compris ceux de l'arrière-plan, lesquels devraient être estompés.
- La logique visuelle est inversée puisque les personnages du 1^{er} plan sont beaucoup moins précis que les parties hautes du château.
- Enfin, les couleurs sont saturées et très éloignées de la réalité :
 - Le tuffeau blanc est ici plutôt brun-orangé.
 - On a l'impression que les intérieurs sont parés de rideaux rouges ou que des lumières ont été allumées, alors qu'en réalité, les vitres sont assez opaques, ce qui plonge l'intérieur du château dans une constante obscurité.

Présence et rôle des éléments figurés

- **Ce sont en premier lieu des indices de datation de l'époque choisie par l'artiste :**

- La Ford T est commercialisée à partir de 1908.
- Les costumes renvoient quant à eux à l'immédiat après guerre.
- Dan Gandré est né en 1938 et n'a donc pas connu les années 20 ; il s'agit d'une époque de convention qui irrigue toute son œuvre.
- Le choix de cette époque apporte à la composition un caractère pittoresque assez propre à l'art naïf, car il renvoie à un passé au parfum de nostalgie.
- Ce référent historico-pittoresque fonctionne néanmoins aussi comme un garde-fou :
 - Il nous signale que l'on n'a pas encore basculé dans l'actualisation de la représentation du domaine par la publicité.
 - Le château n'est pas encore devenu un objet.

- Les personnages ne sont **pas particulièrement singularisés**, ils semblent tous appartenir **une même classe sociale, assez aisée sans toutefois l'être trop :**

- Tous les types d'âges sont représentés, adultes, enfants, couples, personnes âgées.
- Chambord devient ici l'écrin d'un après-midi de repos et de promenade, de détente :
 - On vient se dépayser au pied de cette architecture formidable que l'on a apprivoisée.
 - Le château ne donne pas l'impression de faire partie d'un quotidien, mais d'incarner un lieu où l'on aime se rendre en famille, pourquoi pas le dimanche ?
- Néanmoins, le château occupe ici un statut ambigu, à la fois déjà familier puisque les personnages vaquent à leurs occupations, mais encore perçu comme exceptionnel, quelques-uns en parlant, le montrant du doigt.

- **L'animation de la composition ne remplit plus tout à fait le même enjeu qu'auparavant :**

- On a toujours la classique fonction pittoresque :
 - Donner l'échelle à l'arrière-plan.
 - Animer les espaces vides pour donner de la vie à la composition.
- Mais jusqu'au XIX^e, les personnages occupent des espaces précis et n'interfèrent pas avec l'architecture, qui tient toujours la première place.
- Avec la modernité, les touristes s'emparent du lieu et occupent ici une place de choix :
 - Grâce à eux, le site apparaît foisonnant de vie.

- On n'est donc plus en train d'admirer une architecture extraordinaire que la gravure se donne pour mission de faire découvrir, on vient visiter physiquement un site patrimonial, extrêmement connu.
 - Les visiteurs sont là en reconnaissance.
 - De fait, ces personnages font désormais partie du spectacle :
 - Ce sont eux qui font vivre le site désormais et qui lui donnent son visage actuel.
 - Chambord n'a plus forcément de sens sans les touristes qui, désormais, semblent tenir le premier rôle comme ils occupent le premier plan de cette composition¹¹⁰.
- Certains personnages sont même représentés en train de se faire photographier :**
- La composition les met en valeur car ils sont exactement positionnés au centre.
 - Implicitement, les choix iconographiques de Dan Gandré confèrent à cette lithographie la dimension d'un objet-souvenir que l'on aimerait emporter avec soi après sa visite.
 - Cette œuvre traduit donc la naissance de réflexes d'appropriation et de début de consommation qui se développeront tout au long du XX^e siècle :
 - Le visiteur éprouve désormais le besoin d'attester de « la réalité de [sa] rencontre physique » avec l'édifice en prenant des clichés « ressemblant aux images qu'il aura préalablement vues »¹¹¹.
 - Revenu chez soi, ces diverses représentations introduisent Chambord dans l'espace quotidien, tel un bel objet rappelant d'agréables souvenirs : « Nous sommes tous des enfants du siècle : nous avons besoin de l'image pour croire au réel et d'accumuler les témoignages pour être sûrs d'avoir vécu »¹¹².
 - Toute dimension de sacralité du domaine se trouve finalement exclue, puisque la proximité nouvelle de Chambord a fini par transformer le château en bien culturel commun, facilement accessible.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Les ombres inclinées vers la gauche, le soleil éclaire donc plein sud :

- C'est le début de l'après-midi, vers 13 ou 14 h.
- Pourtant les lueurs rosées du ciel indiqueraient plutôt une fin d'après-midi ; mais en l'occurrence, le dégradé progressif du bleu marine vers le rose permet de faire ressortir l'architecture du château, à commencer par les toitures d'ardoise, qui auraient pu se confondre.
- Une fois encore, Dan Gandré semble vouloir mettre en scène un après-midi de congés passé en famille à Chambord.

- Les couleurs en aplats très vives et sans atténuation au niveau de l'arrière-plan sont caractéristiques de l'art naïf :

¹¹⁰ Estimant qu'ils s'appliquent également à Chambord, nous reprenons ici les propos que M. Augé, *L'Impossible Voyage : le tourisme et ses images*, Paris, Payot et Rivages, « Rivages Poche / Petite bibliothèque », 1997, pp. 96-97 et 99, applique au château de Neuschwanstein : « Le public visite une idée, une intention, un projet dont il est au bout du compte le seul bénéficiaire et presque le seul objet [...], comme si en fin de compte le tourisme était [son] ultime et rétrospective vérité, [sa] seule raison d'être [...]. Absence sans attente, souvenir de solitude, la scène est doublement déserte et les visiteurs, une fois passé l'ébahissement premier et pris les premiers clichés, découvrent confusément qu'ils en sont aujourd'hui les seuls acteurs ».

¹¹¹ Valérie Perlès, « Et l'image créa le touriste... », in *Made in Chambord*, p. 150.

¹¹² M. Augé, *op.cit.*, pp. 161-162.

- Confère à la composition un caractère bon enfant, une certaine simplicité.
- La scène est emprunte de gaieté, de tranquillité, ce qui renforce son esprit récréatif.
- Chambord devient un paysage familier et familial.

- Le point de vue était assez attendu, car l'image de Chambord est désormais connue :

- L'artiste se mesure à une culture visuelle désormais bien ancrée dans les mentalités, à laquelle il ne peut se soustraire, mais qu'il doit tenter de renouveler.
- Ce point de vue presque frontal est situé au niveau de la pelouse qui se situe de l'autre côté du canal, espace privilégié par l'iconographie pour donner à admirer le château, surtout depuis le XIX^e siècle.
- On assiste vraiment à l'avènement d'un point de vue touristique, dans la mesure où le premier plan est à lui seul un spectacle, mais d'ordre humain cette fois, non plus architectural.

- Il demeure un point de vue impossible car surplombant alors, qu'il n'existe aucune colline à cet endroit :

- Pour éviter de trop déformer le château avec une vue à hauteur d'homme en trop forte contre-plongée, l'artiste devait nécessairement prendre un peu de recul et de hauteur.
- Il s'agit peut-être aussi d'une mise en abyme symbolique :
 - Les touristes sont en effet représentés en train d'admirer le château, donc d'en prendre possession et de le remodeler par leur regard individuel, lui-même formaté par leur propre culture visuelle.
 - Ils sont venus reconnaître un édifice que la circulation de l'image leur a rendu familier.
 - L'image moderne du château est donc forcément en partie façonnée par le tourisme.
- Pourtant, la plupart des visiteurs tournent le dos au château au lieu de le regarder et vaquent à d'autres occupations, ce qui indique que Chambord devient un lieu de villégiature, une attraction comme une autre au pied de laquelle on vient passer un après-midi.
- Cette lithographie donne à voir un mouvement nouveau de réappropriation du site par les visiteurs qui lui confère une dimension touristique et peut-être déjà patrimoniale.

- Dans la tradition iconographique du XIX^e siècle, le caractère médiéval de l'édifice est atténué :

- On perd l'impression de massivité, de force, au profit d'une esthétique plus élancée, plus élégante.
- Les lumières parvenant des intérieurs semblent suggérer que le château est habité.
- La présence de l'eau revêt ici une importance esthétique : Chambord est bien un lieu de villégiature.

- La composition ménage toutefois un effet de collusion de deux mondes, de deux moments différents :

- Au premier plan la modernité, incarnée essentiellement par la Ford T toute neuve, séparée par l'eau de l'Ancien régime ou tout du moins du passé, à l'arrière-plan, avec le château.
- Dan Gandré n'introduit pourtant pas une logique de confrontation entre ces deux univers :
 - Chambord est à la fois très reconnaissable tout en étant différent, presque actualisé.
 - Il n'y a pas de combat, mais peut-être l'artiste a-t-il voulu suggérer qu'avec l'écoulement du temps, aussi implacable que celui de la rivière, le rapport au monument a aujourd'hui changé.
 - Le domaine devient un cadre patrimonial pour la vie moderne.

- Remodelé par les regards contemporains, Chambord fait désormais partie de la culture visuelle de l'humanité comme s'il n'avait pas d'histoire particulière, mais qu'il se contentait d'exister au présent en tant que belle architecture.
- **L'eau aurait donc ici un rôle fondamentalement symbolique :**
- L'artiste ne pouvait certes omettre de présenter le reflet du château, poncif de l'iconographie consacrée à Chambord pour son caractère logique et esthétique.
 - Mais cette présence peut ici être perçue comme une interrogation, une mise en question de l'image de Chambord dans le monde contemporain.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- La prise en compte des **derniers travaux hydrauliques** permettrait de dater cette lithographie d'**après 1972**.
- **Cette représentation de Chambord met en question le rapport du domaine à son propre passé** : une ambiguïté plane entre une certaine forme de révérence vis-à-vis du patrimoine et une inflexion vers une familiarité nouvelle.

Implication du spectateur

- Le point de vue **empêche toute participation à la scène**.
- Il **engage en revanche notre propre rapport à l'édifice en interrogeant notre manière de le percevoir**, même si aucune identification n'est possible en raison de la référence historique aux années 20.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **Le titre est purement descriptif**, comme avec la plupart de ces lithographies-souvenirs que le visiteur aimerait acheter pour se rappeler qu'il est venu voir Chambord.

Fiche n° 5 : Un parfait exemple de vue imaginaire



Chambord : vue de la façade sud-est très fantaisiste

S.n. / [Nicolas de Fer d'après la base de données Europeana]

Eau-forte

370 x 255 (objet)

S.d. / [Circa 1715]

AD 41 Fonds 33 Fi, 395

Nature de la représentation

- Vue d'architecture :

- Vue d'ensemble de la façade sud avec essai de perspective.
- Peut-être également un essai de vue axonométrique pour présenter une sorte de coupe des douves, dans la partie droite.

- Il s'agit très probablement d'une épreuve intermédiaire :

- La lettre a déjà été apposée.
- On est sans doute avant la mise en place des personnages.
- Il est possible que certaines parties ait été commencées mais non achevées (ciel, douves).

- Une dégradation due à l'humidité ne nous permet **pas de visualiser entièrement les parties hautes.**

Description

- Adoption d'un format horizontal :

- Épouse la disposition réelle de l'espace.
- Met en valeur l'architecture dans son environnement.

- Choix d'un point de vue totalement frontal, à l'échelle du bâtiment :

- On retrouve l'effet surplombant et de mise à plat propre aux vues d'architecture, mais qui demeure théorique puisqu'il n'existe pas dans la nature.
- Donne de la profondeur à l'espace.
- Souligne la majesté et l'ampleur de l'édifice.

- Lecture en 3 plans :

- Premier plan : les abords du château côté sud, avec un grand arbre qui encadre la partie gauche.
- Deuxième plan : la façade sud du château et son enceinte basse.
- Arrière-plan : des collines à l'horizon et un bouquet d'arbres représentant la forêt de Chambord dans la partie droite.

- **Aucun élément figuré n'entre dans la composition**, cette épreuve étant uniquement consacrée à la mise en place de l'architecture.

Compléments historiques

- À partir de 1540, on entreprend la construction de l'ensemble des ailes basses des communs :

- Trois ailes en rez-de-chaussée sont élevées « en U » pour former la partie antérieure de l'édifice ; ces offices devaient constituer des espaces habitables.
- Le parti est celui d'une *basse-cour* de château royal (proche de celle du Cheval-Blanc à Fontainebleau) fusionnée avec une cour d'honneur, puisque les trois corps bas de plan « en U » rejoignent les deux logis plus élevés formant la partie postérieure des ailes.
- Cette enceinte est donc uniquement composée d'un rez-de-chaussée voûté couvert en terrasses ; d'après la représentation de la façade sud par Jacques Androuet Du Cerceau, seules les tours d'angle auraient dû supporter trois niveaux.
- L'intérieur présente les dispositions d'une *basse-cour* de château royal :
 - Cuisines, garde-manger, offices, latrines publiques.
 - La plupart des pièces possédaient une sortie côté douves.
- Mais la couverture en terrasse ne permettait pas l'aménagement d'étages de comble susceptibles d'abriter les logements pour le personnel :
 - Le projet de tours d'angles visait à remédier à ce problème.
 - Mais celles-ci n'auraient pu abriter que peu de chambres, c'est pourquoi il fut rapidement abandonné.

- Un autre projet, de surélévation des offices, cette fois, a sûrement existé :

- Cette surélévation a en effet réellement été entreprise du côté est, sur deux étages, dans le prolongement du logis du roi.

- Du Cerceau présente d'ailleurs des communs dotés d'un étage carré et on en trouve trace dans les œuvres de Le Rouge et d'Octave Guillaume de Rochebrune.
 - Mais le projet est bientôt abandonné et ses vestiges disparaissent au XIX^e siècle.
- **Henri II poursuit les travaux de l'enceinte mais laisse inachevées :**
- La tour des Princes.
 - Les ailes basses des communs qui ne possèdent que leurs murs de façade et des murs de refend incomplets.
- **Immédiatement après sa première visite à Chambord, Louis XIV demande à Jules-Hardouin Mansart d'entreprendre des travaux, en 1682-1683 :**
- En 1681, le terrain est simplement préparé :
 - On dégage les maçonneries de la végétation très envahissante.
 - On procède au nettoyage de la cour et des fausses braies.
 - On fait élargir le passage d'entrée en prévision d'un vestibule derrière la future Porte royale.
 - Puis, on démolit les dispositions intérieures ; il ne reste que les murs de façade.
 - On procède également à la destruction des voûtes qui portaient les terrasses dans la partie droite.
 - Les percements sont repris.
 - Un marché du 22 décembre 1682 est ensuite établi par François d'Orbay, puis conclu par Colbert avec le couvreur Valentin Tesnier :
 - On prévoit de couvrir le corps en U des offices de tuile et d'ardoise de manière à réaliser des combles brisés « à la Mansart », que l'on nomme mansardes.
 - On établit des cloisons au rez-de-chaussée et dans le nouvel étage de combles.
 - Une partie des combles et des planchers s'écroule à la fin du XVIII^e siècle car la construction avait été faite à l'économie.
- **Les chercheurs estiment enfin que Louis XIV a ordonné une tentative de restitution de la surélévation des offices projetée au XVI^e siècle :**
- On voulait surélever les ailes latérales, d'abord la gauche, puis la droite et pour terminer l'aile d'entrée.
 - On se fonde sur les vestiges du mur de façade de l'aile droite pour montrer que cette surélévation des ailes latérales était voulue dès le XVI^e siècle.
 - Mais l'architecte Desgodets, auteur présumé d'un mémoire du 28 septembre 1684, est ennuyé par le couvrement en terrasse de l'aile antérieure :
 - Il craignait qu'il paraisse trop bas s'il le laissait en l'état et qu'il n'étouffe la cour en le surélevant.
 - Il propose donc un compromis, une couverture en terrasse couronnant une surélévation d'un ou deux étages, mais le projet reste sans suite.
- Le dernier séjour de Louis XIV a lieu en 1685 après sa mort, **le domaine revient à Louis XV.**

- **On peut tout d'abord relever une certaine maladresse du cadrage :**

- Une partie de l'enceinte, de l'arbre au premier plan et des bouquets d'arbres à l'horizon n'apparaissent pas car ils sont tronqués de manière un peu trop abrupte.
- Il est toutefois possible que la composition originelle ait été plus large, mais que l'on ait recadré la gravure par la suite.

- **L'édifice complètement recomposé car la perspective n'est pas du tout respectée :**

- On reconnaît facilement le corps central du donjon, côté sud.
- D'ailleurs, De Fer a maladroitement représenté les tours Robert de Parme et de la Chapelle de la façade nord, au loin, puisque l'on aperçoit le couronnement de leurs toitures en poivrière derrière les toitures à pan de la tour des Princes et de la tour du Chaudron, côté sud.
- Il semble également avoir greffé les deux galeries de l'aile Royale et de l'aile de la Chapelle sur la façade sud du donjon !
- Ces ailes sont prolongées par des tours carrées pourvues d'une toiture à pans, comme si l'aile Dauphine et l'aile François I^{er} avaient été accrochées aux galeries, alors qu'en réalité elles prennent appui sur l'enceinte basse.
- En outre, les escaliers hors œuvre n'assurent plus la jonction entre les galeries et les ailes :
 - Ils sont beaucoup trop avancés, comme s'ils se situaient dans le prolongement des galeries et que les tours carrées étaient placées devant.
 - On voit d'ailleurs un jour derrière, puisque la jonction est impossible.

- **On est de toute façon dans un complet rabattement des plans :**

- Comme si l'édifice était déroulé à plat et que certains éléments étaient juxtaposés.
- La balustrade de pierre du garde-corps portée par une console en saillie n'est d'ailleurs représentée que sur le corps central, ce qui différencie le donjon des galeries, bien que les deux corps de bâtiments soient sur le même plan.

- **L'aile des Princes et l'aile des Commun d'Orléans ont complètement disparu.**

- **On peut également noter une simplification des élévations, puisque tout est absolument symétrique**, ce qui conduit à de nouvelles approximations :

- La différence de hauteur à peine marquée entre le premier niveau et les deux autres.
- Les escaliers hors œuvre ressemblent plutôt à des tours avec les trois niveaux à même hauteur et un couronnement identique.
- Les portiques des galeries ont été remplacés par une façade pleine avec des ouvertures rectangulaires.
- Dans les parties latérales, les ouvertures sont toutes placées au même endroit, d'un côté comme de l'autre.
- Au niveau du corps central, De Fer n'a pas oublié les deux dernières croisées rectangulaires, mais il les représente de la même taille et surtout transforme toutes les autres en croisées arrondies, alors que cette façade débute normalement par 2 arcades plein-cintres.
- On ne compte plus qu'une seule lucarne sur les toitures des galeries ; De Fer invente en revanche des lucarnes recouvertes d'une coupole pour les tours carrées.

- **L'ordonnance des élévations est plus fidèle** mais étendue à l'ensemble de l'édifice sans distinction, ce qui **uniformise d'autant plus les façades**.

- **Les parties hautes sont quant à elles simplifiées à l'extrême :**

- Les toitures à pans des pavillons ne devraient pas être à la même hauteur que celles des tours.
 - Aucune symétrie visible au niveau des lucarnes et des souches de cheminées.
 - La lanterne est plus proche de la réalité.
 - Il n'y a pas assez de profondeur entre les tours et les pavillons, comme si tous ces éléments, encore une fois, étaient sur le même plan.
- **C'est sans doute la représentation de l'enceinte qui est la plus fantaisiste :**
- Toute l'enceinte basse a disparu et il est assez improbable que cette balustrade en soit une évocation :
 - On est ici dans un pur exercice d'invention.
 - Pourrait-il s'agir de la tentative de restitution d'un projet dont on n'aurait pas connaissance ? C'est également peu probable au regard de l'approximation générale de la composition.
 - Le socle de cette balustrade de pierre semble formé d'une alternance de pilastres et de panneaux rectangulaires, à moins qu'il ne s'agisse d'ouvertures.
 - Sur l'appui sont disposés à intervalles réguliers de grands pots-à-feu dans lesquels on a planté de petits orangers.
 - La perspective est complètement faussée dans la partie droite, comme si le graveur avait maladroitement voulu suggérer l'éloignement en réduisant la taille, mais on croirait ici que la balustrade s'enfonce dans le sol.
 - De Fer suggère en tout cas qu'elle fait le tour de l'édifice, bien que l'arbre de la partie gauche la masque en grande partie.
- **Le graveur représente enfin une fausse-braie remplie d'eau dans la partie droite :**
- Il n'y a jamais eu de mur ovale à Chambord.
 - C'est en outre impossible à cet endroit, puisqu'à l'époque de réalisation de l'œuvre, elles sont uniquement creusées le long de la façade nord.
 - Donc on ne sait pas s'il s'agit d'une erreur ou d'une tentative de restitution, soit du projet de douves de François I^{er}, soit de celui de Louis XIV.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- **L'emploi d'un point de vue surplombant était nécessaire** pour pouvoir représenter en même temps l'enceinte et l'édifice sans que la lecture du second soit gênée par la première.
- **Il s'agit vraiment ici d'un travail schématique :**
 - Tout est complètement symétrique.
 - Certaines parties sont seulement esquissées, comme les douves.
 - Quelques arbres suffisent à symboliser la forêt.
 - Les ombres sont réduites au minimum.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- On dépasse ici le stade de la restitution pour aller dans celui de **la pure invention**, surtout avec cette balustrade étrange qui n'a jamais existé, mais aussi avec la suppression des ailes et de l'enceinte.

Implication du spectateur

- **Aucune** puisqu'il s'agit d'une vue d'architecture.
- **Le spectateur est en tout cas amené à s'interroger vis-à-vis de ce qu'il voit :**
 - S'il n'a jamais vu Chambord, en revanche, la représentation qu'il s'en fera par le biais de cette gravure sera faussée.
 - On est donc dans une autre problématique ici, la gravure pouvant se faire vecteur d'informations, de savoir, mais étant également susceptible de transmettre une vision erronée de la réalité.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- Le titre original est **descriptif mais très imprécis** car il n'explicite pas quelle est la façade représentée.
- **Le redoublement de la désignation permet d'insister sur l'appartenance du château à la Couronne** : une marque classique de déférence au souverain en place, en l'occurrence Louis XV.
- **Le titre moderne rectifie les manquements du titre original** en indiquant avec précision qu'il s'agit d'une vue de Chambord depuis le sud-est, mais surtout qu'elle n'est guère fidèle à la réalité.

Fiche n° 6 : Un site et son iconographie en évolution



*Vuë Du Chateau Royal De Chambord Du Coté De La Porte Royale
Appartenant aujourd'hui à S. A. S. Monseigneur le Maréchal Comte de Saxe*

Jacques Rigaud

Eau-forte

214 x 469 mm

Vers 1746-1748

Estampe originale extraite d'un recueil conservé à la Bibliothèque nationale de France (H 128 540) : collection de Vinck, *Un siècle d'histoire de France par l'estampe*, 1770-1870, Vol. 83 (pièces 10660-10769 ter), Restauration et Cent-Jours, planche hors-texte

Nature de la représentation

- **Vue d'architecture** : vue d'ensemble et perspective du domaine de Chambord depuis la façade sud.
- **Restitution d'atmosphère** à une trentaine de personnages.

- Adoption d'un format horizontal :

- Épouse la disposition réelle de l'espace.
- Met en valeur l'architecture dans son environnement.

- Choix d'un point de vue frontal et légèrement semi aérien :

- L'effet surplombant est rarement adopté pour la façade sud, hormis par Le Rouge ; il s'agit de plus ici presque d'une vue aérienne.
- Cette astuce iconographique était indispensable pour représenter l'ensemble des ailes basses et l'intégralité de l'élévation du donjon.
- Un point de vue tout à fait réaliste cette fois, puisque l'artiste s'est posté en hauteur pour surplomber le château en contrebas.
- Cela donne de la profondeur à l'espace tout en soulignant la majesté et l'ampleur de l'édifice.

- Lecture en quatre plans, ce qui est rare, mais est dû ici à la profondeur de champ induite par le point de vue :

- Premier plan :
 - Les abords du château côté sud depuis un tertre assez large jonché de pierres entremêlées de végétation.
 - Un arbre mort et un grand arbre encadrent la composition à gauche et à droite.
- Deuxième plan : la place d'Armes, animée de nombreux personnages.
- Troisième plan :
 - Les ailes basses des offices.
 - La cour intérieure.
 - La façade sud du donjon, des deux galeries et des deux ailes.
 - Dans la partie gauche, l'église et les écuries du maréchal de Saxe.
 - Dans la partie droite, des terres cultivées.
- Arrière-plan forêt du domaine à l'horizon, de part et d'autre.

- Environ trente personnages se répartissent au deuxième plan :

- Entre le tertre et le parterre sud, sur la droite, trois cavaliers entourés de deux hommes à pied.
- Au centre, un homme guide ses deux chevaux tirant un chariot bâché auquel est attaché un poulain.
- Dans la partie gauche :
 - Un carrosse est tiré par quatre chevaux, guidé par deux hommes et suivi par quatre cavaliers et un homme à pied.
 - Il est précédé d'une dizaine de cavaliers qui franchissent l'enceinte basse par la Porte Royale.
- Une dizaine d'hommes et de femmes sont rassemblés devant la Porte Royale et observent le passage du cortège.
- Dans la partie droite du parterre paissent sept vaches.
- Peut-être Rigaud a-t-il placé d'autres personnages dans la cour, mais la qualité de l'image n'est pas suffisante pour l'affirmer.

- **Le 3 février 1681, un marché prévoyant la création d'une écurie pour trois cent chevaux est passé** par Colbert, Monsieur d'Orbay, architecte des Bâtiments du roi et Antoine Desgodets, contrôleur :

- Elles doivent se situer à l'ouest du château, sur le site de l'actuelle place Saint-Michel.
- Le bâtiment provisoire, est conçu selon un plan orthogonal à double cour.
- Les travaux sont achevés en quelques mois et complétés à l'ouest par les écuries de Mme de Montespan et du prince de Conti, plus modestes.

- **En 1685, on projette l'aménagement de nouvelles écuries**, une grande et une petite, pour quatre cent chevaux cette fois, incluses dans le grand projet de construction de l'avant-cour, mais les travaux sont stoppés en 1686 suite au départ de Louis XIV.

- **Quand le maréchal de Saxe s'installe avec son régiment, les écuries deviennent trop étroites :**

- Il veut faire achever le projet de nouvelles écuries de Jules-Hardouin Mansart.
- Il se concentre toutefois sur les petites écuries, seulement élevées jusqu'au premier niveau, le second niveau étant à pans de bois.
- Les bâtiments ne seront couverts qu'en 1748.

- **En ce qui concerne le jardin côté est :**

- De grands projets ayant vu le jour sous Louis XIV auraient permis au château d'être entouré de magnifiques jardins à la française établis sur un parterre totalement entouré par les eaux canalisées du Cosson.
- Les travaux ne seront achevés qu'en 1734.
- En 1746, le maréchal de Saxe demande le réaménagement du parterre : des buis dessinent quatre grands carrés de plantations, bordés par 2 rangées d'arbres.

- **L'église Saint-Louis du village a été construite au XVII^e siècle**, mais demeurait inachevée lors de la réalisation de la gravure.

Étude de la représentation architecturale

- **Cette eau-forte est d'une très grande valeur documentaire**, car elle rend très fidèlement compte de l'état du domaine au milieu du XVIII^e siècle :

- À gauche, on distingue la chapelle laissée en cours de construction par Louis XIV.
- Entre l'église et le château on retrouve bien les premières écuries de Louis XIV.
- Le jardin côté est est bien présent.
- On aperçoit également les vestige de l'aile surélevée voulues par François I^{er} dans le prolongement de son logis.
- Les dix-neuf croisées de la partie sud de l'enceinte basse sont très bien restituées, avec leurs différences de largeur.
- Pour le reste des offices, on distingue bien la couverture provisoire avec les toits brisés à la Mansart.
- On retrouve les quatre pilastres et le fronton de la Porte Royale, bien que les premiers semblent trop proéminents.
- La tour des Princes et celle du Chaudron sont aussi fidèles.

- Les élévations des diverses parties de l'édifice sont très bien représentées, l'ordonnance également.
- **Le donjon est particulièrement précis :**
 - Les masses sont fidèles à la réalité.
 - Rigaud prend soin de restituer l'asymétrie de l'élévation du corps central, avec le bon nombre d'ouvertures et la bonne typologie, à savoir deux arcades, trois croisées plein-cintre de même taille, une croisée verticale simple et une croisée rectangulaire.
 - Les parties hautes sont assez détaillées, avec la majeure partie des éléments en place, même si à cette distance, le graveur a jugé bon de ne pas insister sur les éléments décoratifs.
 - Seule la lanterne pose problème :
 - Elle est trop massive, donc trop peu élancée.
 - Les contreforts à ailerons sont en effet trop développés.
 - Un certain manque de finesse et de nuance au niveau du noyau central.
- **Rigaud a en revanche beaucoup simplifié l'animation architecturale de la partie sud de l'enceinte :**
 - Normalement, on devrait distinguer des pilastres superposés avec un entablement très développé.
 - Le graveur a opté pour de fins pilastres placés à alternance irrégulière entre les croisées pour rythmer la façade
- **Le point de vue adopté et la perspective ont tout de même l'inconvénient d'étirer les masses :**
 - Les proportions sont un peu écrasées.
 - La cour intérieure n'est pas si large dans la réalité.
 - Le donjon n'est pas si ample.
 - On ne devrait pas aussi bien distinguer l'articulation des galeries et des ailes au donjon : Rigaud joue sur les effets de perspective, car ils lui permettent d'étirer les ailes vers l'extérieur, comme si elles étaient évasées et non parallèles, afin de bien distinguer les détails de l'agencement des volumes.
- **Les abords semblent un peu négligés et irréguliers :** a priori, ils étaient plus aplanis et entretenus.
- **Des pâturages** existaient au XIX^e siècle, mais peut-être n'étaient-ils pas encore en place au milieu du XVIII^e... ?

Présence et rôle des éléments figurés

- **Ils ne donnent pas vraiment l'échelle ici**, car la perspective ne le permet pas.
- **Ils permettent surtout d'animer la composition d'une touche pittoresque :**
 - Ils comblent l'espace vide du deuxième plan et leur répartition à différents niveaux permet de souligner l'effet de profondeur recherché.
 - Sous la gouvernance du maréchal de Saxe, Chambord redevient par ailleurs un lieu de vie.
 - D'ailleurs, la plupart des personnages se dirigent vers le château.
 - Seul le chariot part du château pour revenir vers le premier plan :
 - Peut-être s'agit-il d'un habitant du village qui s'en va vendre le fruit de son travail.
 - Ou bien d'un marchand qui a apporté une commande au château et s'en retourne.

- **Quant aux vaches, elles sont un élément classique du pittoresque :**
 - Elles indiquent aussi qu'un village s'est installé et évolue autour de Chambord.
 - Le chariot et l'église indiquent une cohabitation entre la demeure royale et la population du village : Chambord est un lieu isolé, mais une communauté s'y est établie.
- **En revanche, aucun ancrage historique particulier n'est décelable :**
 - Le carrosse pourrait véhiculer le maréchal de Saxe, escorté des membres de son régiment de uhlans, mais rien ne permet de l'affirmer :
 - En outre, les uhlans étaient mille et formaient une véritable garnison.
 - Par ailleurs, le maréchal aurait sûrement été représenté à cheval.
 - On est plutôt dans la convention de représenter des cavaliers.
 - Le carrosse est également un élément conventionnel, même s'il peut aussi indiquer que le château est une propriété royale.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- **L'arbre mort au premier plan à gauche est une astuce de composition** qui attire le regard vers la partie gauche du troisième plan, ce qui permet de découvrir les édifices qui jouxtent le château.
- Le point de vue surplombant était nécessaire pour pouvoir représenter en même temps l'enceinte et l'édifice sans que la lecture du second ne soit gênée par la première :
 - Sinon, Rigaud aurait dû se cantonner, comme la plupart des vues le feront au XIX^e siècle, à la partie sud de l'enceinte, où se trouve la Porte Royale.
 - Ce choix de composition traduit une volonté de témoigner d'un état de l'édifice à un moment donné tout en intégrant les travaux en cours.
 - Ce parti original est assez spécifique à Rigaud : il s'agit presque d'une vue aérienne qui sert considérablement son propos, essentiellement architectural.
- **On est toujours dans la vue d'architecture, mais celle-ci a évolué depuis le XVI^e siècle, en même temps que le château :**
 - Désormais, Chambord est inscrit dans son environnement :
 - C'est le site, le domaine que l'on représente.
 - Chambord n'est plus seulement une élévation que l'on étudie pour le caractère remarquable de son architecture, mais un édifice en évolution doté d'une histoire, d'un passé.
 - On n'est pas encore dans une dimension patrimoniale, mais l'édifice a déjà vécu :
 - Il s'agit toujours de le faire découvrir au plus grand nombre, mais plus encore de montrer qu'il s'agit de l'un des fleurons de l'architecture française, du palais de François I^{er}.
 - C'est pourquoi cette eau-forte se fait le témoin des transformations apportées par les différents propriétaires.
 - En étant d'une extrême précision, cette œuvre rend donc sensible une dimension d'héritage.
 - Il convient par ailleurs de signaler que Rigaud s'est établi à Paris en tant que graveur et marchand d'estampes, mais qu'il a toute sa carrière gravé d'après ses propres dessins : il était donc sur place, ce qui explique la fidélité de sa représentation.

- **D'ailleurs, la nature n'occupe pas ici une place prépondérante, alors que Rigaud s'était notamment spécialisé dans les paysages :**

- Au premier comme à l'arrière-plan, elle encadre simplement la composition.
- L'effet pittoresque est donc sensible par rapport à d'autres gravures, où il permet de créer des effets de contraste.
- Cette part est réduite car Rigaud souhaite se concentrer sur l'architecture.
- La forêt n'apparaît pas sauvage mais ordonnée ; elle est donc à entendre avant tout comme la réserve de chasse royale.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- **Cette eau-forte dispose d'une indéniable valeur documentaire, de témoignage** car elle atteste de l'état du site à l'époque du maréchal de Saxe :

- L'empreinte de Louis XIV, qui a procédé à des travaux considérables, est prégnante.
- Le maréchal de Saxe hérite d'un domaine en plein essor qu'il se charge à son tour d'entretenir et d'améliorer, notamment par le jardin.

- Dans l'ensemble, **la radiographie des lieux** est assez exacte.

Implication du spectateur

- Il n'y en a **aucune** puisqu'il s'agit d'une vue d'architecture.

- Pourtant, **le point de vue induit le hors-champ d'un chemin** et peut donner l'impression au lecteur de découvrir lui-même le château depuis le tertre, après avoir parcouru la forêt.

- Le fait d'inscrire Chambord dans son environnement donne davantage le sentiment de contempler le site comme si on y était : il y a donc tout de même un travail de mise en situation qui crée forcément un lien de proximité et de familiarité plus étroit avec le site qu'au XVI^e siècle.

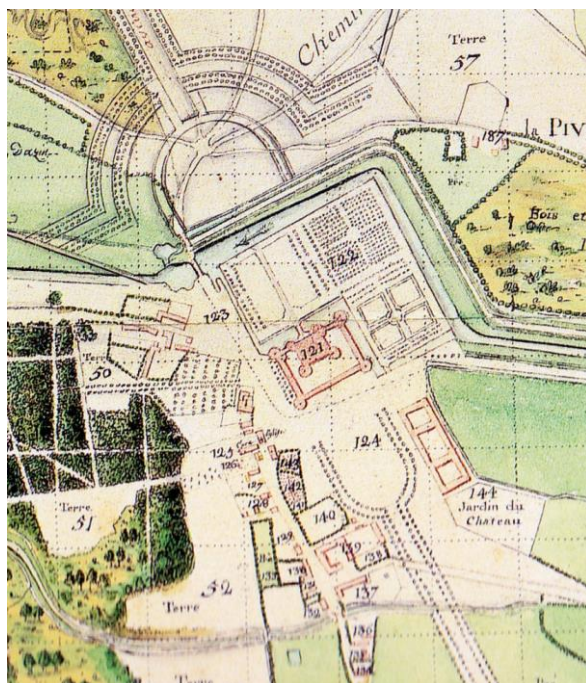
Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **Le titre principal originel**, en majuscules, rappelle à deux reprises, en se servant du nom de la porte d'entrée de l'enceinte sud, que **Chambord est un château royal**, appartenant en l'occurrence à Louis XV.

- **Le titre secondaire originel**, en minuscules, précise que **le propriétaire et occupant actuel en est le maréchal de Saxe**, auquel Louis XV a offert Chambord en récompense de la victoire de Fontenoy :

- On ne peut pas parler de propagande, mais d'une manière convenue de s'attirer la bienveillance du maréchal de Saxe, qu'il gratifie du titre d'Altesse sérénissime.
- Son père était effectivement le prince électeur Frédéric-Auguste, roi de Pologne sous le nom d'Auguste II ; Louis XV avait seulement accordé au maréchal la souveraineté de l'île de Tobago dans les Caraïbes, où il ne se rendit jamais.
- Le maréchal est nommé gouverneur à vie du domaine en 1745, quand le roi lui remet la charge de capitaine des chasses de Chambord et en lui accordant la jouissance du château et de ses dépendances.

- Il ne faut pas oublier, enfin, que Rigaud est surtout connu pour sa publication des *Maisons Royales de France* à partir de 1730, dont cette planche fait très probablement partie :
- Le numéro de la planche est d'ailleurs indiqué dans la lettre de la gravure.
- Cela lui a peut-être permis d'obtenir des privilèges, un financement ou tout simplement d'assurer l'audience de son ouvrage.



*Le site de Chambord à la fin du XVIII^e siècle [après 1756],
détail, Archives Nationales, Cartes et plans II, Loir-et-Cher 2
© Ph. Pascal Lemaître*



Vue du château de Chambord, côté jardin

Manufacture de Sèvres / Lebel / Leloy / Barbin, 69 (hauteur) x 50 (diamètre) cm, 1824-1827,
Vase Médicis en porcelaine de Sèvres sur socle carré en bronze d'une paire exposée dans le musée du
Comte de Chambord, Domaine national de Chambord, CH/41/0184 – 2

Fiche n° 7 : Chambord et son public : un rapport nouveau



Chambord : vue du château prise du côté des Mansardes

Jules Monthélier / Lemerrier

Lithographie en couleurs

350 x 235 (objet) mm

S.d. / [Circa 1850]

Archives départementales 41, Fonds 33 Fi, 615

Nature de la représentation

- **Vue d'architecture** : vue d'ensemble et perspective du domaine de Chambord depuis la place d'Armes.
- **Restitution d'atmosphère** à sept personnages.

Description

- Adoption d'un format horizontal :

- Épouse la disposition réelle de l'espace.
- Met en valeur l'architecture dans son environnement.

- Choix d'un point de vue quasi frontal, très légèrement décalé sur la droite et placé à hauteur d'homme, depuis la place d'Armes :

- Le centre de la lithographie correspond à la Porte royale.
- Puisque le point de vue n'est pas surplombant, les offices mansardés cachent forcément la moitié de l'élévation intérieure du château.
- Mais les points de vue théoriques sont en effet assez rares au XIX^e siècle.
- Ici, l'angle adopté permet surtout de mettre les offices et leurs toits brisés à la Mansart, ainsi que les parties hautes du donjon.

- Lecture en 2 plans :

- Premier plan :
 - Les abords du château côté sud avec la place d'Armes, uniquement constituée d'une pelouse.
 - Tout le parterre peut être considéré comme un seul plan en raison du point de vue, qui travaille forcément beaucoup la profondeur.
 - Les personnages sont répartis à diverses distances.
 - Derrière eux, plus près de l'enceinte, paissent 6 vaches et leurs 5 veaux.
 - Un bouquet d'arbres plus massifs ferme la composition à gauche.
- Deuxième plan :
 - La façade sud du château avec la partie sud des offices, les deux ailes et galeries à mi-hauteur, de même que le donjon.
 - Dans la partie gauche de la composition, la chapelle du village et quelques maisons.

- 7 personnages complètent la composition :

- Tous en costumes contemporains.
- Dans la partie droite, abrité par les arbres, un couple, la femme face à nous, son compagnon de dos qui l'aide à se relever ou à s'asseoir.
- Au centre, deux femmes de dos et un homme de profil.
- Près de la tour des Princes, un autre couple se promène.

Compléments historiques

- Après la souscription nationale de 1821, le **7 février 1830**, les **représentants des souscripteurs remettent officiellement le domaine à Charles X**, qui l'accepte au nom de son petit-fils :

- Mais en juillet 1830, Louis-Philippe contraint la famille royale à l'exil en faisant adopter une loi obligeant les descendants de Charles X à vendre tous leurs biens situés en France.
- Chambord reste dès lors inhabité.

- **À distance, Henri de Bourbon entretient son image d'héritier d'Henri IV :**

- Il s'occupe avec passion, depuis l'étranger, de son domaine de Chambord qu'il fait restaurer, ouvre au public et dans lequel il fait aménager un musée en son honneur.

- Son mandataire général, Joachim Barrande, assisté de l'architecte blésois Pinault, effectue des travaux uniquement sur le clos et le couvert :
 - Réparations des toitures du pavillon, de la tour Dieudonné en 1838-1839 et de la tour François I^{er} en 1841.
 - Restauration des terrasses en 1836 et en 1841.
- **À l'époque de la duchesse de Berry, on supprime les toitures à la Mansart de la partie est :**
 - Puis le Comte de Chambord fera supprimer celles de la partie ouest, mais ce n'est pas encore le cas au moment où la gravure est réalisée.
 - Entre 1936 et 1938, alors que Chambord appartient désormais à l'État, on décide de démonter ce qu'il reste des toits brisés des ailes basses pour y établir des terrasses.
- **L'église Saint-Louis du village est construite au XVII^e siècle :**
 - Le 12 mai 1830, la duchesse de Berry revient une seconde fois à Chambord depuis sa prise de possession du domaine.
 - Elle ordonne à ce moment au comte de Calonne de remettre en état l'église paroissiale qui lui semble bien délaissée :
 - Le clocher pointu qui était situé au centre du toit avait été abattu et un simple campanile reconstruit au-dessus.
 - Des travaux sont engagés mais, en raison de la révolution de 1830, ils ne seront terminés qu'en 1855 et l'on procèdera surtout à des aménagements intérieurs.
- **D'après d'anciennes photographies, on sait que des clôtures existaient dans les années 1880 :**
 - Du côté de la place d'armes, toute la pelouse opposée aux écuries était fermée par des clôtures qui servaient sûrement d'enclos à bestiaux.
 - Devant l'enceinte basse sud, des barrières délimitaient de petits jardins potagers réservés aux employés du château.
 - Peut-être ces éléments étaient-ils déjà en place en 1850... ?
- **Au XIX^e siècle, la duchesse de Berry ouvre Chambord à la visite :**
 - Dès 1821, un règlement de visite est rédigé et communiqué aux portiers du château, chargés d'accompagner les quelques visiteurs souhaitant entrer dans le monument ; il restera en application jusqu'en 1878.
 - Contraint à l'exil à partir de 1830, le comte de Chambord cède la gouvernance de son domaine à un régisseur ; en 1850, c'est M. Bourcier qui assure la gestion du site et l'application des décisions.
 - En reconnaissance du don qui lui avait été fait par la France, le comte de Chambord refuse de faire payer un droit d'entrée pour la visite du château ; cette gratuité sera maintenue jusqu'en 1911.
- Malgré son état de dégradation avancé, **château et parc sont inscrits en 1840 sur la première liste des Monuments historiques** par Prosper Mérimée.

Étude de la représentation architecturale

- **On atteint ici un point d'équilibre entre la vue d'architecture et la restitution d'atmosphère :**
 - À la fois recherche d'une fidélité à l'architecture de l'édifice et composition d'un environnement.

- Il s'agit *a priori* d'un parti pris iconographique assez propre à la lithographie.
- **Dans l'ensemble, la composition est assez fidèle à la réalité :**
- À gauche, la chapelle et quelques maisons du village ; l'école n'est pas représentée car elle est accolée à l'église et donc masquée par elle.
 - Les vestiges de l'aile que François Ier aurait voulu surélever dans le prolongement de son logis ont disparu.
 - On retrouve les dix-neuf croisées de la partie sud de l'enceinte basse et l'alternance de pilastres qui animent la façade, avec leurs entablements doriques dont on distingue bien cette fois les gouttes de l'architrave.
 - La Porte royale est bien composée de quatre pilastres supportant un fronton.
 - Les lucarnes sont effectivement plus régulières sur la partie droite de la toiture de l'enceinte basse.
 - Pour le reste des offices, on distingue bien la couverture provisoire avec les toits brisés à la Mansart.
 - Les tours des Princes et du Chaudron sont aussi fidèles.
 - Il y avait effectivement des buissons rampants plutôt sauvages qui masquaient en partie les croisées.
 - Le chemin sablé traversant la place d'Armes pour aboutir à la Porte royale n'avait peut-être pas encore été tracé.
- **Les élévations** des diverses parties de l'édifice sont bien respectées, **l'ordonnance** également.
- **Le donjon est particulièrement précis :**
- Masses bien respectées.
 - Asymétrie de l'élévation du corps central également, avec le bon nombre d'ouvertures et la bonne typologie = 2 arcades, 3 croisées plein-cintre de même taille, une croisée verticale simple, une croisée rectangulaire.
 - Parties hautes assez détaillées = tous les éléments sont en place et la perspective est bien respectée puisqu'on ne distingue qu'une partie des ailerons rayonnants de la lanterne, le reste étant masqué par une haute souche de cheminée.
 - Lanterne bien proportionnée par rapport aux autres éléments.
 - Les lucarnes parfois trop étirées en hauteur.
- **Les deux galeries et les deux ailes sont placées à la bonne hauteur** par rapport à la ligne des toitures à la Mansart de l'enceinte basse :
- Les effets de la perspective légèrement de biais sont bien reportés puisque la galerie de l'aile de la Chapelle est moins visible que celle de l'aile Royale.
 - Les couvertures des galeries et des ailes sont parfaitement respectées, hormis la tourelle d'escalier de l'aile François I^{er}, ici au milieu de la façade, alors qu'elle est en réalité symétrique à celle de l'aile Dauphine, donc dans l'angle droit.
 - De même, la très haute souche de cheminée qui normalement s'inscrit en surplomb au milieu de la façade se trouve réduite et décalée sur la gauche.
- **Dans le détail, en revanche, on peut noter parfois quelques imprécisions :**
- Au niveau de l'enceinte, les lithographes ont opté pour des pilastres simples, alors qu'ils sont en réalité superposés.
 - Les dix-neuf croisées sont un peu trop uniformes, même si les artistes ont respecté l'occultation de certaines parties d'entre elles.
 - Il n'y a pas assez de cheminées sur les toitures de la partie sud de l'enceinte basse.

- Une vigne avait été plantée, mais elle n'est pas représentée ici.
 - Les incrustations de marbre n'apparaissent pas.
- **On a effectivement créé des pâturages au XIX^e siècle :**
- Sur la place d'Armes, toute la pelouse était fermée par des clôtures qui faisaient certainement office d'enclos à bestiaux, mais on ne sait pas quand elles ont été mises place.
 - Elles n'apparaissent pas ici, soit parce qu'elles gênaient la composition, soit parce qu'elles n'avaient pas encore été mises en place ; on retrouve en revanche les bestiaux.
 - De même, devant l'enceinte basse sud, des barrières délimitaient les petits jardins potagers des employés du château ; ils seront supprimés en 1889, mais peut-être n'avaient-ils pas encore été créés en 1850.

Présence et rôle des éléments figurés

- **Les cinq personnages du premier plan sont trop loins du château pour donner l'échelle :**
- En revanche, le contraste de leur taille avec celle du couple évoluant près de la tour des Princes permet de mesurer d'emblée la profondeur et donc, par déduction, les proportions gigantesques du château par rapport à la taille humaine.
- **Ils animent en revanche assez classiquement la composition en lui conférant une touche pittoresque :**
- Le couple qui s'isole un instant, excentré sur la droite, sous l'ombre protectrice des arbres aménageant un espace intimiste, composent un tableau charmant.
 - Les trois autres personnages, en pleine discussion, permettent de meubler le premier plan :
 - La place d'Armes n'étant qu'une large pelouse, l'œil aurait pu se lasser.
 - Ils prennent beaucoup de place toutefois et gênent un peu la lecture de l'enceinte basse.
 - De manière générale, par les touches de couleurs vives qu'ils introduisent dans une composition dominée par les teintes vertes et blanches, ces personnages retiennent l'attention, mais ils ne sont pas indispensables ; les bêtes auraient pu suffire à animer la composition.
- Rien ne nous permet de déterminer s'il s'agit d'habitants du village ou bien de touristes, mais dans un cas comme dans l'autre, **leur présence confère à Chambord une qualité nouvelle :**
- Ils ont revêtu des habits de sortie et semblent s'attarder sur la place d'Armes pour y flâner et contempler le château à leur aise.
 - Qu'ils vivent avec le château constamment sous les yeux ou qu'ils le découvrent, Chambord devient ici un lieu de promenade, un édifice que l'on vient retrouver lorsque l'on peut s'accorder un moment de détente.
 - Depuis la souscription nationale, Chambord appartient aussi au peuple, d'une certaine manière, qui entretient avec lui un rapport nouveau de familiarité.

- On peut difficilement accorder à cette lithographie une réelle valeur de témoignage de l'état du château en 1850 :

- Les deux ailes des enceintes n'apparaissent pas en raison du point de vue adopté.
- Les artistes ont ôté ce qui risquait d'alourdir ou d'enlaidir la composition :
 - Un seul buisson rampant alors que la végétation avait tendance à envahir les enceintes basses.
 - Le comte de Chambord avait ordonné d'importants travaux, si bien que les touristes évoluaient au milieu d'encombrants échafaudages, totalement occultés ici.
- Cette composition ne verse pas particulièrement dans l'idéalisation, mais elle se doit d'être plaisante, donc régulière, ordonnée et présentant l'édifice tel que l'on a envie de le voir, sous son meilleur jour.

- En raison du point de vue, ce sont surtout les mansardes de Louis XIV qui retiennent l'attention :

- Il n'y a pas de lisibilité réelle de la configuration générale du château, puisque l'on ne distingue que la moitié de l'élévation.
- Ce sont les éléments les plus spectaculaires, les toits brisés à la Mansart et les parties hautes, qui dominent.
- La façade sud, tout comme la façade nord, est devenue grâce à ces deux éléments caractéristiques un topos de la représentation, à la fois signes de reconnaissance de la silhouette de Chambord et un morceau de bravoure auquel les artistes doivent se mesurer.

- Ce sont donc ces éléments que les personnages viennent désormais reconnaître en présentiel, après les avoir découverts par la gravure :

- Le rôle de la lithographie est de diffuser son image à large échelle.
- Par sa valeur didactique, elle provoque un phénomène d'acculturation ; Chambord devient familier aux visiteurs, qui, lorsqu'ils viendront ensuite sur place, rechercheront les points de vue découverts grâce à la gravure.
- L'harmonie de cette composition indique que désormais, Chambord provoque moins la stupéfaction face à l'extraordinaire que le plaisir de contempler un édifice que l'on sait exceptionnel, mais que l'on commence à connaître.

- C'est pour satisfaire à ce but que cette composition se veut la plus séduisante possible :

- Pittoresque des vaches et des veaux qui introduisent un sentiment de tranquillité, d'apaisement.
- La nature est très présente, mais il s'agit d'une nature ordonnée, parfaitement policée, ce qui renforce le caractère familier du site.
- Les lithographes n'hésitent pas à placer un arbre en plein milieu de la composition, ce qui gêne un peu la lecture de l'édifice, pour renforcer cette touche pittoresque.

- L'emploi de la couleur n'est d'ailleurs pas anodin :

- Il met en valeur l'architecture grâce au contraste de la blancheur du tuffeau et du bleu de l'ardoise.
- Les teintes sont toutes assez proches, assez douces, ce qui uniformise la composition en renforçant le caractère paisible de la scène.
- Les couleurs rendent globalement la composition plus chatoyante, donc plus attractive auprès du public, ce qui assure une popularité accrue de l'image de Chambord.

- **Le point de vue introduit toutefois une certaine distance avec le château :**

- On n'y pénètre pas, on reste en marge car il s'agit toujours d'une demeure privée, bien qu'inhabitée.
- Les personnages contemplent de loin l'édifice, qui, bien que parfaitement intégré dans son environnement, choque encore par sa magnificence.
- On n'est donc pas encore dans une image touristique, mais dans le rapprochement des visiteurs d'un édifice moins extraordinaire parce que désormais connu.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Dans l'ensemble, cette lithographie est **fidèle à l'état architectural de Chambord au milieu du XIX^e siècle.**

- On ne peut **guère déceler de référence particulière.**

Implication du spectateur

- La pelouse de la Place d'Armes se poursuit hors-champ, comme **une invitation à venir rejoindre ces personnages qui flânent.**

- **Le léger décentrement du point de vue vers la droite confère un certain dynamisme à la composition :**

- L'ensemble apparaît moins rigide qu'une vue d'architecture, toujours frontale.
- On a envie de se déplacer un peu pour mieux voir le château, comme un visiteur parmi d'autres contemplant le château.
- L'impression de familiarité s'en trouve renforcée.

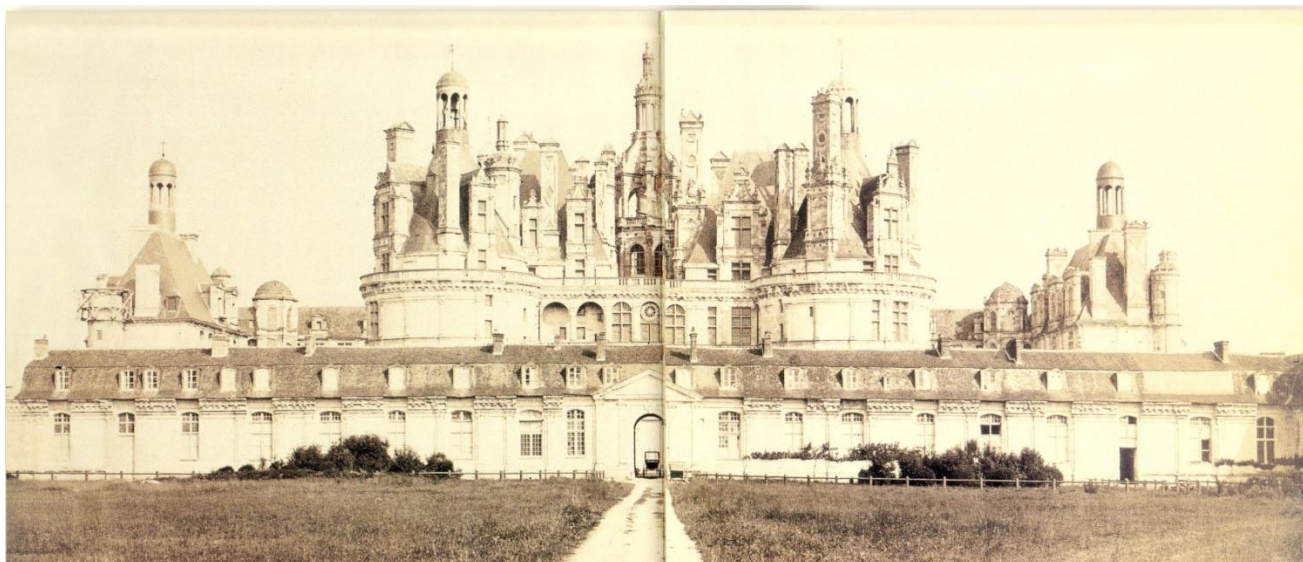
Étude du lien entre la légende / le texte et l'image :

- **Une certaine recherche assez propre aux lithographies est perceptible dans le titre originel :**

- L'édifice est présenté en majuscules pour que les lecteurs l'identifient correctement et le gardent en mémoire.
- On précise en-dessous, en minuscules, quelle façade est prise comme motif, en insistant sur la particularité des mansardes.
- Il y a donc ici un effort didactique qui induit une construction de la représentation ; on commence à orienter la lecture de l'image sur des éléments-clés qui font la spécificité de Chambord.

- **L'espace assez important accordé à la lettre et le soin apporté à la calligraphie** sont assez propres également à la lithographie, qui se présente désormais comme un bel objet à conserver, voire à encadrer et à exposer, non plus seulement comme une image.

- **Le titre moderne n'apporte quant à lui rien de neuf.**



Séraphin-Médéric Mieusement, *Façade antérieure des offices*,
photographie, milieu du XIX^e siècle, Bibliothèque nationale de France, Est., Va 41, t. 6.
Ph. BNF

Figurées plus d'une centaine de fois par les graveurs et lithographes du XVI^e au XX^e siècle, les façades nord et sud de Chambord ont à elles seules davantage contribué à asseoir la renommée du château que tous ses autres corps de bâtiment réunis. Le support employé, l'estampe, par nature doublement reproductible, engage en effet d'emblée un rapport particulier à l'édifice, puisque la possibilité de réaliser plusieurs épreuves d'une œuvre unique suscite nécessairement une certaine forme d'émulation créative autour d'une seule composition. Pour un même motif, de multiples représentations s'influencent les unes les autres, brossant au fil des siècles un portrait en demi-teinte du château royal français, célèbre entre tous. L'estampe est en effet traversée par deux forces contraires. Grâce à son efficacité technique qui assure la diffusion d'un modèle, en particulier au XIX^e siècle, elle grave l'image de Chambord dans les mentalités, mais prend aussi le risque de la banaliser, voire de trahir l'original. Comment un procédé proche de la série peut-il rendre justice à un chef-d'œuvre de l'architecture ?

L'histoire de la représentation de Chambord est donc en partie celle d'un basculement, d'une reconnaissance pratique à une reconnaissance plus théorique. Sous le trait de Du Cerceau, le motif est alors d'une grande plasticité : l'édifice n'est pas achevé, les projets se multiplient et se contredisent, tout reste donc à faire. Si, tout à sa liberté, l'artiste se montre virtuose en tentant d'incarner ce qui n'est pas encore, il n'en respecte pas moins scrupuleusement l'existant. Sa vision de la façade nord, éblouissante, trace ainsi une voie pour les siècles à venir : Chambord s'impose dans les esprits comme le spectaculaire château de l'un des rois les plus puissants de l'histoire du royaume de France. L'eau-forte de Perelle et De Poilly, puis celle de Rigaud, au siècle suivant, traduisent les premières recherches de mise en scène de l'édifice dans son environnement. Points de vue et perspective sont habilement travaillés pour réaliser un portrait à la fois juste, dynamique et séduisant de Chambord. Harmonieusement mêlés, réalisme et esthétisme se mettent au service de l'architecture pour traduire avec élégance la respiration d'un chantier en pleine évolution, d'un château qui se transforme selon les désirs de ses propriétaires successifs. Si, aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'image de Chambord commence à être largement diffusée, son architecture n'en est pour autant pas encore parfaitement connue, même par les graveurs. Nicolas De Fer en exécute ainsi en 1715 une représentation étrange associant infidélités structurelles et œuvre d'imagination, jusqu'à transformer l'œuvre de François I^{er}, pourtant parfaitement représentative des tendances de son siècle, en château Louis XIII !

Un rapport plus intimiste affleure au XIX^e siècle. Boulard ou encore Monthelier et Lemer cier atténuent l'extraordinaire au profit d'un pittoresque doux, aussi plaisant que manipulateur. La lithographie, en particulier, s'emploie à façonner une nouvelle image du château en rééduquant le regard des spectateurs. Au prix, souvent, de vues quelque peu stéréotypées, les représentations des façades nord et sud de Chambord deviennent de véritables effigies créant un

horizon d'attente auprès du public. Lentement, Chambord glisse du statut d'édifice royal à celui de demeure privée et les visiteurs, de plus en plus nombreux, viennent désormais sur place le reconnaître et non le découvrir. La production gravée du XX^e siècle achève cette transition : l'image de Chambord ne produit plus désormais la stupéfaction ou l'éblouissement, mais un sentiment de confort né d'un rapport nouveau de familiarité avec l'édifice. L'œuvre de Dan Gandré opère une mise en abyme de cette opération de décentrement. Plein nord, Chambord se présente sous son meilleur jour, sous son visage le plus connu, mais le Cosson le renvoie en miroir à sa propre image, que les visiteurs se sont réappropriée. En tant que monument public, son effigie est désormais intimement liée à celle du public. Ainsi, après avoir accédé à la reconnaissance par l'image, c'est en tant qu'image que Chambord est reconnu. De château royal inaccessible autrement que par l'iconographie, il est devenu patrimoine commun se cachant presque derrière les représentations de ses emblématiques façades. Il lui faut donc prendre garde à ce que l'image, à laquelle il doit tout ou presque, ne « se nourri[sse] pas de ses [propres] références pour mieux les digérer, [jusqu'à le vider] de sa substance, [le réduire] à un nom, une icône, un mythe [risquant de fonctionner] très bien au-delà de son existence »¹¹³.

¹¹³ Valérie Perlès, « Au-delà de l'image », in *Made in Chambord*, exposition au château de Chambord, 29 juin 2007-5 mai 2008, Paris, Domaine national de Chambord - Éditions du Patrimoine - Éditions Artlys, juillet 2007, p. 277.

II. Les façades est et ouest : des motifs secondaires, des représentations audacieuses et plurielles

Étude statistique

La popularité iconographique des façades nord et sud de Chambord a conduit de manière assez naturelle à délaisser, en tant que motifs, les deux corps de bâtiments latéraux. On l'observe de manière générale pour l'architecture civile, ces derniers ne sont en effet pas considérés par l'imaginaire commun comme des façades « nobles », car ils ne permettent pas de pénétrer à l'intérieur de l'édifice et font souvent l'objet d'une recherche architecturale et décorative moindre. En outre, à Chambord, les façades est et ouest sont plus courtes que les façades antérieure et postérieure : le plan étant modulaire, le carré du donjon est répété trois fois pour former la longueur de la plate-forme, mais seulement deux fois pour établir sa largeur. Ce déséquilibre est rendu immédiatement lisible par les chiffres, notre corpus recensant cent-cinquante représentations des façades nord et sud contre seulement vingt-deux pour les façades est et ouest. Au niveau des techniques, les gravures et lithographies dominent toujours avec seize œuvres contre cinq dessins et une peinture. Si l'écart entre les différentes catégories est moins flagrant¹¹⁴, la domination de la deuxième catégorie sur la première s'est inversée : la peinture, en l'occurrence une peinture sur vase, est presque inexistante par rapport aux dessins. Il est surtout remarquable que la façade ouest n'ait été choisie en tant que motif que par une seule de nos trois techniques, les gravures et lithographies. À notre connaissance, aucun dessin ni peinture / aquarelle ne l'a représentée. Ainsi, bien que les corps de bâtiments latéraux soient presque exactement symétriques, la façade est semble avoir davantage intéressé les artistes. On aurait pourtant légitimement pu s'attendre au contraire, en raison de l'obligation de longer cette face est pour accéder à l'entrée côté sud, la plupart des visiteurs arrivant plein ouest. Il est très probable que l'on ait privilégié la façade est pour des raisons esthétiques, puisque contrairement à sa jumelle, elle se reflète joliment dans les douves et dispose, au XVIII^e siècle et durant une partie du XIX^e, à l'état de vestiges, d'un petit jardin d'agrément¹¹⁵.

Concernant uniquement les gravures et les lithographies, notre catalogue recense huit occurrences de la façade est pour sept œuvres différentes. À deux reprises, nous comptons deux épreuves distinctes d'une même œuvre¹¹⁶. Pour huit références également, six œuvres illustrent la façade sud et l'on dénombre à deux reprises deux fois deux épreuves distinctes d'une seule œuvre.

¹¹⁴ Concernant les façades nord et sud, les gravures et lithographies étaient six fois plus nombreuses que les dessins et les peintures / aquarelles ; pour les façades est et ouest, le rapport est cette fois seulement de trois.

¹¹⁵ Consulter les « compléments historiques » de la fiche n°6 consacrée à la façade sud, p. 436.

¹¹⁶ Ce qui nous donne le schéma suivant : pour 8 références, 7 œuvres originales, dont 2 x 2 épreuves d'une seule œuvre.

Contrairement aux deux autres techniques, les gravures et lithographies se répartissent très équitablement ces deux motifs : leur différence de popularité n'est donc pas discernable à cette échelle. C'est en réalité le choix des points de vue qui permet ici de la déterminer, la façade étant uniquement représentée à l'aide de vues d'ensemble, tandis que la façade ouest est prioritairement saisie en vues de semi-ensemble. Pour la première, cinq œuvres, la majorité donc, associent vue d'ensemble et point de vue frontal, contre une optant pour un point de vue latéral établi depuis l'angle nord-est¹¹⁷ et une autre postée de manière très originale en pure vue nord-sud, depuis la tour Robert de Parme. Pour la seconde, on ne relève que deux vues d'ensemble, les artistes privilégiant les vues de semi-ensemble, au nombre de trois, voire de détail pour l'une d'entre elles. Les angles sélectionnés sont également plus variés : cinq œuvres choisissent l'angle sud-ouest, se plaçant donc latéralement par rapport à la façade, une seule est orientée totalement à l'ouest, représentant tout autant la face ouest que nord du château, mais aucune, en revanche, n'opte pour un point de vue frontal, ce qui est rare. Plus renommée, la façade est donc davantage mise en situation dans son environnement, son double côté ouest étant plutôt recherché pour de simples études architecturales. Les techniques employées n'indiquent en revanche aucun élément de différenciation supplémentaire. L'eau-forte est privilégiée, avec cinq œuvres pour la façade est et trois pour la façade ouest. La lithographie est très peu employée, une fois seulement pour chaque motif, signe que ces derniers sont peu populaires, en tout cas moins représentatifs de Chambord auprès du public, et par conséquent moins demandés. On recense enfin une gravure sur bois de petit format pour l'ouest et une technique non identifiée pour chacune des façades.

La création des œuvres est également circonscrite au XIX^e siècle, autre indice de la relative confidentialité de ces deux corps de bâtiments latéraux. Les illustrations de la façade est se répartissent durant tout le siècle, trois dans la première moitié, dont deux en 1821, une après l'exil du comte de Chambord et trois dans le dernier tiers du XIX^e. Celles de la façade ouest sont plus tardives, car on n'en recense qu'une seule avant 1850, quatre ayant été réalisées dans le dernier tiers du siècle et une demeurant non datée. Le parti pris de composition concernant l'introduction d'éléments figurés est similaire à celui adopté pour les façades nord et sud : le motif le plus populaire les emploie davantage. Quatre œuvres animent ainsi leurs représentations de la façade est à l'aide de personnages en couple ou en trio, jamais davantage : systématiquement de circonstance, ils n'occupent qu'un rôle secondaire. Seules deux estampes illustrant la façade ouest optent pour des éléments figurés, en présentant toujours au moins quatre personnages. La plus ancienne fait intervenir tout un régiment au premier plan, leur accordant cette fois une place de choix dans la composition. Les provenances de ces différentes œuvres, enfin, sont assez équilibrées pour les deux motifs. Quatre représentations de la façade est comme de la façade ouest sont extraites d'ouvrages

¹¹⁷ Consulter la fiche n°8 consacrée à la façade est, pp. 460-466.

d'architecture, dont deux de la même monographie pour l'est. Côté est toujours, trois sont conservées en planches isolées aux Archives départementales du Loir-et-Cher ou à la bibliothèque municipale de Blois, et une au Domaine national de Chambord ; côté ouest, une seule œuvre appartient aux Archives départementales du Loir-et-Cher et une autre à la Bibliothèque nationale de France. Bien que nous n'ayons sans doute pas à notre disposition toute la production gravée, il semblerait ainsi que la façade est ait davantage fait l'objet de tirages individualisés, conformément à sa renommée.

Historique

La construction des façades est et ouest se confondant avec celle des façades nord et sud, veuillez vous reporter à l'historique de celles-ci¹¹⁸, ainsi qu'aux « compléments historiques » de la fiche numéro cinq détaillant le chantier des enceintes basses¹¹⁹.

Quelques précisions restent toutefois à apporter concernant lesdits offices. En 1778, le ministre de la Guerre élabore le projet d'installer des chevaux dans les écuries de l'avant-cour, puis, devant le refus du contrôleur Hazon, il est question de transformer les ailes basses en écuries. Jugé trop coûteux, ces travaux sont rapidement abandonnés. En revanche, le marquis de Polignac reprend ce projet en 1796 et dispose des offices à sa guise.

Après les travaux entrepris durant le règne de Louis XIV, le corps en U des ailes basses des communs, désormais couvert de toitures brisées à la Mansart, n'est plus modifié jusqu'au XIX^e siècle. Avant 1850, à l'époque de la gouvernance de la duchesse de Berry, on supprime les mansardes de la partie est, puis, avant 1880, le comte de Chambord ordonne la démolition de celles de la partie ouest. Il faut ensuite attendre le premier tiers du XX^e siècle pour que l'État décide de démonter ce qu'il reste des toits brisés des ailes basses, afin d'y rétablir une couverture en terrasse. À partir de 1919, l'œuvre principale de l'architecte en chef des Monuments historiques Maurice Lotte est en effet de restaurer l'aile sud des offices, dont le comble brisé quelques décennies auparavant commence à tomber en ruine : « Il apparut qu'il ne s'agissait plus d'une réparation mais qu'il fallait procéder à une réfection complète de toute la toiture, tant elle était en mauvais état »¹²⁰. Une question de doctrine se pose rapidement : restaurer les toitures à la Mansart ou bien rétablir la couverture en terrasse du XVI^e siècle ? Le service des Monuments historiques penche d'abord pour la première solution, estimant, selon la déontologie en vigueur à l'époque, que doit être conservé tout ce qui témoigne de l'histoire de l'édifice. Mais il a également parfaitement conscience que les

¹¹⁸ Consulter les pages 387-389.

¹¹⁹ Consulter la fiche n°5 consacrée à l'eau-forte de Nicolas De Fer, *Chambord : vue de la façade sud-est très fantaisiste*, pp. 428-433.

¹²⁰ Pierre Paquet, « La remise en état des communs du château de Chambord », in *Monuments historiques de la France*, [s.n], t. 3, 1937, p. 123, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 208.

toits brisés défigurent celui-ci en le masquant en partie, c'est pourquoi il se décide finalement à les faire ôter. Hormis les mansardes, on conserve toutes les autres dispositions existantes, notamment les ouvertures créées par les architectes de Louis XIV : « Assurer la conservation du bâtiment, ne reconstituer que les éléments d'architecture indiscutables et conserver tout ce qui présente un intérêt pour l'histoire du monument, telle a été la doctrine suivie dans ces travaux »¹²¹.

Entre 1950 et 1952, suite à un incendie de 1945, on relève hâtivement les maçonneries et la terrasse de la tour des Princes qui s'était écroulée. La restauration des offices débute quant à elle en 1962 : l'aile antérieure et les sculptures de nombreux chapiteaux sont ainsi reprises entre 1964 et 1966. La couverture en terrasse est bientôt bordée d'un garde-corps et la restauration complète de l'aile des Communs d'Orléans est effectuée de 1974 à 1980 sous la direction de Pierre Lebouteux. Depuis 1998, Patrick Ponsot supervise entre autres la réfection de l'aile antérieure des offices, entièrement dégagée de ses anciens aménagements au profit de l'installation d'espaces d'accueil destinés au public.

II. 1. *Entre études architecturales et compositions plaisantes*

Le degré de popularité moindre des façades est et ouest aurait pu laisser craindre une platitude accrue des compositions. En réalité, ces deux motifs étant moins recherchés que les canoniques façades nord et sud, les graveurs prennent la liberté d'illustrer des scènes un peu moins convenues. Certaines s'attachent essentiellement à l'architecture, qu'elles tentent de rendre lisible et de mettre en valeur en jouant sur les points de vue. Saisir les volumes de l'édifice côtés est et ouest se révèle peut-être en effet un peu plus difficile que pour les façades antérieure et postérieure, en raison des enceintes basses. Au nord, l'élévation est d'un bloc, au sud, la profondeur est à son maximum puisque la face sud du donjon est assez éloignée des offices ; en revanche, les volumes se superposent d'une manière beaucoup plus subtile à l'est et à l'ouest, le donjon surgissant derrière les ailes à trois niveaux ou à un seul niveau, à très courte distance de celles-ci. Les graveurs doivent par conséquent s'adapter à ces dispositions particulières afin de rester fidèles à la silhouette de Chambord. Pour éviter de rabattre ces différents volumes sur un même plan et donc de donner l'impression que le donjon se situe dans le prolongement des ailes, certains artistes fournissent un travail de perspective très soigné. Rochebrune et Lancelot, par exemple, choisissent des points de vue audacieux, l'un croquant le château depuis le sud-est¹²², l'autre depuis le nord-est, tous deux en contre-plongée extrêmement accentuée. Chambord est ici perçu depuis l'angle de la tour du Chaudron ou de la tour Robert de Parme, ce qui permet de donner à ces compositions une latitude d'environ 90° : la saisie des volumes est complexe, d'une grande précision et l'effet, magistral.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Consulter la fiche n°8 consacrée à la façade est, pp. 460-466.

S'intéressant plutôt à la façade ouest, Sadoux se positionne à son tour derrière l'une des tours de l'enceinte basse, celle des Princes, mais abaisse très nettement le centre de gravité de son point de vue¹²³. Il peut ainsi figurer l'élancement de deux des quatre faces du donjon derrière la longue horizontale de l'aile Dauphine et de l'aile des Princes en un raccourci saisissant.

Mais tous les graveurs ne rivalisent pas ainsi d'audace, la plupart préférant représenter l'une ou l'autre de ces deux façades à l'aide d'une classique vue frontale, orientée nord-est ou nord-ouest, se positionnant donc juste en face des corps de bâtiment latéraux. Les duos Villeneuve / Engelmann ou encore Gobelin / Boyer se placent ainsi très loin du château pour le cadrer en large vue d'ensemble, mais il leur est difficile de restituer l'ampleur des volumes. L'édifice semble une construction curieuse, dont l'assemblage n'est guère éclairé par l'iconographie. Comme pour de nombreuses vues d'ensemble frontales des façades nord et sud, les graveurs construisent ainsi des compositions plutôt mimétiques de l'existant, le point de vue choisi n'introduisant en l'occurrence aucune mise en scène particulière de l'architecture, reproduite telle qu'elle se présente. Ces vues fort plaisantes peuvent impressionner favorablement les esprits et servir l'image de Chambord, pourvu que le trait soit habile et surtout suffisamment précis pour que les volumes se détachent un minimum les uns des autres. La représentation contemporaine de Robin n'est justement pas assez adroite pour restituer fidèlement l'élévation est du château. Le décrochement entre l'aile François I^{er} et la face est du donjon est imperceptible, donnant plutôt l'impression d'une façade continue ; l'aile des Communs d'Orléans est quant à elle presque invisible. Un problème de proportions, surtout, vient altérer l'effet d'ensemble : il s'agit de la tour du Chaudron, bien trop large et encore pourvue, au début du XX^e siècle, de sa toiture mansardée, également trop massive ici.

Néanmoins, certaines vues écartent toute tentative de mise en scène agréable de l'édifice dans son environnement au profit de pures vues architecturales. Toutes réalisées dans le derniers tiers du XIX^e siècle, au moment où le comte de Chambord ordonne la réfection à l'état XVI^e d'une partie des offices, elles concernent donc exclusivement la façade ouest. Les cadrages sont étroits, évacuant les abords pour mieux se concentrer sur les enceintes basses restaurées et les élévations de l'aile Dauphine et de la face ouest du donjon. Sadoux¹²⁴, Hauger et Storelli en livrent ainsi des portraits millimétriques sous forme de simples études, sans autre recherche que la justesse des proportions et des détails. Côté est, Lancelot parvient quant à lui à concilier esthétisme et examen architectural approfondi. Sa mise en scène du château dans son cadre naturel ne contrarie aucunement l'extrême précision de ses élévations, notamment au niveau de la tour Robert de Parme et de l'aile François I^{er} : les croisées et demi-croisées sont parfaitement restituées, de même que la forme et la décoration des lucarnes. Il en va de même de l'ordonnance, composée de « fin pilastres superposés placés à intervalles réguliers, recroisés à chaque étage par un double corps de moulures

¹²³ Consulter la fiche n°9 consacrée à la façade ouest, pp. 467-472.

¹²⁴ *Ibid.*

horizontal courant au niveau des sols et au sommet des allèges »¹²⁵ et produisant, de loin, un effet d'entablement. Enfin, il est remarquable qu'en fonction des deux corps de bâtiment, ces diverses études architecturales ne traitent pas les enceintes basses de la même manière. Les vues de la façade est sont plus souvent frontales, présentent plus volontiers la tour Robert de Parme que les parties basses, lesquelles ne comportent jamais de toitures brisées à la Mansart et prennent garde de ne pas occulter l'environnement. Celles de la façade ouest optent toujours pour un point de vue latéral proche de l'édifice, comme pour mieux en rendre compte, privilégient au contraire les parties basses, parfois mansardées, et mettent en valeur les détails. C'est donc par l'iconographie que ces deux corps de bâtiment jumeaux trouvent en partie à se différencier, la façade est étant davantage l'objet de compositions plaisantes que la façade ouest, plus volontiers perçue comme un objet d'étude.

II. 2. *Le triomphe du pittoresque*

Ainsi, bien que leur intérêt architectural soit équivalent à celui des façades nord et sud, ces corps de bâtiment latéraux, en raison de leur moindre renommée, sont moins mis en valeur et parfois de manière malhabile. Certainement dans l'espoir de compenser ce « handicap » mais aussi de trouver de nouvelles manières de singulariser ces deux façades symétriques, les artistes emploient d'autres moyens iconographiques. Puisque l'architecture de Chambord côtés est et ouest ne paraît pas suffisamment séduisante au public, une mise en scène efficace devrait pouvoir parvenir à redorer son blason. Dans un premier temps, certains graveurs n'hésitent pas à manipuler la disposition réelle des éléments qui contrarient leurs desseins. Curieusement, les œuvres représentant les enceintes basses de la façade est s'arrangent presque toujours pour occulter la tour Robert de Parme en partie ou en totalité, à l'aide d'un arbre fort à propos disposé à cet endroit : le caractère rectiligne de la façade s'en trouve ainsi rehaussé. De plus, au XIX^e siècle, les douves entourant certaines faces du château sont normalement comblées. Nombre d'artistes représentent pourtant celles de la façade est en eaux, probablement par mimétisme avec la façade nord. Élément esthétique et accrocheur par excellence, elles sont l'occasion de donner un peu de lustre au côté est et de lui conférer à son tour une identité visuelle. Dans la gravure de Robin, le château se mire ainsi très élégamment dans le canal. Concernant la façade ouest, cette fois, la dernière œuvre gravée non identifiée et non datée de notre corpus hésite d'ailleurs entre une illustration de la façade nord et celle de son corps de bâtiment adjacent, uniquement pour introduire le Cosson dans sa composition et y refléter à son tour la silhouette inversée de l'édifice. Côté ouest, toujours, la gravure d'Allom et Tingle présente une tour de la chapelle beaucoup trop élancée, de manière à harmoniser son volume

¹²⁵ M. Chatenet, *Chambord*, p. 77.

avec celui de l'aile Dauphine. Mais surtout, elle dispose la tour des Princes devant l'aile qui lui correspond et non à son extrémité. Totalement désolidarisée, celle-ci gêne en partie la visibilité de l'enceinte basse et du donjon. Les auteurs ont sans doute donné trop d'importance ici à la restitution d'atmosphère, au détriment de l'architecture. Le point de vue théorique, situé en hauteur à l'échelle du château, permet en effet de magnifier son ampleur et son caractère impressionnant ; le régiment de cavalerie qui évolue à ses pieds semble de fait minuscule. Cette composition est donc fondée sur les contrastes de volumes ; les graveurs avaient par conséquent besoin d'un autre élément massif, au premier plan, pour accentuer cette disproportion entre l'humain et le bâti.

Cette recherche de mise en scène introduit donc un effet pittoresque dans les compositions, qui doit être entendu comme une perception proprement picturale de l'objet représenté. À ce titre, la figuration de la nature occupe également ici un rôle prépondérant. Les gravures mettant en scène les deux façades dans leur environnement recomposent ainsi allègrement les abords. Le côté est présentant encore au XIX^e siècle les vestiges du jardin élaboré par le maréchal de Saxe, les artistes tels que Villeneuve / Engelmann, Gobelin / Boyer ou encore Buttura / Mercier voient là un motif de choix extrêmement apprécié du public. Ils n'hésitent donc pas le restituer presque dans sa splendeur d'antan en présentant quatre grands carrés de buis bordés, à gauche, d'une double rangée d'arbres élancés et touffus¹²⁶. Encore une fois cultivée et policée, la nature intervient davantage ici en tant qu'élément esthétique : les gravures s'appuient sur la réalité historique en la magnifiant pour mieux servir leurs compositions. Seules les eaux-fortes de Rochebrune et de Boulard demeurent fidèles à l'existant, puisqu'elles figurent les enceintes basses en friches, conférant à l'édifice un aspect légèrement inquiétant, un statut d'entre-deux entre exubérance et déliquescence. Les autres œuvres souhaitent au contraire par le biais de la nature attacher au château une image paisible et ordonnée, stable et agréable à l'œil. Il s'agit donc la plupart du temps d'intégrer la représentation de l'édifice dans un cadre équilibré, afin d'atténuer la rudesse de l'architecture en l'harmonisant avec son environnement naturel. Personnages et animaux participent bien évidemment à cette entreprise de revalorisation iconographique par le biais du pittoresque. La gravure non identifiée et non datée représentant la façade ouest est sans doute la plus représentative de ce poncif. Sur les berges entourant le Cosson, un pêcheur s'apprête à quitter sa place, hélant son chien tandis que trois lavandières viennent laver leur linge à la rivière ; à leur gauche, un cavalier fait s'abreuver sa monture. Les cygnes affrontés des gravures des duos Gobelin / Boyer et Buttura / Mercier achèvent de souligner l'allure de plaisance du domaine. Ces éléments figurés contribuent donc aussi à intégrer Chambord dans un environnement civilisé, habité : en lui donnant des repères, ils perpétuent l'image erronée d'un château resplendissant et signifiant dans le monde contemporain. Il

¹²⁶ L'œuvre du second duo fait erreur, puisque la double rangée d'arbres y est représentée à droite.

s'agit bien une fois encore, dans une certaine mesure, de perpétuer une effigie, de préserver une certaine idée que le public se fait du domaine royal.

II. 3. *Un motif privilégié mais ambivalent : l'arrivée à Chambord*

Cette recherche du pittoresque amène justement le motif de la façade est à se distinguer par l'introduction d'un thème qui lui est propre¹²⁷, l'arrivée à Chambord par la forêt. Postulant que c'est au regard du spectateur / visiteur, guidé par celui de l'artiste, de modeler le paysage en sélectionnant les traits pittoresques dignes d'être peints, quatre des graveurs de notre corpus inventent ici une manière originale de saisir le château dans l'espace. Ils s'accordent en cela à l'une des particularités de Chambord qui supprime de son environnement tout repère habituel. Enfoui au milieu de 5 440 hectares de forêt, il ne laisse en rien supposer son existence, c'est pourquoi sa rencontre inopinée ne laisse pas de surprendre, voire d'effrayer les visiteurs. Là où Amboise impressionne par sa position surplombante et son gigantisme en regard des maisons minuscules placées sous sa protection, Chambord semble une apparition soudaine à laquelle on ne peut se préparer, tant il dissimule sa présence : « Ce sentiment du charme étrange qui s'attache à la situation de Chambord sera partagé par tous les artistes qui visiteront ce château. Au bout d'une longue avenue de peupliers [...], on voit peu à peu poindre et sortir de terre un monument féérique [...]. L'effet est d'autant plus saisissant qu'il est inattendu »¹²⁸. Le château aménage en effet une rupture brutale avec ce qui l'entoure en introduisant de manière incongrue le bâti spectaculaire au sein de la nature sauvage. Si cette esthétique de la surprise et du surgissement se fonde en premier lieu sur une dichotomie entre nature et culture, elle se nourrit également d'un autre contraste, reposant cette fois sur l'absence de transition entre un espace plein et un édifice jouant sur les vides avec subtilité. Contrairement à la stratégie évoquée précédemment, ce long cheminement incontournable à travers la forêt peut aussi rapidement instaurer un effet d'habitude déjouant l'attente impatiente de la découverte du château. Lorsque celui-ci s'offre enfin au regard, c'est par inadvertance. L'écrin touffu de la forêt s'évapore soudainement pour laisser place à une vaste étendue privée d'arbres, presque nue, pour mieux souligner la verticalité élancée du château. Nous touchons là au cœur du processus pittoresque, qui résulte finalement d'une quête, de l'adoption délibérée d'une position par rapport à l'objet considéré comme digne d'être peint. Nos quatre graveurs prennent soin en effet de mettre en scène le terme d'une longue déambulation, le moment éphémère où le visiteur va enfin s'arrêter pour contempler à loisir cet édifice surgi de nulle part¹²⁹. L'iconographie s'appuie sur ce

¹²⁷ Il n'apparaît en effet presque exclusivement que pour ce motif à l'échelle de tout le corpus.

¹²⁸ Jules Loiseleur, *Résidences royales de la Loire*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 5.

¹²⁹ « Concerne un spectateur en mouvement avant que le besoin de contemplation ou la volonté de réaliser un croquis ne lui impose de se poster face au tableau ».

désir de surprise pour élaborer une mécanique du regard ordonnant l'agencement des différents plans de la composition.

La lithographie de Villeuneuve / Engelmann et l'eau-forte de Rochebrune usent ainsi de la force suggestive du hors-champ : dans la partie droite, un chemin sinueux bordé d'un rideau d'arbres semble s'étirer à l'infini hors de l'espace représenté avant de trouver son point d'aboutissement devant le château. Aucun doute, nous l'avons emprunté aux côtés des graveurs et sommes arrivés au terme de notre voyage. Le duo de lithographes rend graphiquement sensible cette dimension temporelle intrinsèquement liée à l'image de Chambord : au moment où nous nous arrêtons pour observer l'édifice, les nuages s'écartent pour laisser le soleil baigner l'architecture de ses rayons. Comme en écho à notre propre ressenti, trois personnages assis au bord du chemin justement se reposent et se désaltèrent, fatigués d'avoir traversé la forêt. Fidèle à ses partis pris esthétiques, Boulard se veut moins théâtral et privilégie un rapport intimiste avec l'édifice. Le graveur nous présente le château assis au milieu d'une plaine, donc visible de loin, réduisant l'effet de surprise attendu. La composition est solide, stable, la nature tout à fait réaliste, sans symbolique particulière. Le dynamisme du point de vue est toutefois entretenu par les arbres encadrant l'édifice, mis en valeur par contraste, ainsi que par l'oblique de la passerelle qui semble nous inviter à l'emprunter pour nous rapprocher, à l'instar des gardes-chasse. La vision du domaine est magnifique, mais familière. Lancelot choisit au contraire d'inscrire la figure de Chambord au sein d'un espace « artialisé »¹³⁰. Par une mise en scène habile « manifest[ant] l'énergie de la *natura naturans* »¹³¹, il cherche à instaurer « un génie du lieu ». La masse encadrante de la forêt dans la partie gauche est en effet tout sauf classique : démesurée, accidentée, contournée, presque sauvage, elle bannit tout effet d'habitude dans l'approche du château et sa perception. La symétrie, rassurante chez Boulard, est pareillement évacuée au profit d'un déséquilibre des masses qui érige la nature en spectacle. L'émotion de la découverte de l'édifice s'en trouve amplifiée ; renouvelée par un point de vue original et une composition audacieuse, elle paraît en effet inédite. Écrasés par l'amplitude conjugée de la forêt et du château, les deux minuscules personnages qui s'apprêtent à quitter l'obscurité de l'une pour pénétrer dans l'espace lumineux de l'autre nous renvoient une fois encore à notre propre statut de spectateur. L'iconographique nous présente en effet un édifice hors du commun dont l'âpreté s'accorde harmonieusement à celle de la nature : celle-ci l'abrite comme un écrin et semble nous autoriser à accéder, pour un instant seulement, à un monde presque féerique.

¹³⁰ Définition du pittoresque établie par le pasteur Gilpin au XVIIIe siècle, citée par Alain Corbin, in « Avant-propos. L'historien et le pittoresque », *Le pittoresque, métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Rencontres 14, Série Études dix-neuviémistes, Paris, Garnier, « Classiques », 2012, p. 8.

¹³¹ *Ibid.*

Fiche n° 8 : Entre réalisme et esthétisme



Vue générale des constructions du château de Chambord, côté de l'Orient

Octave Guillaume de Rochebrune

Photographie d'une eau-forte / Encadrement en bois

690 x 930 mm

1870

Domaine national de Chambord : CH/41/0081- 5

(Photographie collection personnelle Aurore Montesi)

Nature de la représentation

- **Vue d'architecture** : vue d'ensemble en perspective de la façade est de Chambord.
- **Restitution d'atmosphère** sans personnages, mais avec ruines.

Description

- **Adoption d'un format horizontal** : épousant la disposition réelle de l'espace, il se révèle plus adapté à la représentation d'une vue d'ensemble.

- **Choix d'un point de vue assez rapproché de l'édifice**, à hauteur d'homme, selon un angle sud-est très original :

- Derrière le tertre de la partie gauche, face à la tour François I^{er}.
- De fait, le château est vu en contre-plongée.

- **Lecture en 3 plans** :

- Premier plan : à gauche, un petit tertre mêlant végétation, vestiges d'architecture et un arbuste.
- Deuxième plan :
 - Un chemin d'accès sablé parallèle à la façade sud.
 - Une partie des douves interrompues par l'aménagement d'une porte d'entrée.
 - Deux grands arbres ferment la composition à droite, avec à leur pied des morceaux de bois et des outils de bûcherons.
 - La façade est avec les tours François I^{er} et Robert de Parme, la façade extérieure de l'aile François I^{er}, la façade extérieure de l'aile des Communs d'Orléans et à l'angle de l'aile et de l'enceinte basse sud, la tour du Chaudron.
 - La façade sud avec les tours Caroline de Berry et Henri IV et une partie de l'enceinte basse sud.
 - Dans le prolongement de la tour Henri IV, on aperçoit l'extrémité de l'aile Dauphine.
- Arrière-plan :
 - Dans la partie droite, de grands bouquets d'arbres matérialisant la forêt.
 - Dans la partie gauche, quelques arbres plus espacés.

- À l'arrière-plan, dans la partie droite, **deux ou trois personnages complètent la composition** : il s'agit sans doute de deux ou trois hommes de dos conversant, au pied de la tour Robert de Parme.

Compléments historiques

- **Concernant les enceintes basses et leurs toitures à la Mansart** :

- À l'époque de la duchesse de Berry, on supprime la partie est des enceintes basses ; les murs restent à nu jusqu'en 1970, époque à laquelle on aménage seulement les communs d'Orléans.
- Le Comte de Chambord fait supprimer la partie ouest des enceintes basses.

- **Vers 1820-1830, les douves comblées** servent de jardins aux employés du château.

- **Fin XIX^e, le jardin côté est ne ressemble plus guère aux magnifiques parterres élaborés par le maréchal de Saxe** :

- La Révolution puis des années d'abandon l'ont laissé plus ou moins à l'état de friches.
- Le témoignage d'une voyageuse, Georgette Ducrest nous prouve que les vestiges du jardin étaient encore visibles en 1880 : « Il y a bien, devant un des côtés du château, un petit jardin entouré de murs à hauteur d'appui ; mais il est devenu dangereux de s'y promener, les vipères communes en Sologne, s'y étant choisi un domicile. Elles ne sont pas même cachées

sous des fleurs ; ces lieux abandonnés n'en offrent plus que de sauvages, et en petit nombre »¹³².

- Après le départ de Louis XIV, le château est plus ou moins laissé à l'abandon :

- Il est en très mauvais état à la veille de la Révolution et continue de se dégrader tout au long du XIX^e siècle.
- Le meilleur témoignage de l'état extrêmement préoccupant dans lequel Chambord est laissé est l'état des lieux rédigé en 1817 à la demande de la princesse de Wagram :
 - La lecture de ce document nous présente un château aux portes cassées, manquantes ou brisées, aux vitres inexistantes.
 - On peut donc logiquement se demander quelles étaient les salles visitables à cette date...
 - La grande campagne de restauration par les Desbois, la plus importante depuis Louis XIV, ne commence qu'en 1881, une décennie après la création de la gravure de Rochebrune.

Étude de la représentation architecturale

- Dans leur structure générale et leur masse, les différents corps de bâtiments visibles sont assez fidèles à la réalité :

- On retrouve le caractère pesant et massif des deux tours d'angles ventruées du donjon côté sud, ainsi que la coursière sous arcades sur deux niveaux de la tour François I^{er}.
- Rochebrune respecte également l'asymétrie de la façade sud du corps central, qu'il représente avec ses deux arcades, ses trois croisées plein-cintre de même taille, sa croisée verticale simple et enfin sa croisée rectangulaire.
- De même pour l'asymétrie de la façade est du corps central, dotée d'une arcade (deux en réalité mais la première est logiquement masquée par la perspective), de trois croisées plein-cintre de même taille et de deux nouvelles arcades.
- L'ordonnance des élévations, composée de « fin pilastres superposés placés à intervalles réguliers, recroisés à chaque étage par un double corps de moulures horizontal courant au niveau des sols et au sommet des allèges »¹³³ et produisant de loin un effet d'entablement est également fidèle à la réalité.
- À la jonction de la partie basse du donjon et des terrasses, on distingue bien également la balustrade de pierre du garde-corps portée par une console en saillie qui soutient la corniche à la manière d'un mâchicoulis.
- Au niveau de l'aile Dauphine et de l'aile François I^{er}, on retrouve les trois niveaux ; les tourelles d'escalier sont bien placées à l'angle extérieur et les couvertures sont dotées de tous leurs éléments
- Il en va de même pour l'élévation de la façade extérieure de l'aile François I^{er} :
 - Trois travées de croisées alternées avec une travée appareillée, quant à elle percée d'une seule croisée rectangulaire, et enfin une travée de croisées rectangulaires.

¹³² Georgette Ducrest, *Paris en Province et la Province à Paris*, Lettre XI : Mlle Dercourt à Mlle Dorcy, t. I^{er}, Paris, Ladvocat, 1831, p. 139.

¹³³ M. Chatenet, *Chambord*, p. 77.

- Concernant cette dernière, il manque simplement la croisée rectangulaire du premier niveau.
- **Le peu que l'on distingue de l'enceinte basse sud est également assez fidèle à l'existant :**
 - Les croisées alternent avec les pilastres, les toits brisés à la Mansart arborent leurs lucarnes et cheminées.
 - La tour du Chaudron est assez justement saisie par le graveur.
- **On peut également souligner la précision extrême des parties hautes :**
 - Le pavillon à droite de la tour Henri IV bien orienté.
 - Il ne semble pas manquer de souches de cheminées ni de lucarnes et tous les éléments sont placés au bon endroit.
- Rochebrune pousse même le souci du détail jusqu'à **présenter une partie des vestiges du projet de surélévation des offices** sur deux étages dans le prolongement du logis du roi : on distingue en effet l'encadrement d'une porte au troisième niveau.
- Il s'agit d'une **composition très difficile en raison des jeux de perspective imposés par le point de vue sud-est, mais elle est très réaliste :**
 - Les ouvertures des façades du corps central du donjon sont vues en diagonale : Rochebrune parvient à en rendre compte avec précision tout en préservant un effet d'étroitesse.
 - Il fait de même pour les parties hautes, dont il conserve l'impression de foisonnement.
 - On distingue bien le sommet de la lanterne surmonté de sa fleur de lys derrière la tour Caroline de Berry.
 - On peut également noter un beau travail sur les ombres qui épousent la forme réelle des corps de bâtiment et sont plus ou moins soutenues en fonction de l'orientation.
- Curieusement, aux côtés de ce souci de précision et de fidélité à l'édifice, **quelques éléments ont été modifiés ou inventés :**
 - On ne relève aucune trace des douves comblées parallèles à la façade est, abritant les jardins des employés, ni des vestiges du jardin du maréchal de Saxe côté est.
 - Si la duchesse de Berry avait effectivement fait ôter la couverture à la Mansart de l'aile des Communs d'Orléans, jamais cette aile n'est apparue à ce point en ruines.
 - La forêt est beaucoup trop près du château, comme si Rochebrune avait supprimé la présence de tous les parterres.
 - Les tertres jonchés de ruines ou d'outils relèvent de la pure invention : il s'agit d'un élément de mise en scène.

Présence et rôle des éléments figurés

- **Il s'agit ici de personnages de circonstance servant uniquement à donner l'échelle :**
 - Leur position est stratégique, juste à côté de la tour Robert de Parme pour bien marquer le contraste d'échelle.
 - Ils n'apportent aucun caractère pittoresque à la scène puisqu'ils sont rejetés à l'arrière-plan, n'apparaissent que de dos et sont finalement presque invisibles.
- **Il n'y a pas non plus lieu d'y voir une quelconque allusion historique :** ces personnages ne peuvent pas être des soldats, car la gravure a été réalisée huit mois avant l'arrivée des premières garnisons et neuf mois avant le conflit franco-prussien qui s'est déroulé devant la façade nord.

- L'originalité de l'angle de vue adopté permet de présenter un visage méconnu du château :

- Beaucoup moins rigide que la vue d'ensemble d'une façade.
- Très fort effet de profondeur qui permet de bien mesurer les masses, la volumétrie, ce qui rend l'édifice plus concret, plus proche.

- On peut relever une volonté de mise en scène du château au cœur de la forêt, dans un certain isolement :

- Le contraste entre un premier plan très court et un second plus lointain met en valeur la situation d'isolement du château :
 - Un peu à la manière d'un personnage-repoussoir, ce premier plan végétal nous fait participer à la scène.
 - On croirait avoir longuement marché à travers le domaine, quittant un monde pour pénétrer dans un autre, s'être perdu et se trouver enfin face à un édifice monumental dont la réalité apparaîtrait finalement comme à mettre en doute.
- Les arbres décharnés de la morte saison associés à une forte impression d'immobilisme renforcent ce sentiment de vide, d'absence, comme si le temps s'était arrêté.
- La forêt encadre la composition de toutes parts :
 - Aucune impression d'espace ouvert à l'horizon n'est ménagée.
 - La composition demeure en vase clôt, ce qui donne l'impression que Chambord est caché au milieu de son écrin de verdure.
 - Il s'agit toutefois d'un parti pris de composition historiquement irrecevable, à en croire une fois encore le témoignage de Georgette Ducrest : « Tout ce qui entoure cette demeure, jadis si somptueuse, est d'un aspect monotone et triste. Les arbres y viennent rabougris : pour trouver un bel ombrage, il faut aller chercher la forêt qui est à deux lieues »¹³⁴.

- On touche ici au thème littéraire du château féerique, du château de conte oublié au cœur d'une forêt profonde :

- Rochebrune insiste en premier lieu sur la dichotomie des deux grandes parties qui constituent le château pour souligner son caractère extraordinaire et susciter une réaction de stupéfaction et d'émerveillement.
- La partie inférieure, regroupant le rez-de-chaussée, le premier et le deuxième étages, témoigne d'une assise solide, volumineuse et parfaitement stable, tandis que la supérieure, constituée des terrasses avec son cortège de cheminées, de lanternes et de clochetons, soudainement s'amenuise, se fait plus aérienne, comme si elle se trouvait prête à s'envoler.

- Un effet pittoresque très prononcé tend par ailleurs à nimer la scène d'une atmosphère presque gothique, comme pour peindre Chambord sous les traits du château noir des légendes, en vogue à cette époque :

- Le mur écroulé, les ruines d'éléments architecturaux jonchant le sol au premier plan, les outils abandonnés et la végétation qui s'installe donnent l'impression que le temps s'est arrêté et que Chambord a été abandonné.
- On peut y voir une certaine influence du romantisme, invitant ici à recréer tout un éden autour de la beauté de Chambord, comme un écrin quelque peu irréel et légèrement inquiétant, renfermant en tout cas un joyau fantastique bien qu'en déliquescence.

¹³⁴ G. Ducrest, *op.cit.*, pp. 138-139.

- Il convient également de noter le très fort effet de contraste entre la magnificence de l'édifice, qui suppose une permanence du génie humain durant de longs siècles, et l'état de sommeil dans lequel il semble plongé :
 - Les arbres décharnés de la morte saison associés à une forte impression d'immobilisme renforcent ce sentiment de vide, d'absence, comme si le temps s'était arrêté.
 - On pense forcément au château de conte, un peu à la manière de Gustave Doré.
 - Faut-il y voir une allusion politique suggérant métaphoriquement, à travers l'usure de l'édifice royal, le délitement de la monarchie et le passage à un monde nouveau ?
 - Il s'agit en tout cas en partie d'une pure convention visant à animer la gravure en meublant des espaces qui auraient pu paraître un peu trop vides.
- **Malgré cette recherche de mise en scène, cette eau-forte n'en demeure pas moins un témoignage sur l'état de l'édifice dans le dernier tiers du XIX^e siècle :**
- Réalisme, précision et grande fidélité à la structure générale.
 - Toutefois, sans doute par souci d'esthétique, Rochebrune n'a pas hésité à procéder à quelques modifications : en ne représentant pas les douves ni le jardin et en abattant le mur, le graveur a pu livrer une vision intérieure de la cour et des parties basses du donjon.
 - Les tertres et la végétation un peu trop envahissante participent également de cette volonté de styliser la composition.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- **Aucune des deux dimensions n'est convoquée** : il s'agit d'une pure vue d'architecture pour le plaisir des yeux.

Implication du spectateur

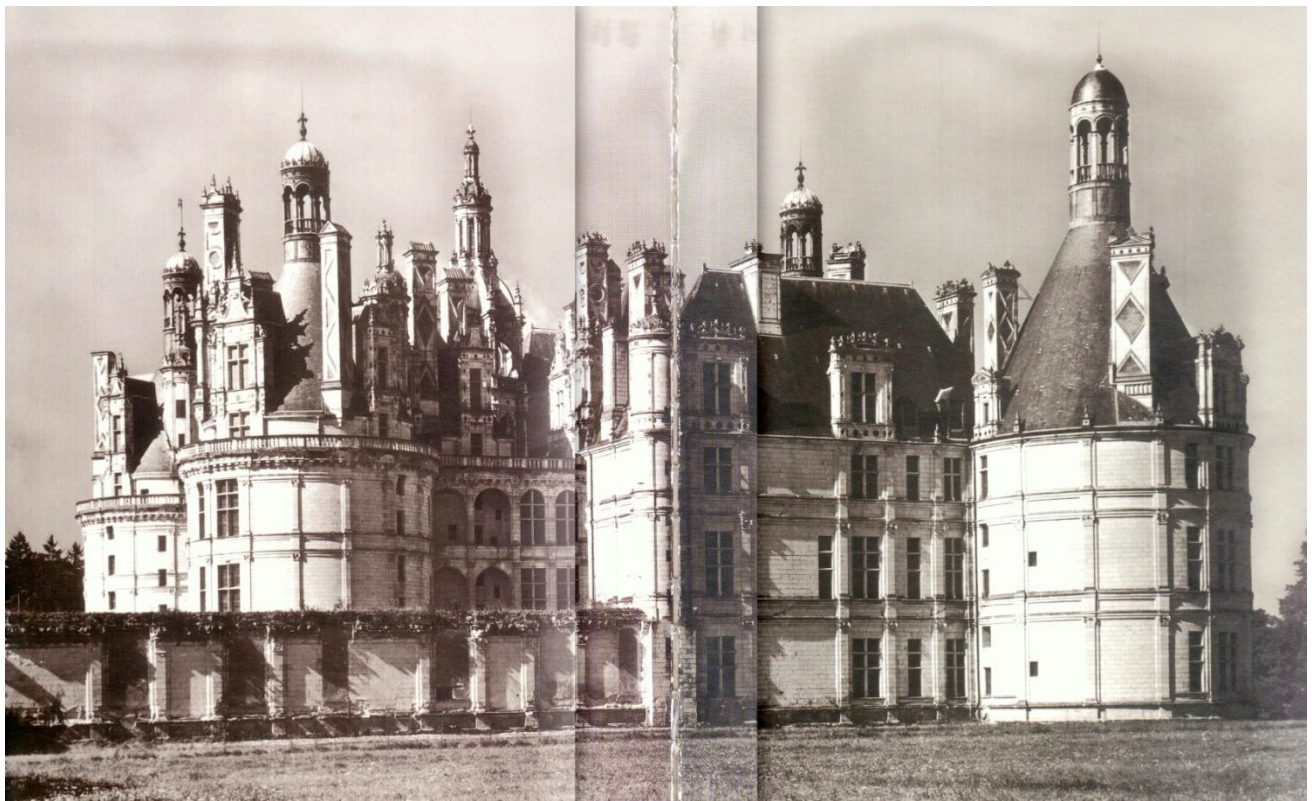
- **Le choix du point introduit une forte sollicitation du spectateur** :
- Il s'agit finalement d'un angle de vue assez naturel, car pour envisager une des façades du château réellement de face, il faut vraiment avoir choisi un lieu d'observation précis.
 - Ici, grâce au hors-champ du chemin sablé, on a plutôt l'impression d'être un visiteur ayant traversé la forêt et débouchant soudainement sur le château.
 - La composition n'en est que plus réaliste et ménage un effet de surprise.
- Le surdimensionnement des éléments dû au point de vue à hauteur d'homme, associé à la grande précision du trait, **renvoie le spectateur à sa propre expérience des proportions extraordinaires de Chambord** :
- Pour pouvoir contempler ainsi le château, il faut réellement se trouver presque au pied des enceintes basses.
 - Il ne faut pas oublier que Rochebrune a pu travailler sur le motif, ce qui explique la qualité de son travail.
 - Sachant qu'il était en outre à la fois dessinateur et graveur, cette composition audacieuse, presque conduite à la manière d'un peintre, n'est pas surprenante.

- Il s'agit d'un titre descriptif témoignant d'un certain effort de didactisme :

- Il précise le type de vue choisi, identifie l'édifice et la façade représentée.
- Cette vue d'architecture très soignée se présente comme un tableau et le développement du titre souligne effectivement son caractère d'exception.

- Une certaine ambiguïté demeure toutefois :

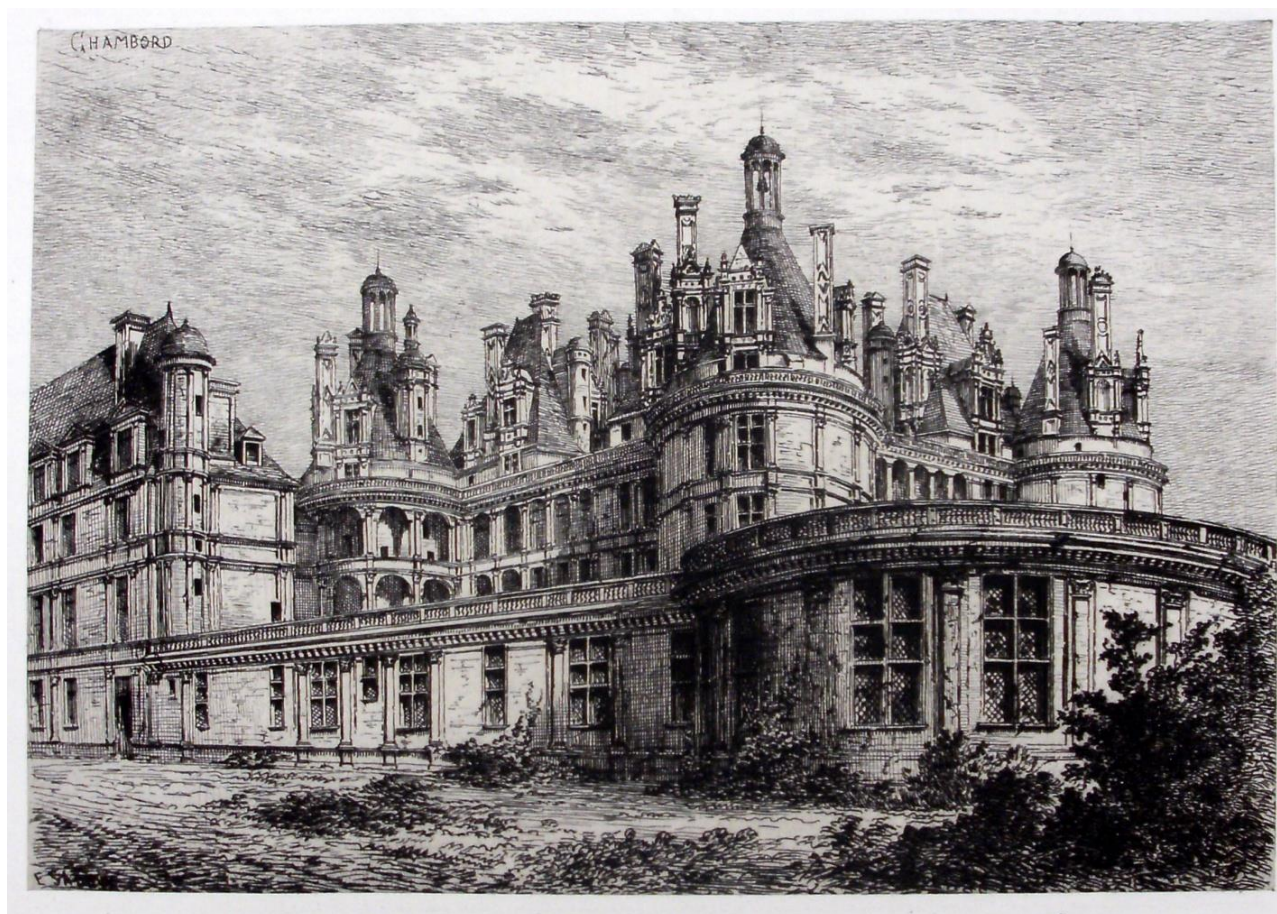
- À quelles constructions ce titre fait-il référence ?
- Cela pourrait désigner les modifications récentes apportées à l'aile des Communs d'Orléans, mais il ne la représente pourtant pas comme elle était alors à la fin du XIX^e siècle.
- Peut-être renvoie-t-il tout simplement aux enceintes basses en général... ?
- Il peut également s'agir d'un terme générique synonyme de « corps de bâtiment », auquel cas cela désignerait simplement la façade est.



Chambord, vue d'ensemble prise du nord-est,

Photographie, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Archives Photographiques /
Centres des monuments nationaux, reproduction extraite de l'ouvrage de Monique Chatenet,
Chambord, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, octobre 2001, pp. 128-129

Fiche n° 9 : Iconographie et restauration : l'image au service de l'architecture et du texte



Le château de Chambord : les Terrasses restaurées

Eugène Sadoux

Eau-forte

Dimensions inconnues

S.d. / [1880]

Eau-forte originale extraite de l'ouvrage de Paul Perret, *Les châteaux historiques de la France par M. Gustave Eyriès ; accompagné d'eaux fortes tirées à part et dans le texte et gravées par nos principaux aquafortistes, sous la direction de M. Eugène Sadoux*, Paris-Poitiers, H. Houdin-frères, 1880, p. 43, planche dans le texte

Nature de la représentation

Vue d'architecture : vue partielle en perspective de la façade ouest de Chambord.

Description

- **Adoption d'un format horizontal** : épousant la disposition réelle de l'espace, il se révèle plus adapté à la représentation d'une vue d'ensemble.
- **Choix d'un point de vue assez rapproché de l'édifice**, à hauteur d'homme, donc en contre-plongée prononcée vis-à-vis de l'édifice.
- **Lecture en 3 plans** :
 - Premier plan : le chemin qui longe la façade ouest, envahi par une végétation sauvage.
 - Deuxième plan :
 - La partie ouest de l'enceinte basse composée de l'aile des Princes et de la tour des Princes
 - À l'extrême gauche, l'aile Dauphine.
 - Arrière-plan :
 - Les cantons est, sud et ouest du donjon.
 - On distingue seulement la moitié haute de l'élévation ainsi que les terrasses, la partie basse étant cachée par l'enceinte basse.
- **Aucun élément figuré n'entre dans la composition**, uniquement consacrée à l'architecture.

Étude de la représentation architecturale

- Effectivement, à cette époque, **les mansardes ont été abattues au niveau de l'aile des Princes et de la tour des Princes**, cette représentation est donc juste.
- **On peut relever un grand souci du détail et une fidélité à la réalité** :
 - Les murs de façade de la tour des Princes et de l'aile des Princes comportent le bon nombre de croisées, très bien restituées.
 - Sadoux essaye de rendre l'aspect appareillé des murs, grâce au jeu des tailles et contre-tailles.
 - Il n'oublie pas les fins pilastres placés à alternance irrégulières entre les croisées pour rythmer la façade.
 - À la jonction de la partie basse du donjon et des terrasses, on distingue bien la balustrade de pierre du garde-corps portée par une console en saillie qui soutient la corniche à la manière d'un mâchicoulis ; on retrouve cette balustrade au niveau de l'enceinte basse, très détaillée.
 - Les masses sont tout à fait respectées :
 - Tours ventruës.
 - Densité mais également élancement des parties hautes.
- **Pour l'aile dauphine comme pour le donjon** :
 - Sadoux respecte la forme des ouvertures, certaines étant rectangulaires, d'autres au contraire en plein-cintre.
 - Il met également en valeur la manière française :
 - Les unités structurelles et fonctionnelles de la construction se singularisent par des toits individualisés.
 - Par exemple les toitures en poivrières pour les tours / les hautes couvertures à pans pour les pavillons.
 - **Il respecte aussi l'ordonnance des élévations.**

- **Les parties hautes sont assez exhaustives** et leurs dimensions très bien respectées ; Sadoux aurait juste pu accentuer davantage le contraste des incrustations d'ardoise sur le tuffeau.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Le ciel nuageux est composé à l'aide d'un jeu de tailles et contre-tailles serrées horizontales, contrairement à celles, plus verticales, de l'édifice, **contraste qui fait ressortir l'architecture.**

- **Le point de vue adopté permet un grand effet de réalisme :**

- Associé à un grand travail sur la perspective, ce point de vue assez rapproché de l'édifice permet de contempler l'architecture en détails.
- Sadoux respecte les lois de la perspective :
 - Les croisées sont beaucoup plus détaillées au second plan qu'à l'arrière-plan.
 - La tour des Princes est l'élément le plus proche et donc apparaît très massive.
- On ne peut effectivement pas voir la lanterne ; Sadoux ne cherche pas à faire une entorse au réalisme au profit de l'exercice de style, car ce sont davantage les ailes basses qui l'intéressent.

- **Mais ce point de vue constitue surtout une astuce de composition :**

- On peut se dire que le graveur aurait pu proposer une vue aérienne pour représenter toutes les ailes basses, alors qu'ici, on n'a qu'une partie.
- En réalité, cela lui permet de montrer, dans deux plans superposés, associés, l'enceinte basse et le donjon, de manière à démontrer qu'avec une toiture brisée telle qu'elle se présentait à l'époque de Louis XIV, toute la perspective était gâchée :
 - Nous sommes à hauteur d'homme, donc nous voyons ce que les visiteurs sont susceptibles de voir.
 - La composition de Sadoux nous conduit indéniablement à constater que grâce à la couverture en terrasse, l'architecture du donjon retrouve toute sa splendeur.
- D'ailleurs, Sadoux cadre seulement jusqu'à la tour des Princes :
 - Il évite ainsi de représenter la partie sud de l'enceinte basse, qui à l'époque était encore pourvue de mansardes.
 - Il ne la montre pas car ce qui l'intéresse, c'est l'état d'origine nouvellement restauré côté ouest.

- **Sadoux présente également assez bien l'ordonnance en quadrillage régulier des façades, mais il ne cherche pas à en rendre la dissymétrie :**

- La façade sud du donjon est en grande partie masquée par la tour des princes, mais on distingue tout de même le deuxième étage, côtés sud et est.
- On retrouve les deux travées d'arcades plein-cintre des coursières auxquelles succèdent les trois travées de croisées plein-cintre, puis la croisée rectangulaire et la demi-croisée également rectangulaire.

- **Pourquoi avoir représenté de la végétation un peu sauvage ?**

- Toujours par souci de réalisme, car la grande campagne de restauration commence seulement en 1881, donc à l'époque de création de la gravure, les abords sont effectivement encombrés de végétation et de gravats.
- En outre, le grand buisson de l'angle inférieur droit ferme la composition pour que l'œil se dirige plus fermement sur l'édifice.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Cette vue d'architecture se veut la plus exacte possible, afin de **témoigner de ce qu'a été l'édifice à un moment donné.**

- **Mais Sadoux joue ici sur un double niveau historique :**

- Il représente la façade ouest en l'état de 1880.
- Mais il trace aussi implicitement un parallèle avec la disposition originelle, celle du XVI^e siècle voulue par François I^{er}.
- C'est l'un des privilèges de l'iconographie que de manipuler le référent temporel à sa guise, mais il demeure original de le faire sans recourir à la restitution d'atmosphère à travers des personnages d'époque.
- Ici, Sadoux a privilégié le présent de l'architecture tout en liant intimement celle-ci à son passé.

- **Faut-il y voir un message politique ?**

- En insistant sur la valeur de cette restauration à l'identique, le graveur cherche peut-être à saluer l'entreprise du comte de Chambord, soucieux de revenir à la « pureté » du château tel que l'avait pensé François I^{er}.
- Cette œuvre illustre un ouvrage qui, par certains accents, peut paraître légitimiste, aussi est-il possible qu'elle en serve métaphoriquement la cause, en suggérant que le comte de Chambord, dernier espoir de la monarchie, va redonner à la France l'éclat des siècles passés.
- D'ailleurs, Paul Perret, l'auteur de cet ouvrage, ne cache pas son admiration pour François I^{er}, contrairement à Louis XIV, qu'il trouve tyrannique.

- **Mais Perret ne cesse également de s'insurger contre les irresponsables qui ont laissé Chambord à l'abandon :** il souhaite donc peut-être tout simplement que l'iconographie insiste sur les restaurations entreprises par son siècle.

Implication du spectateur

- **Elle paraît mineure**, car c'est surtout l'architecture qui est mise en valeur, dans une volonté de démontrer l'intérêt esthétique d'une couverture en terrasse des enceintes basses.

- Mais en réalité, **Sadoux utilise sciemment un point de vue à hauteur d'homme pour accentuer le réalisme de la représentation :**

- Il faut donc lui reconnaître une valeur rhétorique.
- Il permet de démontrer que pour les visiteurs, les toitures à la Mansart sont une aberration, car elles contrarient la lecture de l'édifice.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

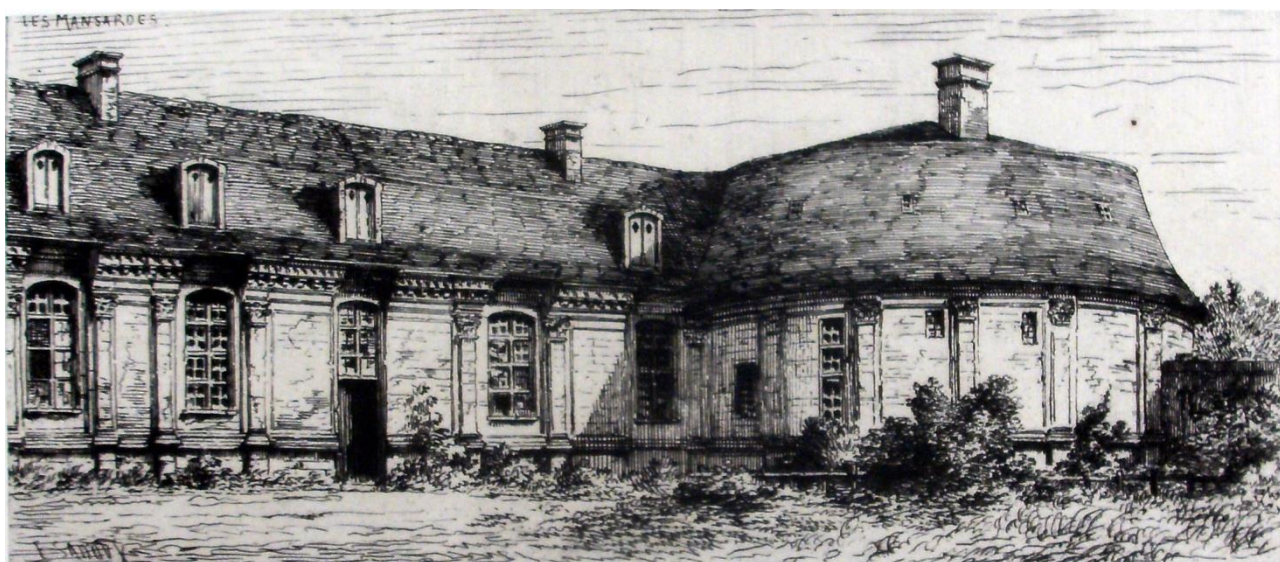
- Dans l'ouvrage de Paul Perret, la gravure qui nous intéresse est **immédiatement précédée d'une autre eau-forte représentant également une partie des enceintes basses**, mais encore couvertes de leurs **toitures à la Mansart :**

- Un parallèle s'établit donc iconographiquement entre elles et les met directement en liaison avec le texte qu'elles illustrent.

- Perret commence en effet par s'indigner des mansardes ajoutées au mur d'enceinte sur ordre de Louis XIV :
 - « [Les réformes introduites par Louis XIV dans la résidence] ne devai[ent] point causer trop de préjudices ; on n'en peut dire autant des prétendues restaurations extérieures. Louis fit d'abord couvrir par Mansard [*sic*] les bâtiments qui ferment la cour du Midi ; l'ombre de François I^{er} reçut cette cruelle injure de voir renverser ses balustres à l'italienne, qu'on remplaça par des *mansardes* [...]. Tous les toits qu'il imagina et les solennels bourreaux d'art ses émules, après lui, ressemblent à des marmites renversées. Callimaque de Corinthe eut sans doute une inspiration plus poétique, lorsqu'il trouva le modèle du chapiteau corinthien, en regardant une urne funéraire tapissée de feuilles d'acanthé »¹³⁵.
 - La gravure de détail de Sadoux représentant lesdites mansardes vient donc illustrer ses propos directement dans le texte¹³⁶.
 - Alors que Perret poursuit sur un sujet totalement différent, l'enfance et les amours de Mademoiselle, une vue plus récente du château, celle qui nous occupe, est intercalée avec le texte.
 - En termes de restauration, elle présente un double intérêt, puisqu'elle présente les terrasses remises à neuf et une partie des ailes basses débarrassée de ses mansardes.
 - Il y a donc prise de position par l'intermédiaire de la gravure qui occupe une place à part dans l'argumentaire de l'auteur.
- **Le nom du château apparaît dans l'angle supérieur gauche** : ce détail n'est pas particulièrement signifiant, sans doute s'agit-il simplement d'une manière de s'assurer que lors de l'édition, on identifiera correctement l'édifice.
- **Le titre est donné dans le sommaire des planches, mais il est très ambigu**, ce qui nous a mis en difficulté pour procéder au classement de l'œuvre dans notre catalogue :
- Le terme « terrasses » peut en effet aussi bien désigner les parties hautes que la couverture des offices..., d'autant que le point de vue adopté met en valeur les deux éléments, ce qui ne nous permet pas de trancher en faveur de l'un ou de l'autre.
 - Nous avons toutefois préféré la classer dans la rubrique « façade ouest » plutôt que « terrasses », en raison du texte de Perret qui fait clairement références au problème des mansardes.

¹³⁵ Paul Perret, *Les châteaux historiques de la France par M. Gustave Eyriès ; accompagné d'eaux fortes tirées à part et dans le texte et gravées par nos principaux aquafortistes, sous la direction de M. Eugène Sadoux*, Paris-Poitiers, H. Houdin-frères, 1880, pp. 41-42.

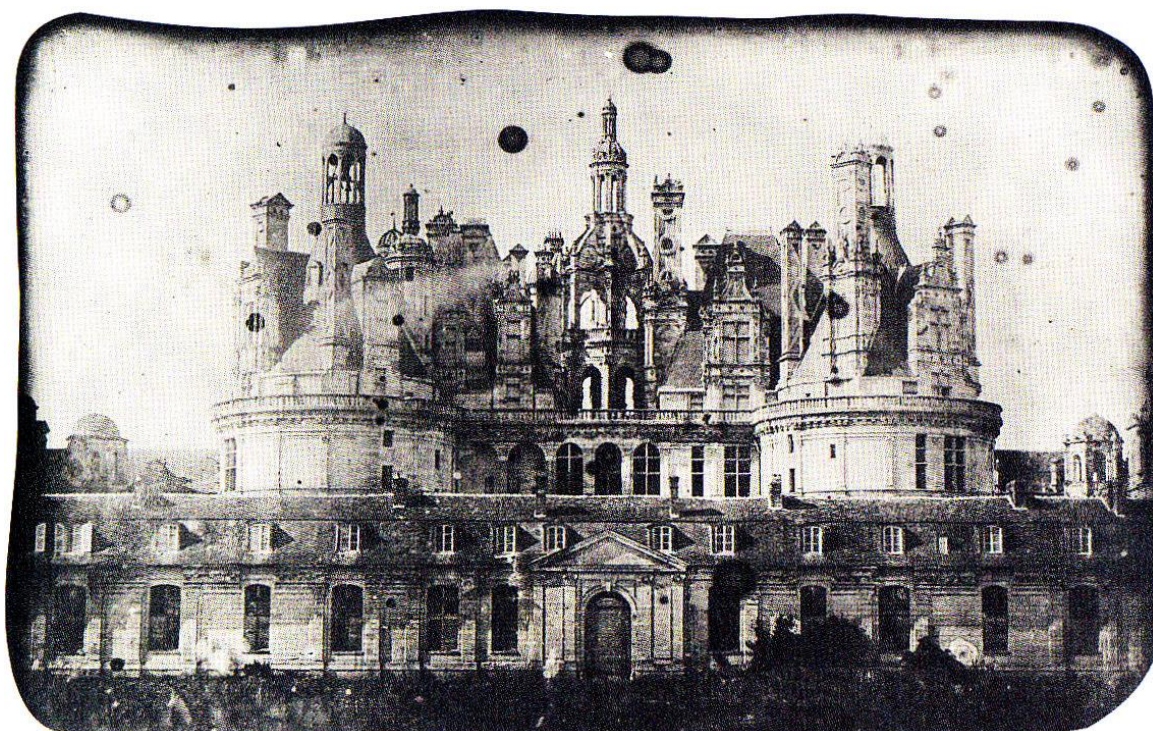
¹³⁶ Voir page suivante.



Eugène Sadoux, *Le château de Chambord : les Mansardes*,

eau-forte, dimensions inconnues, S.d. / [1880],

in Paul Perret, *Les châteaux historiques de la France par M. Gustave Eyriès ; accompagné d'eaux fortes tirées à part et dans le texte et gravées par nos principaux aquafortistes, sous la direction de M. Eugène Sadoux*, Paris-Poitiers, H. Houdin-frères, 1880, p. 42, planche dans le texte



Façade sud-est de Chambord

avec les toitures à combles brisés « à la Mansart » couvrant les ailes basses,

daguerreotype, 1843, Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, reproduction extraite de l'ouvrage de Christian Trézin, *Le château de Chambord, Loir-et-Cher*, Paris, Centre des monuments nationaux, Monum, Éditions du patrimoine, 1998, p. 31

La renommée des façades nord et sud ne doit pas conduire à déconsidérer la valeur iconographique des corps de bâtiment est et ouest. Il nous est bien entendu impossible à l'heure actuelle de déterminer si leur confidentialité en tant que motifs a été initiée par l'iconographie avant d'être relayée par les mentalités ou bien si une désaffection initiale auprès du public a conduit les artistes à les délaisser. En revanche, cette discrétion a de toute évidence encouragé les graveurs et les lithographes à s'aventurer dans de nouvelles directions, à proposer des compositions inédites. Celles-ci se partagent entre études graphiques pointues de l'édifice, essentiellement considéré en tant qu'objet architectural, et relectures pittoresques de ce dernier. Au prix de certaines distorsions, parfois de quelques maladresses mais aussi d'inévitables stéréotypes, les artistes osent profiter de l'espace de liberté qui leur est offert - et qu'ils contribuent par leurs créations à perpétuer - pour donner à voir Chambord autrement, notamment à travers d'audacieux points de vue mieux adaptés à la représentation des ailes latérales et des enceintes basses. Maîtrisant habilement la perspective, Eugène Sadoux parvient ainsi à rendre perceptible la volumétrie de la façade ouest, tout en conférant à son réalisme graphique une force argumentative mise au service d'un discours pré-patrimonial. La façade est s'est davantage prêtée, semble-t-il, à la composition de scènes charmantes où la nature tient toujours une place de choix. L'édifice et son environnement s'accordent la plupart du temps avec harmonie, au risque toutefois de verser dans le poncif bucolique. Rochebrune contourne cet écueil en atteignant un point d'équilibre entre réalisme et esthétisme : sans prétendre au témoignage architectural absolu, il installe néanmoins le château au cœur d'une ambiance étrange qui ouvre la porte à l'imaginaire. Cette recherche du pittoresque conduit les graveurs à utiliser le thème de l'arrivée à Chambord pour modeler l'espace naturel en fonction du regard qu'ils souhaitent porter sur l'édifice. Privilégiant ou non l'effet de surprise, ils présentent Chambord sous un jour nouveau en engageant directement le rapport du spectateur à l'édifice. Ainsi, à partir de deux façades *a priori* jumelles, l'image présente mille visages différents du domaine, tantôt château privé raffiné, tantôt édifice colossal plus ou moins laissé à l'abandon, en tout cas solitaire et nimbé d'un certain mystère.

III. Les vues aériennes : la lithographie au service de l'architecture ?

Étude statistique

Parmi les vues générales de Chambord et toutes techniques confondues, les vues aériennes constituent le troisième motif le plus représenté, presque à égalité toutefois avec la façade est : 8 % contre 7 % de l'ensemble des œuvres. Il est tout à fait logique que les vues aériennes soient classées en troisième position : après les façades antérieure et postérieure, un édifice n'est réellement lisible qu'une fois son plan dévoilé en trois dimensions, ses volumes saisis dans leur configuration générale. Notre corpus recense quinze vues aériennes, partagées en douze gravures / lithographies et en trois peintures / aquarelles, les dessins n'en ayant illustré aucune. Comme précédemment, présentant cinq fois plus d'œuvres que les deux autres, la domination de la première catégorie est écrasante. La difficulté de réalisation d'une vue aérienne et sa propension naturelle à l'achèvement dans la composition ne se prête guère en effet à la légèreté du dessin comme à celle de l'aquarelle ; quant aux peintures, sa dimension topographique et son caractère schématique ne la désignent pas comme un sujet de premier choix. D'ailleurs, sur les trois œuvres de cette catégorie, la première n'est effectivement que le détail d'un plan plus général et les deux autres sont en réalité des vues semi-aériennes, à la plongée légèrement abaissée pour atténuer justement cet effet cartographique.

Concernant uniquement les gravures et les lithographies, notre catalogue recense douze occurrences de vues aériennes pour huit œuvres différentes. À quatre reprises, nous comptons deux épreuves distinctes d'une même œuvre¹³⁷, ce qui indique une certaine diffusion des compositions, donc un goût du public pour ce type de vues. Rien de surprenant également à ce que les artistes aient uniquement employé des vues d'ensemble, sans lesquelles le choix d'une représentation aérienne n'a plus guère de sens. En revanche, nous pouvons remarquer que l'angle de vue diffère en fonction de la façade illustrée. La perspective cavalière semble réservée aux vues prises depuis la façade sud de Chambord : quatre œuvres adoptent ce parti en présentant une très forte plongée qui permet de voir l'ensemble de la structure et de mettre en valeur les enceintes basses ; l'environnement est quant à lui limité aux abords directs. La vue à vol d'oiseau est au contraire privilégiée pour les représentations de la façade nord : la vue en plongée est moins accentuée, si bien que l'on ne distingue presque que cette façade ; les abords sont également peu visibles. L'estampe contemporaine est en réalité la seule véritable vue à vol d'oiseau de ce thème, car son champ est très ouvert en raison de sa ligne d'horizon très lointaine : ce procédé iconographique permet de donner à voir assez largement la forêt. On sent ici l'influence des techniques modernes de

¹³⁷ Ce qui nous donne le schéma suivant : pour 12 références, 8 œuvres originales, dont 4 x 2 épreuves d'une seule œuvre.

prise de vue aérienne, car la composition est moins figée et l'angle de vue latéral plus audacieux que dans les œuvres des siècles précédents.

L'analyse des techniques employées pour ce thème constitue sans doute l'élément le plus significatif. Sur huit œuvres, sept sont des lithographies, la plupart extraites d'albums d'estampes ou de monographies et deux sont colorisées. L'œuvre contemporaine étant une reproduction mécanique, sa technique demeure encore non identifiée. Seul ce motif semble avoir gagné à ce point les faveurs des lithographes. L'ampleur et la majesté des compositions, leur caractère descriptif surtout, donnant à l'architecture l'occasion de se déployer sur plusieurs faces à la fois, ne pouvaient mieux convenir à un dispositif en quête de motifs séduisants, impressionnants et susceptibles d'être largement diffusés auprès du plus grand nombre. Il n'est donc pas étonnant que sept de ces huit lithographies aient été réalisées au XIX^e siècle et une seulement dans le premier tiers du XX^e siècle, alors que les techniques de prises de vues aériennes commençaient à être réellement au point. Curieusement, ces compositions aux points de vue très éloignés du sol affectionnent la présence d'éléments figurés. Il s'agit la plupart du temps de quelques personnages disséminés ici et là pour meubler la scène, en général sur les chemins, mais ils ne sont jamais individualisés, réalisme oblige. Seules les deux œuvres n'affichant justement pas ce parti pris n'y ont pas recours, préférant se concentrer uniquement sur l'architecture.

Historique

Puisque nous étudions toujours des vues d'ensemble des corps de bâtiments extérieurs de Chambord, veuillez vous reporter de nouveau à l'historique de la construction des façades nord et sud¹³⁸, ainsi qu'à celui des façades est et ouest¹³⁹, puis aux « compléments historiques » de la fiche numéro cinq détaillant le chantier des enceintes basses¹⁴⁰.

III. 1. Un édifice hors du commun mis à la portée de tous

Parmi l'ensemble des vues générales de notre corpus, la vue aérienne ne s'inscrit pas tout à fait dans la même problématique que les vues de façades étudiées auparavant et ne poursuit pas non plus les mêmes buts. Si les portraits gravés et lithographiés des façades nord, sud, est et ouest, de par leur caractère nécessairement partiel, cherchent à façonner une ou plusieurs images de Chambord, la vue aérienne, globalisante, est immédiatement investie d'un parti pris de réalisme et d'objectivité. Ce type de représentation particulier demeure récent dans le domaine de l'estampe :

¹³⁸ Consulter les pages 387-389.

¹³⁹ Consulter les pages 453-454.

¹⁴⁰ Consulter la fiche n°5 consacrée à l'eau-forte de Nicolas De Fer, *Chambord : vue de la façade sud-est très fantaisiste*, pp. 428-433.

les premières vues à vol d'oiseau apparaissent en effet vers 1830-1840 et connaissent un grand succès entre 1850 et 1860, date à partir de laquelle les premiers essais de photographie aérienne sont effectués¹⁴¹ ; extrêmement précieuse dans le domaine des renseignements militaires, celle-ci s'impose définitivement durant la Première Guerre mondiale¹⁴². Dans le cas de notre corpus, la lithographie s'est de toute évidence massivement emparée de la vue aérienne, à l'exclusion de tout autre support technique, ce qui demeure extrêmement rare. Sans doute la vue aérienne servait-elle à merveille le dessein didactique et patrimonial avant la lettre des ouvrages que ces œuvres étaient chargées d'illustrer. En effet, la presque totalité d'entre elles provient de monographies ou d'albums réalisés dans l'esprit des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* publiés par le baron Taylor à partir du premier tiers du XIX^e siècle¹⁴³. Le concept apparaît au XVIII^e, mais ne se développe réellement qu'en Angleterre, à partir de 1805, lorsqu'artistes et écrivains découvrent à la fois l'importance des monuments gothiques et la beauté des sites naturels de leur pays, qu'ils explorent méthodiquement avant de venir en France. Ils s'y indignent du peu d'intérêt alors porté par les Français à leurs monuments et lancent une série de publications destinées à déclencher une prise de conscience.

Un effort d'inventaire débute seulement en France à partir de 1817-1821, ce qui encourage une démarche de représentation. Selon Jean Adhémar¹⁴⁴, c'est justement sous cette forme que le paysage, très apprécié au XVIII^e siècle, trouve en France un second souffle. Plutôt que les sites naturels, les artistes privilégient les églises gothiques, les châteaux et les villages, en particulier durant la période romantique. Ceux qui n'apprécient guère le gothique choisissent d'autres motifs, comme Blancheton, que nous retrouvons dans notre corpus. Ce médecin de Louis XVIII a l'idée de publier un recueil de vues des châteaux français jugés les plus intéressants en faisant appel aux plus grands artistes de son temps, tel Deroy. Son ouvrage poursuit la double vocation de redonner le goût d'une autre architecture et de conserver le souvenir de monuments amenés à disparaître. C'est juste à ce moment qu'apparaît le procédé de la lithographie¹⁴⁵, technique de reproduction mécanique très souple permettant de créer des motifs gravés et de les tirer en de multiples exemplaires plus facilement et plus rapidement. Les paysagistes l'adoptent immédiatement, ce qui leur permet de diffuser en France pendant cinquante ans le goût de l'archéologie et du tourisme. Considérée comme la meilleure expression existante du paysage gravé, la lithographie de paysage est en réalité la seule à vraiment exister en marge de la peinture. Les dessinateurs de vue parcourent dès lors le

¹⁴¹ La première photographie aérienne est réalisée en 1858 par le photographe et aérostatier Félix Nadar qui prend un cliché du Petit-Bicêtre, au sud de Paris, depuis un ballon captif.

¹⁴² Avec le développement combiné des ballons d'observation et de l'aéroplane.

¹⁴³ Assisté notamment de Nodier et Cailleux, Taylor fait publier son ouvrage en vingt-quatre volumes, de 1820 à 1878.

¹⁴⁴ Jean Adhémar, *La France romantique. Les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy – Éditions d'art, 1997.

¹⁴⁵ Il est inventé par Aloys Senefelder en Allemagne en 1796 et introduit en France au début du XIX^e siècle, où la lithographie connaît bientôt un réel succès ; face à la concurrence de la gravure à l'eau-forte perd du terrain dès 1826 et la gravure sur acier s'essouffle à partir de 1845.

pays à la recherche de motifs : Chapuy, l'un des artistes de notre corpus, visite ainsi de nombreux sites pour le compte de l'éditeur Engelmann, prenant des croquis sommaires ensuite complétés par des lithographes professionnels comme Bachelier, se chargeant de leur donner de la saveur et du caractère.

Ainsi, la lithographie est rapidement apparue comme un moyen de vulgarisation très performant. Pour représenter plus spécifiquement Chambord, il n'est donc pas étonnant que les lithographes aient privilégié la vue d'ensemble aérienne, seule à même de satisfaire le dessein des monographies et des albums de donner à voir les monuments pour apprendre à les connaître et, par là même, encourager à les préserver. L'inconvénient des vues des quatre façades était effectivement de livrer une vision tronquée de l'édifice, écueil que certains graveurs ont tenté de contourner en plaçant leur point de vue à l'angle de deux façades ou bien en plongée suffisante pour laisser deviner une petite partie des autres corps de bâtiment. La vue aérienne facilite au contraire le déploiement de l'architecture au sol et rend donc lisible en trois dimensions le plan d'ensemble de l'édifice. Bien entendu, malgré ce procédé, l'une des quatre façades demeure toujours cachée, mais à cette distance, le détail compte moins que la saisie globale de l'agencement des différents corps de bâtiment. Celle-ci permet justement de faire saillir une logique de construction facilitant la déduction des éléments manquants. Les vues du duo Pensée / Lermercier ou encore celle de Sadoux en sont le meilleur exemple : depuis le ciel, le plan de Chambord n'est jamais apparu avec plus de clarté. Du donjon naissent les galeries et les ailes auxquelles se greffent les enceintes basses. En un coup d'œil, pour tous, l'architecture devient limpide et fait sens. L'effet est saisissant et sert d'autant plus l'aura du château : massivement implanté au sol, par contraste avec la planéité de l'environnement qui l'entoure, il semble tout juste sorti de terre. Par ailleurs, la vue aérienne conduit de manière assez naturelle à envisager Chambord comme un domaine, non uniquement comme un édifice architectural. Presque toujours représenté dans son cadre naturel, le château est ici concrètement implanté au cœur de la forêt qui s'étend à perte de vue. Le duo Dupuis / Beaujoint intègre même le minuscule village à sa composition, le plaçant sous la protection symbolique et presque archaïque de son gigantesque voisin, qui le nourrit et le fait vivre.

III. 2. *Témoignages et compositions de circonstance*

La vue aérienne semble donc vouée à l'étude architecturale, au compte-rendu exhaustif de l'état dans lequel apparaît le domaine à un moment donné. Quel serait en effet l'intérêt de prendre de la hauteur sinon d'embrasser le site en grand angle pour conjuguer harmonieusement structure d'ensemble et subtilité des détails ? C'est en premier lieu le caractère symétrique du plan de Chambord qui se trouve soudainement mis en lumière. Aucun autre type de vue n'avait pu jusque là présenter en vis-à-vis, de chaque côté du donjon, la galerie de l'aile Royale et celle de la Chapelle,

l'aile François I^{er} et l'aile Dauphine, l'aile des Communs d'Orléans et celle des Princes. Ainsi, avant même de témoigner de l'évolution du site, c'est l'architecture en tant qu'assemblage savant de volumes qui retient l'attention. Par un jeu de mise en abyme, les lithographes rendent hommage au génie humain ayant présidé à la conception du plan de Chambord : en le rendant lisible et en le magnifiant, ils lui font l'honneur de leur propre talent. Ce sont essentiellement les vues aériennes prises depuis la façade sud qui éclaircissent la trame modulaire sur laquelle se fonde l'ensemble de la construction : « Les dispositions intérieures s'inscrivent dans une grille dont le module [...] est le cinquième du côté du carré. Les bras de la croix centrale occupent la largeur d'un module, laissant aux angles des carrés de deux modules de côté. Quant aux tours, elles ont également deux modules de diamètre, proportions reprises pour les quatre tours d'angle de l'enceinte »¹⁴⁶. Même si, bien entendu, les lithographies ne permettent pas d'aussi fines mesures, elles rendent néanmoins sensible la proportionnalité qui régit l'ensemble de la construction : les différents volumes s'organisent avec régularité et sens de l'équilibre des masses, autour du donjon central à partir duquel tout s'organise. La perception en trois dimensions des différents corps de bâtiment rend également plus concret le parti pris esthétique de l'ordonnance des élévations. Même si les vues en forte plongée écrasent toujours un peu la perspective, on perçoit très bien, côté nord peut-être encore davantage que côté sud, la dichotomie très prononcée entre parties basses et parties hautes. À l'horizontalité massive des unes succède la verticalité élancée des autres, selon une proportion $2/3 - 1/3$. On comprend également que ces deux forces opposées cohabitent harmonieusement au niveau du donjon lui-même, les faces du corps central étant plus larges que hautes et contrastant avec la verticalité des tours d'angle. Enfin, il semblerait que les vues aériennes soient plus habiles à retranscrire sur le plan iconographique le sentiment de la temporalité. Leur facilité à mettre en cohérence les différents corps de bâtiments décuple en effet leur valeur documentaire. La seule eau-forte de notre sélection, celle de Sadoux, constitue ainsi une représentation extrêmement précise de l'état des enceintes basses à la fin du XIX^e siècle¹⁴⁷ : on y voit l'aile des Princes désormais dotée d'une couverture en terrasse, l'aile des Communs d'Orléans débarrassée de ses toitures à la Mansart, contrairement à l'enceinte basse sud. Enfin, la lithographie anonyme et non datée représentant la façade nord en perspective cernale donne à voir les douves comblées. Les structures inférieures sont ici apparentes, ce qui est rare : on distingue notamment le bras de dérivation du canal côté ouest, qui paraît de fait surélevé, de même que la base des quatre tours enfoncées dans le sol et le pont-escalier d'entrée. Il y a d'ailleurs fort à parier que le lithographe ait sciemment choisi un point de vue latéral ouest pour mettre en valeur cet aspect.

Toutefois, comme pour nombre d'œuvres de notre corpus, ces lithographies de vues aériennes sont loin de se mettre entièrement au service de l'architecture. Répondant à une autre

¹⁴⁶ M. Chatenet, *Chambord*, p. 70 ; consulter le plan de Sara Galletti, p. 481.

¹⁴⁷ Consulter la fiche n°10 consacrée à cette vue aérienne, pp. 482-488.

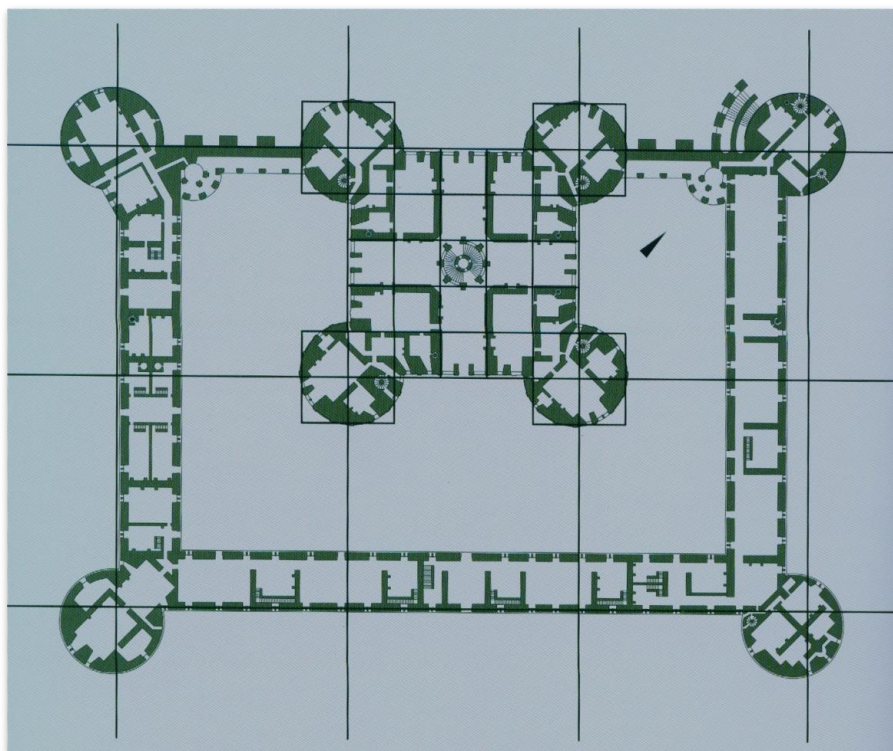
dimension de leur nature, elles poursuivent également un but esthétique qui ne s'avère pas systématiquement compatible avec leur entreprise première de « radiographie » architecturale. Les points de vue employés sont à cet égard assez significatifs. Les véritables vues d'architecture sont latérales, seul moyen de respecter les proportions au plus juste et de donner à voir la presque totalité des corps de bâtiment. Or la moitié des œuvres de notre sélection opte plutôt pour un point de vue frontal classique visant peut-être moins à souligner la symétrie du plan que le caractère impressionnant de l'architecture. Massif, implacable, côté sud avec le duo Monthélier / Bachelier, comme côté nord avec Dupuis / Beaujoint, le château se dresse de toute sa hauteur face au spectateur, la ligne de fuite à l'horizon, dans l'axe de la lanterne, accentuant sa domination sur le paysage alentour. Aucun doute ne subsiste : Chambord est bien un château royal. Bien qu'il ne le soit plus réellement au XIX^e siècle, c'est cette image que la lithographie se charge de diffuser auprès du public en se servant de la symbolique monarchique du château, toujours fortement ancrée dans les mentalités. On peut également remarquer la place considérable accordée par les vues aériennes à l'environnement. À l'exception d'une œuvre, toutes les lithographies étudiées profitent de la valeur esthétique de la forêt pour renforcer la majesté du domaine, posé comme un bijou de pierre au milieu d'un écrin de verdure. Immanquablement touffue et verdoyante, elle encadre la composition de part et d'autre de l'édifice autour duquel les parterres arasés, traversés de chemins plus ou moins rectilignes, ménagent un espace vide, une rupture visuelle destinée à isoler et mettre en scène l'architecture. Le caractère plaisant donné à ces compositions est une autre manière de populariser l'image de Chambord et la présence d'éléments figurés participe également de cette démarche. De manière générale, les dessinateurs de vue se désintéressaient des personnages au profit de l'architecture. Ils étaient intégrés aux compositions par les lithographes qui retouchaient eux-mêmes les paysages en les peuplant de petites figures, ou bien par des artistes spécialisés en « croquades ». Le public tenait beaucoup à cette forme d'animation qui, il est vrai, donne de la vie aux œuvres et les tire vers une certaine forme de pittoresque, les empêchant de demeurer de simples vues d'architecture. La plupart des lithographies de notre sélection emploient des éléments figurés, les essaimant par couples de deux ou trois à l'extérieur des enceintes, dans la cour intérieure ou sur les terrasses des offices. Monthélier et Bachelier arrêtent même un carrosse devant la Porte Royale, empruntée par plusieurs personnages pour rejoindre le donjon. En costumes contemporains, toutes ces figures n'ont qu'un rôle de circonstance, celui de donner l'échelle, bien entendu, mais aussi de renvoyer le spectateur à son statut de visiteur potentiel et donc de signifier que le domaine est accessible. Chambord est bien présenté comme digne d'être regardé, sur place ou à travers les représentations d'ouvrages spécialisés.

III. 3. *Une certaine liberté formelle*

Outre ces partis pris de composition qui transforment quelque peu la réalité du site, les lithographes ne jurent pas tous fidélité à l'architecture de Chambord. De nombreuses déformations et certaines libertés prises vis-à-vis de sa structure peuvent en effet être relevées. La lithographie du duo Dupuis / Beaujoint représentant la façade sud, par exemple, ou encore la vue aérienne anonyme prise depuis le nord présentent un réel problème de proportions. L'échelle de l'édifice semble en effet démesurée au regard des personnages, d'une part, mais aussi des parties hautes, dont l'élancement vertical est un peu trop prononcé. Le donjon perd également la tension précédemment évoquée entre verticalité et horizontalité. Ici, les faces du corps central semblent aussi larges que hautes, tout comme les tours hésitent entre élévation et ampleur. Certains lithographes ont par ailleurs quelques difficultés à respecter l'agencement des différents volumes. La composition d'Oeroy et la vue aérienne de la façade nord du duo Dupuis / Beaujoint désolidarisent ainsi les deux galeries du donjon en donnant l'impression que celles-ci sont totalement planes. L'aile Dauphine n'est quant à elle pas symétrique à l'aile François I^{er}, car elle n'est pas reliée à la tour de la Chapelle. Il est plus choquant encore que ces deux œuvres donnent à voir des enceintes basses rectangulaires continues, oblitérant complètement la tour du Chaudron et celle des Princes. Ces erreurs répétées d'une composition à l'autre sont révélatrices d'un lien d'ascendance : l'architecture du château est reproduite à l'identique, seul l'environnement diffère ; un seul et même dessinateur de vue, Beaujoint sans doute, a donc dû fournir son modèle à deux lithographes différents. L'ordonnance des élévations n'est pas non plus toujours exacte. Si tous les lithographes rendent un compte assez exact de l'alternance typologique des ouvertures du corps central, on ne peut en dire autant de celles des galeries côté nord, qui normalement présentent au troisième niveau des croisées moitié moins hautes que celles du deuxième niveau. Aucune vue aérienne de la façade nord ne reproduit cette alternance. Quant aux éléments bâtis périphériques, église, maisons du village, écuries entourant le château, ils demeurent souvent très approximatifs et ne se trouvent pas forcément placés au bon endroit.

Certains artistes franchissent même le pas de la restitution : ouvrant ainsi la porte à l'imaginaire, ils n'hésitent pas à contrecarrer la prétention de la vue aérienne à un certain réalisme. La représentation de la façade sud par le duo Dupuis / Beaujoint invente par exemple un double parterre intérieur épousant la forme au sol des tours Caroline de Berry et Henri IV. Des parterres ont effectivement existé, mais à notre connaissance jamais au niveau de la cour, à moins qu'il ne s'agisse d'un parterre éphémère n'ayant survécu qu'un très court laps de temps, auquel cas cette œuvre constituerait un indicateur chronologique précieux. Par ailleurs, aucune autre lithographie ne le représente, ce qui marginalise cette composition. La vue du duo Monthélier / Bachelier datée de

1851 prend également le parti de restituer l'état originel des enceintes basses, en supprimant les mansardes et transformant les courtines en terrasses, comme l'indique en légende l'éditeur Henri Guerlin¹⁴⁸. Recherchant sans doute un effet esthétique, les lithographes ajoutent au-dessus de la Porte Royale deux statues colossales. La composition de Dupuis et Beaujoint reprend intégralement ces éléments de restitution, ce qui nous permet de nouveau d'émettre l'hypothèse d'une certaine influence entre les deux œuvres. Mais la palme de l'audace revient à la lithographie contemporaine d'Achille Duchêne, paysagiste probablement nommé architecte de Chambord par le prince Élie de Bourbon-Parme juste avant la Première Guerre mondiale. Il présente ici un projet de démolition des étages mansardés des offices et de réalisation de parterres, abandonné lorsque le prince perd la gouvernance du domaine¹⁴⁹. Les travaux envisagés, colossaux, notamment en ce qui concerne le terrassement, laissent deviner un dessein grandiose pour le site. Duchêne imagine en effet de recreuser et d'élargir les douves sur les quatre côtés du château et de restituer le jardin du XVIII^e siècle, avec son quinconce au nord et ses parterres à compartiments géométriques bordés de topiaires. L'édifice se voit quant à lui pourvu de deux grandes tours dans le prolongement des ailes côté sud, ainsi que l'avait imaginé Du Cerceau.

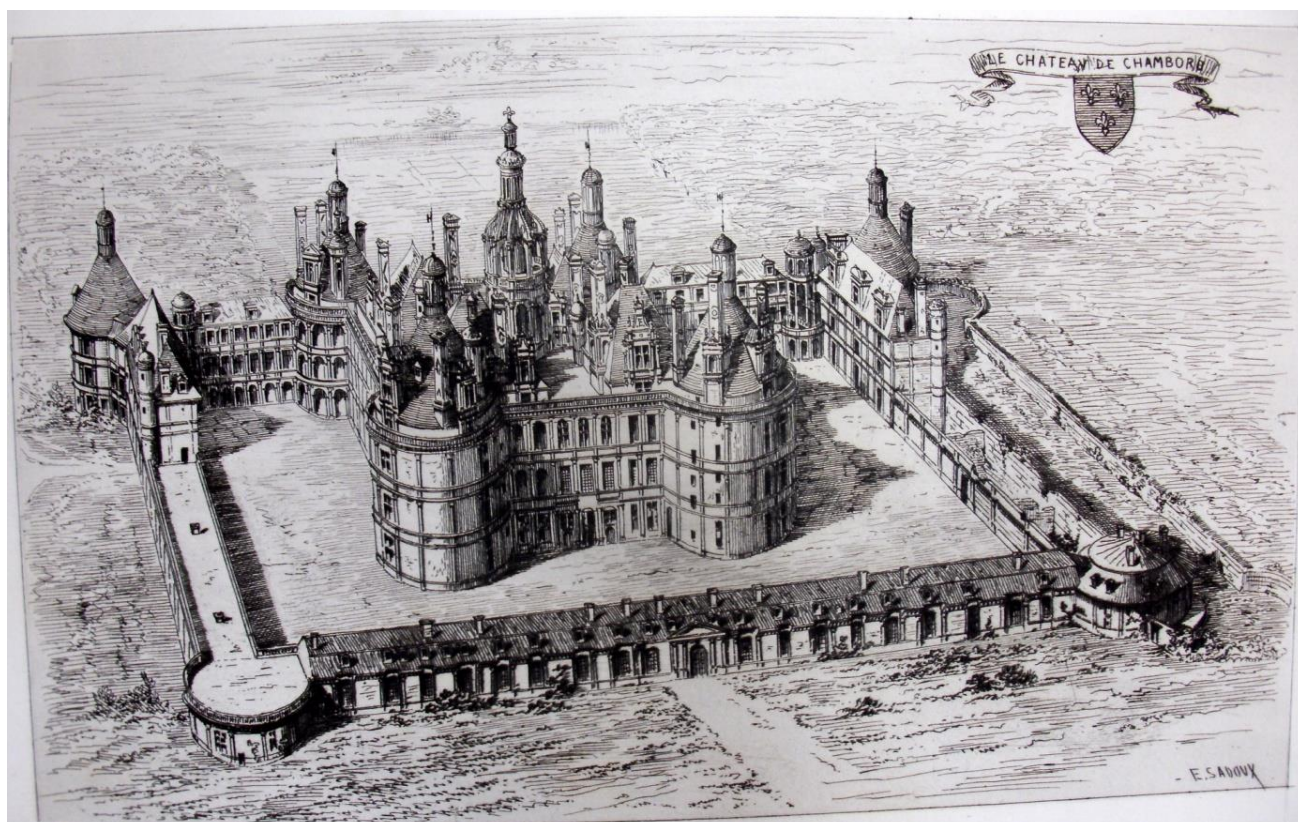


Sara Galletti, *Les modules du plan de Chambord*,
dessin contemporain extrait de l'ouvrage de Monique Chatenet, *Chambord*,
Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 2001, p. 72

¹⁴⁸ Henri Guerlin, *Le Château de Chambord*, Paris, Henri Laurens, 1931, p. 15.

¹⁴⁹ Élie de Bourbon-Parme ayant combattu dans les rangs de l'armée austro-hongroise durant la guerre, le domaine est mis sous séquestre en 1914.

Fiche n° 10 : Une promesse de renouveau



Le château de Chambord : vue cavalière

Eugène Sadoux

Eau-forte

Dimensions inconnues

S.d. / [1880]

Eau-forte originale extraite de l'ouvrage de Paul Perret, *Les châteaux historiques de la France* par M. Gustave Eyriès ; accompagné d'eaux fortes tirées à part et dans le texte et gravées par nos principaux aquafortistes, sous la direction de M. Eugène Sadoux, Paris-Poitiers, H. Houdin-frères, 1880, p. 5, planche hors-texte

Nature de la représentation

Vue architecturale : vue à vol d'oiseau du château de Chambord depuis la façade sud.

Description

- **Adoption d'un format horizontal** : épousant la disposition réelle de l'espace, il se révèle plus adapté à la représentation d'une vue d'ensemble.

- **Choix d'une perspective cavalière qui occasionne une représentation du château en très forte plongée** :

- La vue aérienne permet de surplomber le site, donc de distinguer la presque totalité des corps de bâtiment.
- Point de vue non frontal mais décalé vers l'ouest.

- **Lecture en 3 plans** :

- Premier plan : le parterre sud et les enceintes basses.
- Deuxième plan :
 - Les façades sud et ouest du donjon.
 - Les ailes Dauphine et François I^{er}.
- Arrière-plan :
 - La façade nord interne, vue depuis la cour, ce qui permet de distinguer les galeries de l'aile Royale et de la Chapelle, dotées de leurs escaliers hors œuvre.
 - Les tours de la Chapelle et Robert de Parme.

- **Aucun élément figuré n'entre dans la composition**, uniquement consacrée à l'architecture.

Compléments historiques

- **Outre le jardin côté est, un jardin à l'anglaise a bordé la façade ouest du château à la fin du XIX^e siècle** :

- Situé entre la porte Dauphine et la tour des Princes, il a certainement été créé vers 1880.
- Entouré d'une barrière d'environ un mètre de haut, il était probablement composé de diverses allées et pourvu d'un monticule central fleuri.
- Il disparaît néanmoins très rapidement.

Étude de la représentation architecturale

- **Dans leur structure générale et leur masse, les différents corps de bâtiments sont assez fidèles à la réalité** :

- On peut remarquer le caractère pesant et massif des deux tours d'angles ventrues du donjon côté sud.
- Les ouvertures sont placées au bon endroit et en bon nombre.
- L'ordonnance des élévations, composée de « fin pilastres superposés placés à intervalles réguliers, recroisés à chaque étage par un double corps de moulures horizontal courant au niveau des sols et au sommet des allèges »¹⁵⁰ et produisant de loin un effet d'entablement est également fidèle à la réalité.

¹⁵⁰ M. Chatenet, *Chambord*, p. 77.

- À la jonction de la partie basse du donjon et des terrasses, on distingue bien également la balustrade de pierre du garde-corps portée par une console en saillie qui soutient la corniche à la manière d'un mâchicoulis.
 - Concernant l'aile Dauphine et de l'aile François I^{er}, on retrouve bien les trois niveaux, les tourelles d'escalier à l'angle extérieur et la couverture est bien dotée de tous ses éléments.
 - Les deux escaliers en vis hors œuvre sont bien à loggia, doublés dans leur partie inférieure d'un portique circulaire et dotés de deux couvertures différentes.
 - Au niveau des parties hautes, Sadoux respecte l'orientation divergente des pavillons de la façade sud et de la façade nord.
- Cette eau-forte est d'une **très grande valeur documentaire** car il s'agit de **la plus fidèle représentation des enceintes basses à la fin du XIX^e siècle que nous connaissions** :
- L'aile des Princes est désormais dotée d'une couverture en terrasse.
 - L'aile des Communs d'Orléans a été débarrassée des toitures à la Mansart et attend d'être réaménagée ; elle devrait toutefois l'être ou commencer à l'être à l'époque de réalisation de la gravure, alors qu'on la présente à l'état de ruines.
 - L'enceinte basse sud est toujours couverte de ses toitures à la Mansart.
 - Assez précis = la tour des Princes présente effectivement un léger décrochement au niveau de son raccordement avec l'enceinte basse sud, contrairement à la tour du Chaudron.
- **Les douves créées au XVIII^e sont bien représentées comblées** : mais on devrait y voir les jardins cultivés par les employés.
- **Les abords sont en revanche complètement occultés ici ou presque** :
- On ne trouve aucune trace du Cosson ni des douves le long de la façade nord.
 - La forêt est représentée très rapidement par des tailles assez grossières et complètement aplanie, si bien qu'on la confond avec le ciel.
 - Sadoux figure néanmoins le chemin sablé du parterre sud qui conduit à la Porte Royale, contrairement à celui créé côté ouest au XVII^e siècle.
 - Sadoux ne représente pas non plus les vestiges du jardin côté est, ni ceux du jardin à l'anglaise du côté ouest, ni l'aménagement du parterre nord par le maréchal de Saxe.
- **Il convient également de souligner que le principe de la perspective cavalière est de ne pas présenter de point de fuite** :
- La représentation des volumes est donc en deux dimensions.
 - Celles-ci ne sont pas réduites par l'éloignement et apparaissent donc forcément faussées.
 - Sadoux ne cherche pas à donner l'illusion de la réalité mais de la profondeur.
 - Sa composition présente donc des distorsions :
 - La cour est trop large.
 - Les escaliers hors œuvre semblent disjointes des galeries.
 - La lanterne n'est pas alignée dans l'axe du bras sud.
- **La représentation de la tour Dieudonné du canton ouest est par ailleurs problématique** :
- Elle semble beaucoup trop avancée par rapport à la tour François I^{er} du canton nord, en raison de la façade ouest du donjon, elle-même beaucoup trop longue.
 - Elle paraît aussi beaucoup plus basse que les autres tours du donjon.
 - Cette erreur se répercute sur toute la façade nord :
 - Toute la moitié ouest paraît en avancée par rapport à la moitié est.
 - L'ensemble s'en trouve donc déséquilibré.

- On peut enfin relever quelques imprécisions ou inexactitudes, essentiellement par manque de finesse du dessin :

- Les ouvertures de la façade sud du donjon sont trop régulières, donc on perd le caractère asymétrique ; on a bien deux arcades, trois croisées plein-cintre de même taille, une demi-croisée verticale et une croisée rectangulaire, mais toutes les ouvertures ont la même hauteur et la même taille.
- Les deux galeries de la façade nord sont trop amples, celle de l'aile de la Chapelle comportant six travées au lieu de quatre.
- Elles ne sont pas non plus symétriques, celle de l'aile de la Chapelle paraissant beaucoup plus étroite que l'autre.
- Les deux escaliers en vis hors œuvre ne sont pas de mêmes dimensions ; comme la galerie de l'aile de la Chapelle est trop longue, l'escalier paraît plus étroit que celui du logis du roi.
- On dénombre seulement dix-huit croisées sur la façade de l'enceinte basse sud.
- La présence d'éléments maçonnés non identifiés au pied de la tour du Chaudron intrigue.
- Il manque enfin quelques souches de cheminées au niveau des parties hautes.
- Quant aux contreforts à ailerons de la lanterne, ils devraient être plus espacés.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Le choix d'une vue en perspective cavalière n'est pas anodin :

- Il représente le seul moyen de donner à voir la presque totalité du château.
- Il comporte une dimension didactique, puisqu'il permet de saisir assez aisément la logique du plan d'ensemble.
- Associé à l'aplanissement total des abords, il souligne le caractère remarquable du domaine qui semble sorti de terre à partir de rien, par la volonté d'un seul homme lui-même hors du commun.

- L'inconvénient de la vue cavalière est cependant d'uniformiser les différents éléments :

- Contrairement à une vue partielle, qui fait souvent le choix de représenter un corps de bâtiment ou un détail remarquable, elle reporte tous les éléments à la même échelle.
- Mais elle met tout de même indéniablement l'accent sur les enceintes basses en les présentant selon trois états, trois visages différents.

- Sadoux n'opte toutefois pas pour une logique de restitution d'un état passé, ni d'un état idéal :

- Il intègre les dernières restaurations en cours en représentant le chantier de réfection des enceintes basses.
- Il donne à voir un site qui vit, qui est en évolution, parfaitement conservé pour certaines parties, presque en ruines pour d'autres.
- Sa composition est donc d'un caractère assez organique, en grande partie grâce au point de vue adopté.

- Sa composition se partage entre fidélité et imprécision :

- Il est possible que le graveur n'ait jamais vu le château.
- C'est surtout l'effet d'ensemble qui compte : puisque le lecteur doit être impressionné et intrigué, avoir envie de s'attarder pour comprendre, il faut que le plan général soit lisible et suffisamment détaillé sans l'être trop pour ne pas se perdre.

- **On peut tout de même relever une manipulation chronologique volontaire :**

- L'aile des Communs d'Orléans n'était plus en ruines au moment de la création de la gravure :
 - On commençait au contraire à les aménager.
 - En la laissant à nu, peut-être a-t-il aussi voulu rappeler le projet inachevé de prolongement de l'aile est de François I^{er}.
- Il s'agit certainement d'un effort didactique, dans le but de souligner trois états différents des offices, tout en montrant aussi bien l'intérieur que l'extérieur des structures.
- Il juxtapose ainsi iconographiquement trois époques, trois moments de l'histoire du château :
 - Ce que souhaitait François I^{er} et que le XIX^e siècle a décidé de privilégier, c'est-à-dire l'aile des Princes dotée d'une couverture en terrasse.
 - Les modifications apportées par Louis XIV : les toitures brisées à la Mansart de l'enceinte basse sud.
 - Les aménagements des Communs d'Orléans sur le point d'être entrepris.

- **Comment considérer la présence de la nature ?**

- Elle est très atténuée, sans doute selon une convention du dessin d'architecture visant à faire ressortir le bâti.
- Elle est plutôt sauvage :
 - Les abords paraissent complètement laissés en friche, mais il ne s'agit pas d'une nature envahissante qui réduirait le site à l'état de ruine.
 - Ici, le bâti triomphe.
- Cette opposition nature / culture est finalement assez étrange, car elle donne presque l'impression que le domaine est dans un état de demi-sommeil.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Cette eau-forte est **d'une valeur documentaire, de témoignage indéniable**, car elle atteste d'un état du site à une époque où le château est dans une situation d'entre-deux :

- Quasi à l'abandon durant des décennies, une grande campagne de restauration va lui redonner vie à partir de 1881.
- Mais à l'époque de création de la gravure, son devenir demeure encore incertain, flou, comme l'est justement l'environnement du château.

- Une architecture qui demeure saisissante et va justement renaître grâce aux efforts consentis par son propriétaire.

Implication du spectateur

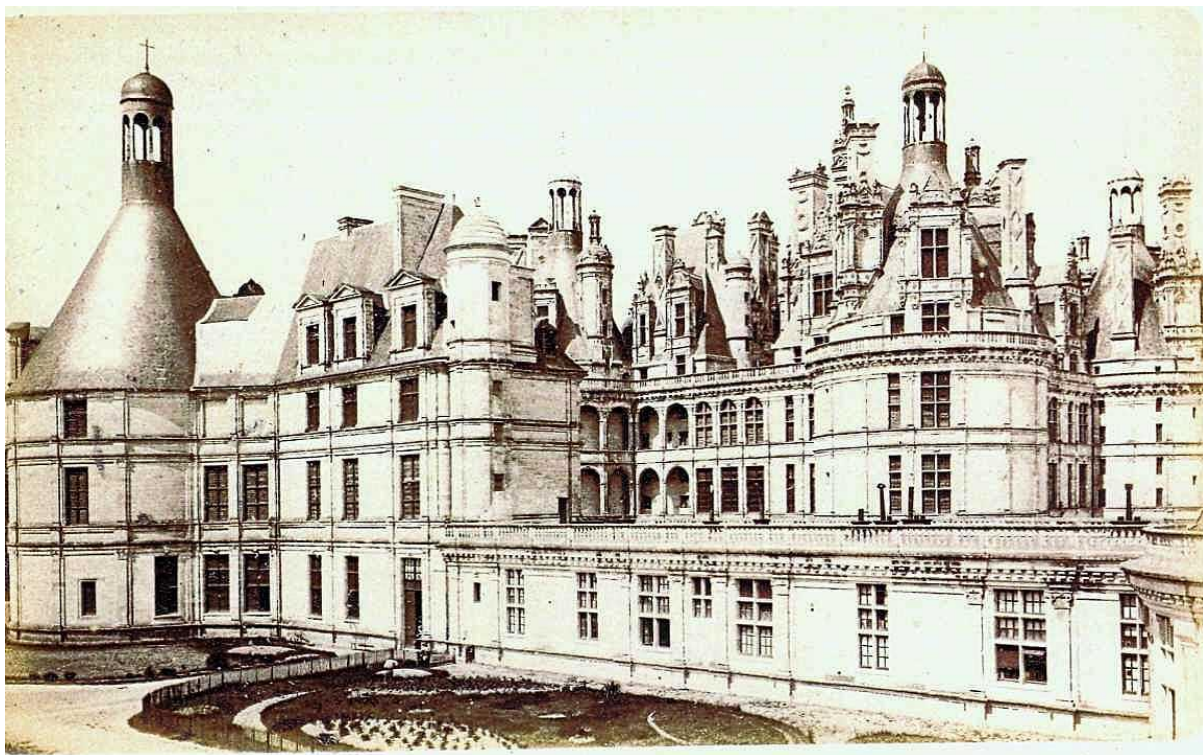
Le point de vue exclut toute implication du spectateur.

- Signalons enfin la présence d'un **blason frappé de trois fleurs de lys et rehaussé d'un phylactère précisant le nom du château représenté** :

- Il faut sans doute y voir l'association de deux symboles royaux, l'un concret, l'autre abstrait : le palais et la fleur de lys.
- Pourtant, à l'époque de création de la gravure, le château n'est plus une demeure royale, puisque le comte de Chambord n'est pas monté sur le trône et a été contraint à l'exil.
- Il peut donc aussi s'agir d'un motif décoratif de convention servant simplement à rappeler que Chambord a été durant de longs siècles un château royal.
- On peut également y voir une allusion directe aux opinions monarchistes-légitimistes de l'auteur, Paul Perret.

- **Cette eau-forte est la deuxième gravure de l'ouvrage, présentée après une vue d'ensemble de la façade nord** :

- Elle vient accompagner les descriptions rapportées de Loiseleur et Du Cerceau, deux autorités en matière d'architecture :
 - Elle occupe donc une position illustrative stratégique.
 - Son rôle est de donner des repères aux lecteurs quant à l'organisation générale du château.
- La première page commence par une dédicace au comte de Chambord :
 - On connaît donc immédiatement le positionnement politique de l'auteur.
 - D'emblée, le monument est présenté comme un reliquaire du pouvoir monarchique.
- Il s'agit finalement d'impressionner d'emblée par l'iconographie, plus parlante que le texte et plus impressive :
 - Le texte met immédiatement l'accent sur le caractère grandiose du domaine.
 - C'est sans doute pour cela que Sadoux ne représente pas le château trop en ruines.
 - Il demeure avant tout un symbole monarchique à fort pouvoir métaphorique.
 - Le graveur peut très bien avoir cherché à suggérer que si la monarchie est en sommeil, elle ne tardera pas à renaître de ses cendres.



Le jardin à l'anglaise de la porte Dauphine s'étendant jusqu'à la tour des princes vers 1880
photographie, coll. Domaine national de Chambord



Vue aérienne actuelle de Chambord

Photographie extraite de l'ouvrage d'Isabelle de Gourcuff, Francis Forget, *Chambord*, Paris-Versailles, Monum, Éditions du Patrimoine – Artlys, 2010, pp. 14-15
Ph. Francis Forget

Tout comme les représentations des façades est et ouest, les vues aériennes réservent quelques surprises en se révélant moins mécaniques qu'il n'y paraît. S'appuyant sur les possibilités graphiques offertes par ce type de vue et répondant au dessein pré-patrimonial de la lithographie, la plupart des artistes de notre corpus s'emploient à respecter scrupuleusement la disposition du site et l'architecture du château, tout en témoignant des changements décidés par les différents propriétaires. Ce parti pris présente le double avantage de mettre en lumière le plan et l'allure générale de Chambord dans son environnement, donc de diffuser plus largement son image auprès du public tout en la lui rendant compréhensible et signifiante. Mais il réduit surtout la dimension interprétative de celle-ci. En effet, contrairement aux illustrations prenant individuellement les quatre façades pour motifs, les vues aériennes recherchent moins leur mise en scène et se montrent davantage soucieuses de préserver une certaine objectivité historique. L'œuvre d'Eugène Sadoux est à cet égard exemplaire, puisqu'elle représente le chantier de réfection des enceintes basses. Très documenté, le graveur se montre fidèle à l'existant en intégrant les dernières restaurations en cours, mais surtout, il évite parallèlement de figer le domaine dans une représentation canonique : organique, comme celles de certains autres artistes, sa composition rend sensible l'évolution à la fois temporelle et physique du domaine. Conformément à son ambition didactique, la lithographie ne privilégie donc pas la vue aérienne par hasard, elle s'en sert pour rendre Chambord lisible et familier au public, éduquant ainsi « le regard de plusieurs générations de touristes »¹⁵¹ et suscitant « le goût de l'archéologie et du patrimoine, en même temps que le désir de voyager »¹⁵². Toutefois, une tension entre cette volonté de témoigner et celle de composer des scènes esthétiques est palpable. C'est là peut-être la contradiction de la lithographie, qui affiche indéniablement un dessein décoratif en raison de sa large diffusion, de son audience auprès du public, qu'elle se doit de séduire en lui présentant des compositions plaisantes. Cette ambition conduit parfois les artistes à manipuler l'architecture : ajoutées à la maladresse graphique de quelques uns, ces libertés prises vis-à-vis de l'édifice les conduisent parfois à l'erreur. Sadoux lui-même se montre imprécis et prompt à bouleverser la chronologie pour parvenir à ses fins, qu'elles soient graphiques ou plus confidentiellement idéologiques. De manière plus surprenante, la latitude que s'octroient les lithographes confine parfois à la restitution, par méconnaissance ou par esthétisme, ce qui présente l'avantage d'introduire un peu de légèreté dans ces représentations finalement très codifiées, au risque néanmoins de leur nuire en trahissant leur vocation originelle. Les lithographies de vues aériennes éclaircissent donc l'image de Chambord, mais ne lui accordent pas tout à fait la stabilité attendue.

¹⁵¹ Valérie Perlès, « Et l'image créa le touriste », in *Made in Chambord*, exposition au château de Chambord, 29 juin 2007-5 mai 2008, Paris, Domaine national de Chambord - Éditions du Patrimoine - Éditions Artlys, juillet 2007, pp. 149-153.

¹⁵² *Ibid.*, p. 150.

IV. La cour et les ailes latérales : Chambord intime

Étude statistique

La cour, les portiques de l'aile Royale et de l'aile de la Chapelle, ainsi que l'escalier hors œuvre du logis du roi constituant un ensemble architectural à part entière, il nous a semblé préférable de procéder ici à leur regroupement thématique afin d'assurer la cohérence de cette quatrième partie.

Parmi les vues partielles de Chambord, cette fois, et toutes techniques confondues, la cour constitue le deuxième motif le plus représenté, après la lanterne et avant les terrasses, l'escalier du logis du roi et les portiques se plaçant respectivement en quatrième et septième positions. L'audience du premier et du second thème n'est pas si surprenante, dans la mesure où il s'agit des deux seuls corps de bâtiment extérieurs représentés en vue partielle, depuis le rez-de-chaussée. Contrairement aux motifs intérieurs, ils offrent aux artistes un cadre grandiose et l'occasion de représenter plusieurs élévations à la fois. Offrant peut-être moins de possibilités graphiques en raison de l'étroitesse de leur configuration, les portiques se voient assez naturellement moins prisés. Notre corpus recense vingt-neuf références, partagées en vingt-trois gravures / lithographies et en six dessins, les peintures et aquarelles n'ayant illustré aucun de ces trois éléments. La première catégorie domine donc toujours avec dix références pour la cour, quatre pour les portiques et neuf pour l'escalier du logis du roi. Le schéma observé précédemment se reporte ici, puisque parmi toutes les vues partielles représentées par les gravures et lithographies, la cour demeure le motif le plus apprécié, en deuxième position après la lanterne et *ex aequo* avec les salles et parties du grand escalier ; les portiques sont quant à eux classés cinquièmes et l'escalier du logis du roi troisième. Contrairement aux vues aériennes, la troisième catégorie néglige cette fois complètement ces trois motifs, contrairement aux dessins qui, s'ils laissent de côté les portiques, élisent la cour comme leur troisième thème favori, l'escalier du logis du roi étant classé en quatrième position. Il est donc remarquable qu'une seule et même configuration se vérifie à tous les niveaux : parce qu'elle accorde une certaine liberté aux artistes en leur offrant de multiples points de vue, la cour est systématiquement préférée à l'escalier du logis du roi, dont l'élancement vertical impose davantage de limites à l'iconographie, lui-même privilégié aux portiques, aveugles sur l'un de leurs côtés.

Concernant uniquement les gravures et les lithographies, notre catalogue recense quatorze œuvres différentes pour vingt-trois occurrences. À dix reprises, nous comptons deux épreuves distinctes d'une même œuvre¹⁵³. Cette fréquence exceptionnellement élevée est certainement due à

¹⁵³ Ce qui nous donne le schéma suivant : pour 23 références, 14 œuvres originales, dont 10 x 2 épreuves d'une seule œuvre.

l'apparition simultanée d'une même œuvre dans un ouvrage et en tant que planche isolée tirée à part, ce qui lui assure une plus large diffusion. L'une des particularités de ces motifs est de se partager entre vues d'architecture (dix) et restitutions d'atmosphère plus ou moins marquées (quatre). Il est possible que les graveurs aient cherché à éviter tout effet de répétition et de lassitude avec les vues d'ensemble des quatre façades, essentiellement centrées sur l'architecture. La cour et les ailes latérales n'étant que la représentation en point de vue considérablement rapproché, et de l'intérieur, des élévations de ces façades, les artistes ont semble-t-il opté soit pour l'étude architecturale pure, profitant de cette intimité renforcée avec le bâti, soit pour son intégration dans une mise en scène figurée très poussée, la vue partielle incitant à utiliser l'architecture comme un décor. Les graveurs ont d'ailleurs privilégié les cadrages étroits afin de livrer de véritables études de corps de bâtiment (dix), au détriment des vues de semi-ensemble, au nombre de quatre seulement. En comparaison avec les thèmes précédemment étudiés, le rapport s'inverse : l'architecture n'est plus embrassée dans sa totalité ; l'iconographie l'approche différemment, au plus près, ce qui donne lieu à des compositions renouvelées livrant un autre regard sur le château. Notons toutefois que seule la cour ne propose aucune restitution d'atmosphère : couvrant un espace plus large, beaucoup moins délimité, ce motif n'invite pas au recentrement des compositions, l'œil étant forcément attiré par le déploiement, la surenchère architecturale qui s'offre à lui de tous côtés.

Bien que moins signifiante que précédemment, l'analyse des techniques employées nous livre tout de même une information signifiante. Les eaux-fortes dominant nettement les lithographies, avec neuf œuvres contre quatre, sans compter l'impression mécanique non identifiée, mais qui serait à ranger assez probablement du côté des eaux-fortes. Centrée sur l'architecture, la cour n'emploie que cette technique, tandis que les restitutions d'atmosphère se partageant entre les deux autres thèmes privilégient la lithographie. Cela n'a rien d'étonnant et tend au contraire à confirmer le goût de la lithographie pour la mise en scène et celui de l'eau-forte pour la pure saisie des volumes dans l'espace. Concernant les datations, une œuvre se distingue, celle d'Allain Manesson-Mallet représentant la cour, la seule à avoir été réalisée au XVII^e siècle. Toutes les autres datent du XIX^e, dont quatre durant la première moitié du siècle et huit dans la seconde, essentiellement vers 1880. L'augmentation de la production dans le derniers tiers du siècle est aisée à éclaircir, car la plupart des œuvres concernées proviennent de l'ouvrage d'art de Paul Perret. Ses *Châteaux historiques de la France* regroupent en effet cinq œuvres, contre deux pour la monographie de Merle et Périé. Décompte fait de deux œuvres à l'historique non retracé, seules les deux planches de Rochebrune n'étaient pas destinées à illustrer un livre spécialisé. Il est toutefois notable que la plupart des œuvres provenant d'ouvrages aient été tirées en épreuves à part, aujourd'hui conservées aux Archives départementales du Loir-et-Cher ou au Domaine national de Chambord, preuve d'un certain rayonnement. Enfin, sept compositions sur quatorze emploient des

éléments figurés. Si trois œuvres prenant la cour pour motif sont concernées, les personnages demeurent de circonstance. Leur poids iconographique est, sans surprise, beaucoup plus important pour les deux autres motifs : ils sont utilisés à trois reprises pour l'escalier du logis du roi et une fois pour les portiques, mais toujours de manière extrêmement détaillée.

Historique

Un changement de parti considérable intervient en 1526 lorsque François I^{er}, de retour de captivité, lance l'adjonction d'ailes latérales reliées au donjon et destinées à contenir, à l'est, son logis personnel et à l'ouest, la chapelle. La liaison doit être assurée par deux galeries, mais leur raccord avec les tours nord et ouest du donjon, qui sortent déjà de terre, exige une modification immédiate et complexe des plans en cours d'exécution. Très certainement au prix de l'orientation divergente des appartements du quartier et de la tour sud, ainsi que de la dissymétrie des façades nord-est et sud-est¹⁵⁴, le château initial à quatre tours devient le pivot d'un complexe nouveau désormais qualifié de « donjon ». L'aile est, sa tour contenant l'escalier en vis hors œuvre et la galerie de liaison dite galerie de l'aile Royale commencent à être édifiés en 1538 : les travaux se poursuivent régulièrement jusqu'en 1544¹⁵⁵, ce qui permet probablement au roi de France d'y loger lors de son dernier séjour à Chambord, du 22 février au 14 mars 1545. Les chercheurs estiment qu'à cette occasion, François I^{er} ordonne la construction de l'escalier en vis hors œuvre, dit escalier du logis du roi, et du passage sur portique qui viennent de fait se plaquer sur les constructions antérieures. Accolé à l'angle de la galerie menant au donjon et de l'aile Royale, cet escalier rend l'aile autonome en assurant sa desserte à tous les étages. Aucun document ne permet à ce jour de dater la fin de la construction de l'escalier du logis du roi, mais elle a certainement eu lieu juste avant la mort de François I^{er}.

Parallèlement, entre 1540 et 1544, la galerie ouest et le rez-de-chaussée de l'aile ouest dite aile de la Chapelle sont également édifiés, en symétrie avec l'aile Royale. Cette aile ouest est donc également reliée au donjon par une galerie et un escalier hors œuvre. Le portique corinthien n'est en revanche achevé qu'après 1547 et l'escalier, commencé à la fin du règne de François I^{er}, est continué par Henri II qui le laisse sans couronnement, puis presque entièrement achevé sous Louis XIV, dont le départ interrompt la réalisation du décor. Les parties hautes de l'aile ouest et de la chapelle demeurent quant à elles à nu à la mort de François I^{er} : la charpente de cette dernière est posée seulement entre 1555 et 1556. C'est également sous Henri II que l'on porte la dernière main

¹⁵⁴ Consulter M. Chatenet, *Chambord*, pp. 96-103 et 108-116.

¹⁵⁵ Un marché de maçonnerie daté du 9 mai 1944 est passé pour l'achèvement des parties hautes de la tour du logis du roi ; consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 116.

au portique couvert en terrasse reliant le donjon à l'escalier en vis de l'aile de la Chapelle ; l'aile ouest n'est toutefois pas achevée à la fin de son règne, en 1559. Mandatés par Louis XIV, ce sont Jules Hardouin-Mansart et François d'Orbay qui couvrent les offices et terminent l'élévation de la chapelle à la fin du XVII^e siècle.

IV. 1. *Une architecture dévoilée*

Hormis deux exceptions¹⁵⁶, aucune œuvre de ce thème n'opte pour un point de vue théorique à hauteur d'architecture. Tous sont à hauteur d'homme, contrairement aux motifs étudiés précédemment, qui employaient volontiers ce procédé pour éviter de déformer les façades et restituer ainsi leur élévation avec plus de justesse. Après s'être tenus à distance respectueuse de Chambord, il semblerait que les artistes aient eu envie de franchir la porte de l'édifice royal pour appréhender son intimité. L'extérieur n'est pas l'intérieur. De loin, il n'est pas de réelle appropriation des lieux possible, car Chambord s'abrite derrière ses murs. L'image le représente alors tel qu'il est : une vitrine de lui-même. En s'approchant et surtout en pénétrant à l'intérieur de l'enceinte, le rapport des graveurs au monument change. Une barrière a été forcée, un voile de pudeur ou bien un vernis de représentation levé : Chambord se livre davantage et les artistes se chargent de capter sa respiration profonde. Au plus près de l'édifice qui les surplombe de toute sa hauteur, ils prennent le temps de l'observer, pour mieux le donner à voir. Dans les compositions vertigineuses de Rochebrune, de minuscules personnages, invisibles au premier coup d'œil, sont disposés de-ci, de-là, comme perdus dans l'immensité de l'architecture qui les entoure. C'est là l'ambivalence de l'iconographie dans son rapport aux monuments qu'elle représente. Dans le cas précis de Chambord, elle impose sa loi de l'extérieur, façonne imperceptiblement son image à partir de celle que les façades s'emploient elles-mêmes à refléter, tandis que de l'intérieur, l'être humain, renvoyé dans un premier temps à son rôle de simple visiteur, ne fixe plus les règles en un territoire qui n'est pas le sien. Les contre-plongées très accentuées sont donc de mise, associées à des points de vue majoritairement assez proches des corps de bâtiment choisis pour motif. Sadoux s'installe ainsi presque aux pieds de l'escalier du logis du roi, sacrifiant en grande partie la visibilité de la galerie de l'aile Royale et de l'aile François I^{er} ; il n'hésite pas non plus à se placer sous le portique de la galerie de l'aile de la Chapelle pour découvrir, rendre lisible, et par là même magnifier un espace largement méconnu, considéré comme secondaire.

¹⁵⁶ Allain Manesson-Mallet se place en hauteur sur un tertre pour cadrer la cour en plongée, procédé classiquement employé dans les vues du XVII^e siècle ; L'impression mécanique anonyme hypothétiquement datée de 1894, probablement influencée par la photographie, choisit quant à elle un point de vue à hauteur du premier niveau de l'élévation, de manière à représenter frontalement l'ensemble de l'escalier du logis du roi.

Réalisme et sens du détail sont donc de mise pour rendre justice à cet édifice qui accepte désormais de se laisser mettre à nu. Les compositions s'en trouvent de fait renouvelées, car beaucoup plus précises que ne le sont la plupart du temps les vues générales, submergées par la masse d'informations visuelles à retranscrire. Storelli, par exemple, opte pour un cadrage surprenant, très étroit, de manière à ne conserver dans son champ de vision que l'escalier du logis du roi et l'aile François I^{er} attenante. Prenant le temps de considérer chaque élément, il parvient à faire saillir le métissage architectural de l'élévation, entre tradition médiévale française et accents antiquisants¹⁵⁷. Le soin apporté par Rochebrune à la volumétrie est également exemplaire. Ses vues des faces est et sud du donjon depuis la tour Caroline de Berry et de la face est uniquement, depuis l'aile royale, profitent de leur confrontation directe avec l'architecture pour détailler l'ordonnance des élévations avec la plus grande exactitude possible. Ces eaux-fortes poussent beaucoup plus loin que les autres le sens de la matérialité de l'édifice : pour une fois, le relief des façades est pleinement visible, si travaillé que l'on distingue l'appareillement régulier des tours ainsi que le découpage de la console en saillie soutenant la corniche de la balustrade de pierre du garde-corps. Un subtil jeu d'ombres portées donne la mesure de la profondeur des coursières sous arcades et du modelé des croisillons formant les croisées. Pour sa seconde composition, Rochebrune va même jusqu'à restituer la silhouette ombrée de l'aile Royale sur la face est du donjon. Quant aux parties hautes, elles n'ont jamais été aussi fidèlement détaillées : les aspérités des motifs géométriques décorant les longues souches de cheminées sont presque palpables, les frontons-pignons à cadres moulurés des lucarnes déploient leur richesse décorative et les contreforts à ailerons de la lanterne rayonnent de part et d'autre du noyau central. S'intéressant au portique couvert de l'aile de la Chapelle, le duo Monthélier / Chapuy détaille à son tour avec un certain sens de l'esthétique les circonvolutions de la cage de l'escalier hors œuvre auxquelles répond le retour arrondi du portique assurant la continuité visuelle entre la galerie et l'aile. Enfin, il faut convenir que les angles droits formés par la jonction des ailes aux galeries offrent aux artistes un motif géométrique complexe de premier choix. Un certain nombre de vues de la cour, notamment celles de Sadoux, placent les escaliers hors œuvre au centre de leur composition de manière à cadrer latéralement les deux corps de bâtiment dont ils permettent la liaison. Les jeux de volumes sollicitent l'œil davantage que les façades, plus planes, en leur demandant d'accorder une attention plus soutenue à leur agencement. Allain Manesson-Mallet, d'ailleurs, profite de l'amplitude des corps de bâtiment vus depuis l'intérieur pour dispenser une leçon de géométrie.

¹⁵⁷ Consulter la fiche n°11 consacrée à la cour, pp. 501-506.

Cette attention portée à l'architecture par les artistes est cependant loin de demeurer purement théorique. Découvrant son intimité, ces derniers voient brutalement s'écrouler ces images majoritairement flatteuses d'un château reconstruit, rêvé, auxquelles les vues gravées des façades extérieures les ont habitués. Il leur faut désormais se confronter à l'édifice réel : l'abîme est considérable. Tout au long du XIX^e siècle, le domaine offre en effet l'image chaotique d'une incompréhensible dévastation. Après le temps des rois, c'est donc un autre moment de la vie de Chambord que les graveurs et lithographes découvrent en pénétrant à l'intérieur de l'enceinte, celui de l'abandon, de la dégradation et de la déliquescence. Dès lors, il semble que le rapport de l'image à Chambord se fasse plus organique. Se plaçant au plus près de la structure interne du monument, ces trois motifs, plus que tout autres, rendent palpable l'écoulement du temps tout en donnant à voir ses effets dévastateurs sur le bâti. Chambord a en effet commencé à dépérir avant même d'être achevé et l'outrage des siècles a plusieurs fois failli le condamner définitivement. Il semble que rien ne reste, dès lors, de sa grandeur passée, et l'on croirait être convié par les artistes à découvrir un autre édifice, comme si le château venait de retirer son masque de parade, pour dévoiler son vrai visage. En effet, avant les grandes politiques de rénovation entreprises par l'État à partir de 1930, des générations de visiteurs découvrent à leur grande stupéfaction un château largement délabré, menaçant de tomber en ruine. Théâtre des guerres de religions, le Val de Loire voit progressivement s'éloigner les successeurs de François I^{er}, contraints d'abandonner Chambord. L'édifice est dès lors promis à une lente dégradation. Henri II, François II et Charles IX colmatent les premières fissures sans poursuivre sa construction, ni s'inquiéter de son devenir. Heureusement, Gaston d'Orléans le sauve de la disparition et Louis XIV porte les derniers travaux à leur achèvement. Mais lorsque le Roi-Soleil décide de se consacrer à Versailles, Chambord semble de nouveau condamné et la nature, qui dialoguait autrefois avec l'édifice, commence à reprendre ses droits. À la veille de la Révolution¹⁵⁸, Chambord perd sa splendeur en même temps que son pouvoir de fascination : en 1783, il ne vaut déjà plus le détour et « ne lui reste guères aujourd'hui que son ancienne réputation : une partie de ses bâtiments tombe en ruine »¹⁵⁹. Par la suite, au gré de la valse des propriétaires,

¹⁵⁸ À la mort du comte Auguste Henri de Frisen, neveu du Maréchal de Saxe qui avait hérité Chambord de son oncle, et après un temps de latence, la gérance du domaine est confiée au marquis François de Polignac en 1782, puis au duc de Polignac, son frère aîné, qui en devient gouverneur en 1784 ; la Révolution porte par ailleurs un coup très dur au domaine, comme le signale l'écrivain Henri James, qui estime qu'elle « a fait tout ce qu'elle a pu pour en extirper toute trace de son origine royale, [balayant] en tornade des appartements dont deux siècles de décoration et d'ameublement avaient fait des trésors. Dans le déchaînement de cette tempête, toutes ces choses précieuses furent détruites ou dispersées à jamais »¹⁵⁸.

¹⁵⁹ J. de La Roche, *Voyage d'un amateur des arts en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France...*, Amsterdam, s.n., 1783, p. 164 ; de même, le contrôleur des bâtiments René-Honoré Marie, dans son rapport du 2 août 1791, conservé aux AD 41, Q291, et cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 190, confesse avec une tristesse et un découragement perceptibles que « la partie du château qui n'est point meublée est absolument abandonnée », à tel point

Chambord ne cesse, durant des décennies, de changer de physionomie, offrant tour à tour le visage d'« une ruine plus ruinée », où, les jours de pluie, « l'eau coul[e] sur les toits et pass[e] par les fenêtres brisées »¹⁶⁰, et celui d'un corps convalescent. Délaissé par le pouvoir, le domaine semble plongé dans un sommeil séculaire, sans qu'aucune action concrète ne vienne enrayer cette lamentable décrépitude¹⁶¹.

Cet intérêt de l'iconographie pour le visage ravagé de Chambord, qui pourrait paraître surprenant sur le plan esthétique, est sans doute à replacer dans la prise de conscience patrimoniale propre au XIX^e siècle. Dans la lignée du comte de Caylus, l'un des premiers archéologues du XVIII^e à militer pour une appréhension sensible des vestiges antiques, mais aussi des célèbres Taylor et Nodier qui ont arpenté la France pour en croquer les édifices gothiques remarquables avant leur destruction, et enfin de Prosper Mérimée qui a couru d'église en abbaye pour tenter de les préserver, certains artistes, sans doute émus par le délaissement de Chambord, semblent refuser qu'on le laisse disparaître ainsi¹⁶². Brisant l'effigie féerique et reluisante du château, graveurs et lithographes choisissent donc de nous présenter l'envers du décor en nous faisant passer sans ménagement de l'apparence à la réalité. Eugène Sadoux, par exemple, s'interdit toute idéalisation. Son élévation de l'escalier du logis du roi s'insère ainsi avec peine dans un format vertical particulièrement étroit : l'architecture, massive et menaçante, se déploie alors de toute sa hauteur, cachant presque entièrement le ciel. Le jeu des tailles et contre-tailles charge ce dernier de nuages lourds qui plongent les bâtiments dans une obscurité triste, conférant à la pierre un aspect émoussé, presque sale. Aplanissant les volumes, elle condamne en outre la galerie du rez-de-chaussée, l'escalier à jour et les fenêtres, totalement grisées, à l'aveuglement le plus complet. La fleur de lys qui ornait jadis la coupole a chu¹⁶³. Enfin, herbes et gravats envahissent la cour, si bien qu'à certains endroits, particulièrement lorsque l'on s'attarde sur les ornements sculptés, l'on hésite à distinguer la pierre de la mousse. La vue qu'il propose du portique de la galerie de l'aile de la Chapelle

que le marquis de Polignac en a fait ôter toutes les fenêtres, hormis les volets, qui « laissent la liberté de l'eau de la pluie pourrir les poutres, les solives et même les carreaux dont [*sic*] les habitants du lieu viennent chercher quand ils veulent ».

¹⁶⁰ Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves : Touraine et Bretagne*, Des Châteaux de la Loire aux remparts de St. Malo (sous-titre de l'éditeur), [Paris, G. Charpentier, 1886], Paris, Encre éditions, « Le 1^{er} Guide Littéraire : sur les traces de », 1979, p. 29.

¹⁶¹ Dès 1821, se fondant sur un rapport de l'architecte Pinault, le journal royaliste *La Quotidienne* du 5 mai 1821, cité par P. Rain, « La donation de Chambord au Duc de Bordeaux », in *Les Chroniques des châteaux de la Loire*, 2^e édition, Paris, P. Roger, 1925, pp. 265-266, constate avec dépit : « Au-dedans l'aspect en est affligeant ; les combles minés laissent filtrer l'eau dans toutes les parties de l'édifice ; les terrasses crevassées de toutes parts ont détruit les voûtes et les planchers ; les parquets sont brisés par la chute des solives de la charpente, et les portes et croisées sans panneaux, sans volets et sans vitres laissent les appartements exposés à toutes les intempéries des saisons. Le mobilier, qui était d'une richesse vraiment royale, a totalement disparu ; il n'en reste plus de vestiges [...]. Voilà à peu près dans quel état est Chambord ! ».

¹⁶² Dans les livres d'or conservés au domaine, de simples visiteurs manifestent également, dans un mouvement spontané, l'étendue de leur soutien à cet organisme malade : « Je désire que cet édifice soit restauré dans toute sa splendeur » (Premier *Livre d'or* du château de Chambord, juillet 1850-mai 1855, commentaires de Legendre, ancien garde royal, juillet 1850) ; « On ferait une œuvre utile aux arts en restaurant complètement le château de Chambord » (*Ibid.*, commentaire anonyme, septembre 1853).

¹⁶³ Une photographie de Séraphin-Médéric Mieusement nous prouve qu'elle n'existait déjà plus en 1868, voir p. 507.

s'inscrit dans la même logique. Évoquée en traits rapides, la pierre semble complètement décrépite, les murs, lézardés sur toute leur longueur. L'humidité suinte de chaque interstice et l'on se demande par quel miracle la charpente, usée jusqu'à la corde, ne s'est pas encore écroulée. La lithographie de Jules Monthelier est plus explicite encore¹⁶⁴ : on ne sait plus très bien qui de l'édifice ou de la nature défend le plus ardemment son territoire. Les buissons envahissent chaque recoin et l'œil, lorsqu'il se pose sur les colonnes de pierre, ne rencontre que larges fissures et émousses béants. En hauteur, une canalisation pend lamentablement et, au sol, plusieurs débris signalent que la charpente menace de s'écrouler. Paraissant presque incongrue au milieu de cet enchevêtrement végétal et minéral, une présence humaine intervient à travers deux personnages, dont l'un est assis sur une pierre certainement décrochée d'un mur. Déplaçant légèrement le regard, les eaux-fortes de Rochebrune présentent quant à elles une cour envahie par la végétation et jonchée de matériel - pierres, planches -, sans doute destiné à la reconstruction du château. On pourrait logiquement croire que le graveur met moins ici l'accent sur la dégradation de l'architecture que sur son renouveau, porté par la volonté humaine. Pourtant, le désordre ambiant et le sentiment d'immobilité pesante de ces deux scènes tendraient à signifier qu'il ne s'agit que des réparations les plus urgentes visant à colmater les brèches trop béantes, sans qu'il n'y ait de réel projet de renouveau.

IV. 3. *Le dernier acte*

On évite bien entendu soigneusement au XIX^e siècle d'informer les excursionnistes de la dégradation de Chambord et du dénuement dans lequel il se trouve. L'apparition sur le marché, à partir de 1840, des guides illustrés portatifs Murray, Baedeker et Joanne impose les stéréotypes de voyages « pittoresques » ou « romantiques ». On ne part plus à la découverte d'un site, mais plutôt en reconnaissance de ce que l'on est venu y chercher, c'est-à-dire l'émerveillement¹⁶⁵. Dès lors, quelle attitude adopter en découvrant Chambord à nu, sans le vernis de sa réputation ? Seule l'édition de 1856 du guide Joanne, consciente du degré de déception qui risque de s'emparer des visiteurs, s'interdit de travestir à ce point la réalité et confesse comme à contrecœur : « Il ne faut se le dissimuler, Chambord est une ruine. Seulement, c'est une ruine à peu près complète et

¹⁶⁴ Consulter la fiche n°12 consacrée au portique de la galerie de l'aile de la Chapelle, pp. 507-512.

¹⁶⁵ Consulter Catherine Bertho-Lavenir, « La visite du château », in *Made in Chambord*, pp. 164-165 : « Plus grande est la promesse faite par les guides, les affiches, les dépliants, plus grand est le risque de déception. Chambord doit être à la hauteur de sa réputation [...] ».

Que voient les visiteurs du château ? D'abord une silhouette, celle des tourelles et des cheminées se détachant sur le ciel ou se reflétant dans l'eau. Cette image, la gravure puis la photographie la diffusent dès le XIX^e siècle, multipliée à d'innombrables exemplaires [...].

Une fois le visiteur entré dans le château, cependant, tout se complique. Le chemin de fer, puis l'automobile, amènent à Chambord des voyageurs appartenant à une bourgeoisie relativement lettrée, munie fort souvent de guides touristiques imprimés [...]. On [lui] indique précisément où se placer et qu'admirer [...].

Mais le château semble bien vide ».

couverte »¹⁶⁶. Toute l'ambivalence est là. De l'extérieur, se dressant de toute sa masse, Chambord a l'air en parfait état et les visiteurs ne peuvent imaginer qu'un tel géant ne soit pas habité et entretenu, bien qu'ils sachent parfaitement que depuis 1830, plus personne ne vit en ces lieux. À l'intérieur, le saisissement est systématique : on constate de manière effective que, faute d'occupants, le château retourne doucement à la poussière. Il y a donc là une certaine forme d'incohérence psychique, probable conséquence d'une vision déformée de la vie de cour et d'une difficulté notoire à cesser de rattacher le château à son passé Renaissance. Reliant fréquemment Chambord à l'éminente figure de François I^{er}, l'iconographie est la première à entretenir l'illusion que ce château de plaisance s'animait régulièrement par le passé de la pompe royale. C'est oublier que Chambord n'était à l'origine qu'un pavillon de chasse où l'on ne se déplaçait qu'en nombre réduit, et certainement pas l'un des centres du pouvoir royal. Dès le milieu du XIX^e siècle, dans les petites classes, par exemple, les manuels scolaires regorgent de chromolithographies qui « valorisent jusqu'à la fin des années 1960 un rapport affectif et émotionnel très fort avec ce palais féérique » : est mis en scène tout le faste de la cour du roi « se déployant dans d'hypothétiques jardins et sur les terrasses de Chambord »¹⁶⁷. Revenir par l'image au temps de la royauté constitue donc en partie une manière de contourner la décrépitude du site, bien embarrassante en vérité pour les artistes. Leur traitement du motif de l'escalier du logis du roi illustre à merveille le dilemme qui les étreint : représenter Chambord tel qu'il est, dans sa misère, ou bien l'idéaliser en le montrant dans son état Renaissance originel, du moins tel que les mentalités l'imaginent ? Une minorité seulement opte pour le travestissement de la réalité¹⁶⁸, investissant cet élément architectural symbolique d'un fort pouvoir de réminiscence. L'escalier de la Chapelle n'est en effet jamais représenté, celui du roi étant, d'une part, achevé, contrairement à son pendant symétrique, mais surtout beaucoup plus prestigieux, puisqu'il desservait l'aile attribuée à François I^{er}. La première lithographie de Périé et Engelmann est sans doute la plus représentative de cette échappée vers la restitution d'atmosphère. L'architecture y est utilisée comme un décor de théâtre, tirant la scène vers l'anecdotique. Très rarement convoqué en tant qu'élément figuré, le roi de France traverse ici avec majesté la foule de ses courtisans pour prendre possession de son cheval ; en trois parties, la masse des membres de la cour se répartit à gauche et à droite du monarque, mais aussi sur toute l'élévation de l'escalier. Les artistes profitent de ses caractéristiques architecturales : non encore vitré en 1821, il présente en effet la particularité d'être en vis à jour. De même que la terrasse formée par la couverture de la galerie, il devient ici une véritable tribune depuis laquelle contempler le départ à la chasse du roi de France. Les divers corps de bâtiment représentés semblent par ailleurs

¹⁶⁶ Adolphe-Laurent Joanne, *Itinéraires illustrés de Paris à Bordeaux*, Paris, Hachette, 1856, cité par X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p.178.

¹⁶⁷ C. Amalvi, « Images scolaires et populaires de Chambord (1870-2000) », in *Made in Chambord*, p. 21.

¹⁶⁸ Trois œuvres sur six prennent ce parti, mais nous les considérons minoritaires car deux d'entre elles sont de la même main et proviennent du même ouvrage.

comme neufs, la fleur de lys ornant à nouveau fièrement le faite de la coupole. La Renaissance est finalement présentée ici comme une période souveraine ayant assis les prémices de la monarchie absolue : l'ouvrage légitimiste pour lequel cette œuvre a été commandée trace donc en pointillé un parallèle des plus évidents avec le brûlant espoir de Restauration du début du XIX^e siècle.

Outre l'exaltation de la royauté, l'idéalisation de l'architecture s'accomplit également à travers la veine galante¹⁶⁹. Dans les mentalités du XIX^e siècle, Chambord est perçu comme le reliquaire laïc d'amours royales, dont la pierre retiendrait physiquement l'empreinte : « Quant à l'amour, il est présent partout, dans le labyrinthe des tourelles et des cheminées, dessinées, dit-on pour favoriser les amoureuses rencontres, les cachettes, les dialogues dérobés et les promenades entre ciel et terre »¹⁷⁰. Parmi les trois représentations de l'intérieur de l'escalier du logis du roi, seule celle de Sadoux poursuit l'exploitation d'une veine réaliste, insistant sur l'usure de la pierre et mettant à nu la structure de la charpente du plafond rayonnant, tandis que celles des duos Périé / Engelmann et Chapuy / Rouargue Frères¹⁷¹ en exploitent simplement les possibilités plastiques pour charger leur composition d'un certain symbolisme amoureux. Sur la lithographie des premiers, une jeune femme se tient en haut des marches, en pleine lumière, mais le mouvement de son buste et de sa coiffe indique qu'elle vient juste de quitter l'ombre protectrice du noyau central de la vis qui la dissimulait, comme pour attendre la venue de son amant. Ce dernier lui fait face, donc tourne le dos au spectateur, le jeu des tailles et des contre-tailles l'enveloppant d'une obscurité mystérieuse. Décadré et également en mouvement, il amorce un geste pour rejoindre l'hors-champ, soit l'espace de l'amour dans lequel il ne nous est pas donné de pénétrer. L'enjeu de cette saynète galante est proprement physique : une communication muette, intimée par la crainte d'être surpris, s'instaure entre les deux jeunes gens par l'intermédiaire d'un jeu de regards et le mouvement tournoyant des corps, qui répète symboliquement la torsion des degrés. L'architecture se fait métaphore d'un tendre lien, d'une connivence secrète, d'une passion défendue, instant suspendu auquel le spectateur assiste en voyeur : on peut en effet remarquer l'aspect curieusement convexe de l'architecture, comme si l'on observait la scène depuis la serrure d'une porte en vis-à-vis. Le titre de cette œuvre prétend que la scène se déroule dans le grand escalier, cadre parfaitement propice au jeu amoureux, puisque conçu « afin de descendre et monter sans se voir »¹⁷². Cela est faux, puisqu'on ne distingue ici qu'une seule volée de marches au lieu de deux et qu'en outre, le sommet de l'escalier n'adopte

¹⁶⁹ Consulter I. Cloulas, *op.cit.*, p. 166, qui précise : « Après la captivité du roi François en Espagne, la littérature ibérique est en effet, paradoxalement, devenue à la mode à la cour de France. On lit avec engouement des récits qui montrent des amoureux transis ou poursuivis par un destin cruel qui les empêche de se rejoindre. Les œuvres de Diego de San Pedro, *La Prison des amours*, *Arnalte et Lucenda*, celles de Jean de Florès, *Le Jugement d'amour*, ont été traduites et éditées de douze à dix-huit fois au XVI^e siècle » ; le XIX^e siècle a largement exploité cette tendance pour attacher à l'époque de la Renaissance l'image d'un idéal de galanterie.

¹⁷⁰ Collectif, *op.cit.*, pp. 262-263.

¹⁷¹ Consulter la fiche n°13 consacrée à l'escalier du logis du roi, pp. 513-518.

¹⁷² François René de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, livre deuxième, [Paris, H.-L. Delloye, Garnier frères, 1844], Paris, Union Générale d'Édition, « 10/18 », 1980, p. 67.

pas du tout cette configuration : son plafond est sculpté, non à caissons, il ne s'achève pas par une colonne tri voire quadri lobée, mais par une vis centrale, quant aux ouvertures, elles ressemblent davantage à celles des escaliers hors œuvre. Il s'agit donc bien de l'escalier du logis du roi, mais il demeure effectivement curieux que l'iconographie n'ait pas saisi l'occasion d'exploiter la configuration naturelle du grand escalier pour servir ces desseins. Occupant une place centrale, les éléments figurés éclipsent l'architecture, qui n'est pas réellement ici le sujet de la composition. Sans surprise, les artistes se sont de fait permis quelques licences : le plafond rayonnant comporte trois rangées de caissons au lieu de deux et le tambour placé entre les colonnes et le plafond est trop long, quant au garde-corps, il n'a probablement jamais existé et permet surtout de procéder à un rappel des valeurs très sombres de la figure masculine, tout en intensifiant symboliquement la séparation physique entre les deux personnages. Ainsi, il n'est même plus question de dissimuler les offenses infligées à Chambord par le temps et les hommes. L'architecture n'est plus que prétexte à l'anecdotique et se voit utilisée comme un décor presque allégorique, chargé de renvoyer à un temps parfaitement fantasmé.

Fiche n° 11 : Un portrait au plus juste



Chambord : château, vue de la tour de l'escalier François I^{er}

A. Storelli
Eau-forte
165 x 109 (objet)
355 x 261 (papier vélin)
1883
AD 41 Fonds 33 Fi, 146

Nature de la représentation

Vue architecturale : vue partielle depuis la cour intérieure de l'aile François I^{er} du château de Chambord, avec son escalier hors œuvre en vis ajouré.

Description

- **Adoption d'un format vertical :**

- Contrecarrant la disposition réelle de l'espace, il se révèle toutefois plus adapté à la représentation d'une vue partielle.
- Le cadrage de fait extrêmement étroit permet en effet de concentrer l'attention sur une partie précise de l'édifice.

- **Choix d'un point de vue à hauteur d'homme, mais assez éloigné du bâtiment**, donc en légère contre-plongée vis-à-vis du corps de bâtiment.

- **Lecture en deux plans :**

- Premier plan : la cour intérieure.
- Deuxième plan :
 - L'angle formé par l'aile Royale et la galerie de l'aile Royale, matérialisé par l'escalier hors œuvre.
 - Dans la partie droite, le départ de l'aile des Communs d'Orléans.

- **Aucun élément figuré n'entre dans la composition**, uniquement consacrée à l'architecture.

Étude de la représentation architecturale

- **La disposition générale des différents éléments est globalement respectée, ainsi que l'ordonnance des élévations :**

- L'escalier d'angle :
 - En vis hors œuvre et à loggias doublé dans sa partie inférieure d'un portique circulaire qui rejoint hors-champ celui de la galerie.
 - On retrouve les quatre rangées superposées d'arcades trapézoïdales et la dernière en plein cintre.
 - On distingue la superposition verticale de colonnes à chapiteaux corinthiens, mais on peut regretter un certain manque de précision.
 - Les motifs d'amortissement sur le pourtour de la coupole sont bien présents : des fleurs de lys et des putti tenant des guirlandes.
 - La fleur de lys couronnant la coupole était effectivement tombée à ce moment.
- L'aile François I^{er} :
 - On retrouve les trois niveaux et la couverture est bien dotée de tous ses éléments.
 - Bien qu'elle ait été entamée plus tardivement, la construction du logis du roi ne marque pas de renouvellement de l'ordonnance des façades ; Storelli respecte ainsi le principe du quadrillage régulier établi pour le donjon.
 - En revanche, les lucarnes ne présentent plus de pignons élancés mais des frontons cintrés aux proportions plus antiquisantes car plus aplaties.
 - Sur les lucarnes, losanges et cercles d'ardoise ornent les pilastres, entablements et frontons.
- Le départ de l'enceinte basse :
 - On retrouve l'alternance irrégulière de pilastres rythmant la façade.

- Les toitures à la Mansart de cette partie est ont bien disparu puisque déposées sur ordre de la duchesse de Berry un demi-siècle auparavant.

- Un certain nombre d'imprécisions ou d'erreurs peuvent cependant être relevées :

- Les deux escaliers hors œuvre ont été vitrés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e, mais cela n'apparaît pas ici.
- La coupole de l'escalier est très aplatie, ressemblant davantage à celle de l'escalier de la chapelle.
- Normalement, on ne devrait pas voir autant de jour entre l'escalier et l'aile.
- La tourelle d'escalier accolée au flanc extérieur de l'aile Royale est au bon endroit mais la souche de cheminée à sa gauche est bien trop élancée ; elle devrait être plus massive et plus près de la tourelle.
- La deuxième souche de cheminée ne devrait pas être aussi ornée, mais peut-être a-t-elle été remplacée au cours de restaurations.
- La toiture en poivrière de la tour Robert de Parme, dont on ne voit que le clocheton, devrait être nettement plus visible, car elle est très massive.
- Il existe bien une porte dans l'ouverture de l'enceinte est, mais elle est plus étroite.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Le format vertical met en valeur l'élévation :

- L'étroitesse du cadre associée au cadrage très abrupt, qui n'hésite pas à couper les façades de la galerie et de l'enceinte basse, concentre entièrement l'attention sur le logis du roi.
- Il s'agit du parti pris d'une pure vue d'architecture.

- Ne représenter qu'une vue partielle d'un corps de bâtiment permet également de saisir à quel point Chambord témoigne d'un savant métissage architectural :

- L'escalier en vis appartient à la pure tradition française héritée de l'architecture du Moyen Âge, où la vis médiévale était déjà logée dans une tourelle carrée ou octogonale plus ou moins hors œuvre.
- Pourtant, sa décoration réemploie les ordres antiques avec la coupole, les colonnes sur deux étages et les personnages en hermès.
- Caractéristique de l'architecture française, la façade de l'aile Royale affiche sa distribution interne à l'extérieure et présente une ordonnance en quadrillage régulier.
- Le système des lucarnes est très français : pour aménager des combles habitables sous des toits à pentes raides, on ajoute des lucarnes au-dessus des corniches sommitales, ce qui permet un éclairage naturel.
- On peut aussi noter la présence de lucarnes dont la structure et la forme générales sont plutôt d'inspiration gothique, mais renouvelées par un vocabulaire ornemental d'inspiration antique :
 - Le gâble antique devient un fronton.
 - Les baies des lucarnes sont assez classiquement accostées par deux pilastres.
 - Les pilastres décorés de motifs sculptés en faible relief sont caractéristiques de la première Renaissance.

- Pourquoi s'intéresser à ce corps de bâtiment en particulier, plus souvent représenté que l'aile de la chapelle ?

- Il s'agit du logis du roi, le plus prestigieux.
- Il correspond surtout à un caprice de François I^{er}, qui n'a pas hésité à bouleverser les plans déjà établis pour déplacer son logis du donjon à cet endroit.
- Ce corps de bâtiment a joué un rôle central dans l'histoire de la construction du château ; c'est donc le bâti qui compte et préside aux choix iconographiques.

- Quel peut être le rôle de la végétation sauvage épars envahissant l'enceinte basse comme la cour intérieure ?

- La question se pose, puisque l'effet est totalement inesthétique.
- Il est en revanche très réaliste, car bien qu'elle ait été déblayée en 1866 (déblaiement de terre et de pavés), des témoignages attestent d'un état assez encombré peu avant l'époque de création de la gravure¹⁷³.
- En 1882, les architectes Desbois commencent leur grande campagne de restauration en débarrassant la cour des nombreux gravats qui l'encombraient, puis ils procèdent à son assainissement.
- Mais ce n'est qu'en 1898 que l'on procède au nivellement de la cour du château afin de découvrir les socles des bâtiments.
- En 1903, on procède une nouvelle fois au nettoyage de la cour et à une remise à niveau de son sol, que l'on abaisse son niveau ; on recrée également les perrons devant les portes du donjon et des ailes.
- Storelli n'est donc pas dans une recherche du pittoresque pour tenir un discours sur la ruine, mais dans le constat que le bâti subit les outrages du temps et a besoin de l'homme pour survivre et rester lisible.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- On peut remarquer un souci de fidélité à l'histoire de la construction du bâtiment, puisque Storelli prend en compte les travaux récents :

- Il cherche à témoigner d'un état.
- Il témoigne ainsi de la persistance d'une architecture incroyable à travers les siècles.

- L'anecdotique n'a de fait aucune place dans cette composition :

- Storelli s'intéresse moins au créateur qu'à sa création.
- Il nous montre que l'édifice vit aussi à travers ceux qui l'ont restauré et entretenu et grâce auquel il offre aujourd'hui un visage différent.

- Le gravure ne produit pas non plus de vue d'architecture idéalisée :

- L'usure due au temps est prise en compte, représentée.
- On nous donne à voir un édifice qui a vécu, dans un état contemporain, et non dans un état passé recomposé.
- D'où aussi ce petit format, le choix d'une vue partielle et une négligence des détails au profit d'un rendu d'ensemble qui permet une appropriation assez intimiste de l'édifice royal, ramené ici à sa stricte contemporanéité.

¹⁷³ Consulter G. Ducrest, *op.cit.*, p. 139 : « Après avoir traversé une grande cour pleine de débris, de pierres, de plomb ; de vitres cassées, etc., l'on entre dans le palais par une très vaste salle des gardes ».

- Storelli donne à voir une architecture qui, à la fin du XIX^e siècle, a perdu de son lustre, mais reste magnifique pour qui sait la regarder et la lire.

Implication du spectateur

- Le point de vue partiel renforce l'impression de se trouver à la place de l'artiste :

- Le spectateur peut avoir l'impression d'être un visiteur interpellé par ce corps de bâtiment et qui aurait entrepris de le représenter.
- Cette gravure laisse trace d'un moment privilégié passé avec l'édifice, sans être interrompu par aucune présence humaine.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- Le titre a été donné par les archivistes des Archives Départementales du Loir-et-Cher et n'est donc pas signifiant puisque purement descriptif.

- Il s'agit d'une planche hors-texte que rien ne relie au corps principal de la *Notice historique et chronologique sur les châteaux du Blésois* de Storelli, éditée à Paris en 1883.

- L'auteur insiste dans son ouvrage sur les restaurations entreprises par la duchesse de Berry et le comte de Chambord :

- Peut-être a-t-il souhaité montrer par sa gravure que le domaine est menacé et qu'il reste beaucoup à faire ?
- Toutes les autres gravures présentent également un château en sommeil, où la nature commence à reprendre ses droits.
- Faut-il y voir une allusion symbolique à l'espoir d'un retour du comte de Chambord en son pays et sur ses terres, pour rétablir l'ordre ?
- De plus amples recherches restent à mener sur l'auteur pour connaître sa position.



Séraphin-Médéric Mieusement, *L'escalier du logis du roi*,
photographie, 1868, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine
Ph. BNF



La cour envahie de déchets divers vers 1880
photographie, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine
Ph. BNF

Fiche n° 12 : Une grandeur menacée



Chambord en 1844

Nicolas-Marie-Joseph Chapuy / Jules Monthélier

Reproduction d'une lithographie

Dimensions inconnues

S.d. / [1844]

Lithographie originale conservée à la Bibliothèque nationale de France, Est., Va 41, t. VI, H 128 617

Reproduction extraite de l'ouvrage de Monique Chatenet, *Chambord*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 203, planche hors-texte

Nature de la représentation

- **Vue d'architecture** : vue partielle de la cour depuis le portique du rez-de-chaussée de l'aile de la chapelle.

- **Restitution d'atmosphère** à deux personnages.

Description

- Adoption d'un format vertical :

- Contrecarrant la disposition réelle de l'espace, il se révèle toutefois plus adapté à la représentation d'une vue partielle.
- Le cadrage de fait extrêmement étroit permet en effet de concentrer l'attention sur une partie précise de l'édifice.

- **Choix d'un point de vue à hauteur d'homme** en contre-plongée vis-à-vis des différents corps de bâtiment.

- Lecture en trois plans :

- Premier plan : l'intérieur du portique de l'aile de la chapelle avec deux personnages.
- Deuxième plan :
 - Dans la partie gauche, l'élévation de la tour Henri V sur ses trois niveaux et une partie de la façade ouest du donjon qui la relie à la tour Dieudonné.
 - À droite, une partie de l'escalier hors œuvre en vis ajouré de l'aile de la chapelle.
- Arrière-plan : on aperçoit à peine une partie du commun des princes et de l'enceinte basse sud.

- Deux personnages en interaction complètent la composition au premier plan :

- Une jeune femme de dos, tête de profil, est tournée vers la droite :
 - Elle est habillée simplement, comme une petite paysanne.
 - Elle est en train de se tourner vers son compagnon.
- Un jeune garçon est assis à ses côtés sur une pierre, de $\frac{3}{4}$ dos :
 - Il porte un mouchoir dans la poche de sa veste et tient dans ses mains un bol ou une assiette creuse remplie de liquide ou bien un petit cerceau de jeu.
 - Son regard est levé vers sa compagne comme s'il attendait qu'elle dise ou fasse quelque chose.
- Un grand cerceau est posé contre un tonneau appuyé à un pilier de la galerie, au centre de l'image ; il s'agit soit d'un jouet étant donné la circonférence, soit une partie du couvercle qui obstrue le tonneau.

Compléments historiques

- **En 1840, Prosper Mérimée inscrit le parc et le château sur la première liste des Monuments historiques, alors que l'état d'abandon dans lequel le site est laissé est à cette époque extrêmement alarmant :**

- L'histoire de Chambord se caractérise en effet par une absence chronique d'entretien :
 - Elle est aggravée par la fragilité des superstructures, du tuffeau dont il est pour l'essentiel bâti, ainsi que par la faiblesse technique de l'étanchéité des terrasses.
 - Dès 1566, Catherine de Médicis s'alarme de l'état préoccupant des constructions et des charpentes laissées à ciel ouvert.
- En 1794, une fabrique de poudres et salpêtres est installée au château, ce qui a certainement contribué à déstabiliser encore davantage les structures.
- Un projet de restauration élaboré par Pierre-François-Léonard Fontaine en 1808 reste sans suite.

- Avec l'exil des Bourbons par Louis-Philippe à partir de 1830, Chambord est presque **entièrement délaissé**, comme en témoigne encore Robinet de Cléry en 1886 : « Toutes les baies étaient béantes, dépourvues de clôtures. Les terrasses dégarnies de plomb et les couvertures privées d'entretien depuis de longues années, laissaient pénétrer si abondamment la neige et la pluie à l'intérieur que la destruction, commencée par les hommes, y continuait rapidement son œuvre. Les cours étaient encombrées de débris de toute sorte : les amoncellements de pierre et de bois s'élevaient à plusieurs mètres de hauteur »¹⁷⁴.

Étude de la représentation architecturale

- Alors que les façades présentent un décor Renaissance française, les 2 escaliers hors œuvre emploient les ordres antiques : coupole, colonnes sur 2 étages, personnages en hermès (guide de Thierry p. 42).

- **On peut relever une certaine fidélité à l'architecture réelle, tant pour le portique que pour l'escalier :**

- On retrouve la superposition des ordres antiques déjà observée pour l'escalier du logis du roi.
- Les arcades du portique sont effectivement constituées de piliers massifs appareillés.
- L'ordonnance de l'élévation de la tour Henri V et de la façade ouest du donjon est également assez scrupuleusement détaillée.

- **La nature a repris ses droits puisque la végétation naturelle envahit tout :**

- On en trouve sur le sol, dans les recoins, la charpente et même entre les pierres jonchant la cour, signe qu'un temps assez considérable s'est déjà écoulé sans que quiconque soit intervenu pour entretenir le site.
- Des débris de bois jonchent le sol et quelques pierres semblent être tombées.
- L'architecture est attaquée, lézardée, brisée, comme le prouve la gouttière qui pend de manière totalement inesthétique au premier plan.

Présence et rôle des éléments figurés

- **Ils assurent tout d'abord deux fonctions classiques :**

- Marquer l'échelle pour donner la mesure de la galerie et de l'escalier.
- Animer la composition d'une touche pittoresque, car le premier plan aurait été un peu vide sinon, mais l'architecture l'emporte toutefois.

- **Néanmoins, comme souvent dans les compositions de Chapuy, ce couple de personnages est assez finement développé :**

- Il n'a pas représenté cette fois des aristocrates, mais des gens de petite condition.
- C'est peut-être l'indice d'une volonté de mise en scène de l'architecture en ruines.

- **On ne sait pas très bien s'il s'agit d'adultes ou bien d'enfants, mais ils semblent être du même âge** (debout, le garçon serait plus grand) :

- Le jeune garçon semble avoir puisé de l'eau contenue dans le tonneau après en avoir ôté l'ouverture circulaire.

¹⁷⁴ Robinet de Cléry, *La Question de Chambord au point de vue du droit*, Paris, Impr. V. Goupy et Jourdan, 1886, p. 12.

- La fille est davantage dans le mouvement, comme si elle l'invitait à partir, ce qui donne l'impression que dans cet immense espace, leur présence est incongrue.
- Ces éléments figurés ont finalement un rôle de révélateur :
- Une jeunesse qui contraste avec la vieillesse accusée du site.
 - Le contraste entre une architecture hiératique, délabrée et une humanité en mouvement accuse davantage son abandon.
- **Qui peuvent-ils être ?**
- Peut-être s'agit-il simplement d'habitants du village de Chambord ayant pris l'habitude de se promener dans les galeries, de prendre un instant de repos ?
 - Peut-être font-ils partie du personnel (régisseurs ou enfants de régisseurs) chargé de l'entretien minimum du domaine pendant l'absence de ses propriétaires ?
- **La monumentalité du site écrase en tout cas les personnages :**
- Ils sont placés sur le même plan que la galerie, d'où un fort contraste d'échelle.
 - Symboliquement, l'être humain n'a ici aucun pouvoir contre l'écoulement du temps.
 - Faut-il y voir une allusion à l'ampleur d'une tâche d'entretien trop lourde, d'un combat perdu d'avance ?
- **Ce couple peut aussi symboliser la déchéance du château :**
- La simplicité de leur condition et leur désintérêt manifeste pour l'architecture grandiose qui les entoure en serait alors le symbole.
 - Cette œuvre nous donne à voir un palais bâti pour les rois, désormais envahi par une végétation sauvage et occupé par des personnes n'étant pas en mesure de l'apprécier.
 - Vraiment l'idée d'une architecture en sommeil, à peine troublée par l'agitation humaine.
- **Doit-on voir dans cette litho un message politique ?**
- La catégorie sociale de ces deux personnages est-elle une allusion à l'amour du peuple pour le comte de Chambord, qui a beaucoup fait pour la souscription nationale ?
 - Dans ce cas, cette composition donne l'impression que l'effort du peuple n'a servi à rien, puisque le domaine est laissé à l'abandon.
 - Cherche-t-on à signifier que le comte de Chambord a abandonné ceux qui croyaient en lui ou bien s'agit-il d'une attaque insidieuse envers Louis-Philippe, qui a exilé la branche aînée des Bourbons ?

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- **Le point de vue choisi, très curieux, doit être interrogé :**
- Si l'intention avait été de mettre en valeur le portique et l'escalier, Chapuy aurait choisi un autre point de vue, similaire à celui de la gravure de Sadoux.
 - La vue est relativement dégagée sur le donjon, mais celui-ci est plongé dans l'ombre et traité de manière moins précise car relégué au second plan.
 - Le portique empêche également de profiter de la profondeur de champ, donc on ne peut qu'entrapercevoir la cour, l'aile et l'enceinte.
- **Chapuy a privilégié un premier plan au cadrage très serré, envahissant, pour souligner la déliquescence du bâti :**
- Le regard ne rencontre que la misère, où qu'il se pose.

- Le contraste recherché entre le premier et le second plan peut avoir une valeur symbolique ; de loin, Chambord a toujours l'air rutilant, comme au XVI^e, mais de près, l'usure est criante.
- La lumière semble venir de la partie gauche d'après les ombres, donc du sud-est :**
- La scène se situe donc plutôt au matin ou en fin de matinée.
 - Cela permet de mettre en valeur l'escalier hors œuvre par contraste avec le donjon, plongé dans l'obscurité.
 - Ce sont justement les éléments les plus proches qui portent les plus grandes marques d'usure et qui donc doivent être mis en avant.
 - Les personnages se reposent-ils avant midi d'une matinée de nettoyage difficile, d'où la soif du jeune garçon ?
- Chapuy ayant collaboré au vaste projet des *Voyages pittoresques*, son affection pour l'esthétique des ruines était prévisible :**
- Il s'agit effectivement d'une restitution artistique, car il n'y a jamais eu d'arbres dans la cour.
 - La nature semble ici reprendre symboliquement ses droits sur le génie humain.
 - La présence humaine introduit quant à elle le sentiment de la temporalité et souligne l'écoulement du temps dévastateur sur l'architecture.
 - Le spectateur peut avoir l'impression de contempler un vieux décor de théâtre dont la magnificence aurait été rongée par le temps.
 - **Le contraste entre le caractère grandiose du domaine et la condition très simple de ces deux paysans est tout à fait signifiant :**
 - Il met en lumière la solitude et l'inutilité du site qui n'apparaît pas forcément au premier regard.
 - L'historien Louis de la Saussaye écrit d'ailleurs que le domaine est à cette époque tombé « dans cette solitude profonde qui ajoute encore à la tristesse naturelle du site »¹⁷⁵.
 - L'inattention des personnages pourrait souligner la perte d'une certaine grandeur, mais au profit d'une autre apportée par le sentiment de la ruine :
 - Mais il s'agit seulement du début de ce processus, car le château existe toujours.
 - Le temps qui s'est écoulé reste à l'échelle humaine et peut se mesurer, d'où la présence d'éléments figurés.
- La ruine donne ici le sentiment d'une beauté calme, d'une noblesse majestueuse qui parvient tout de même à affleurer de la destruction :**
- S'agit-il d'une invitation au recueillement ?
 - Cette composition installe en tout cas une temporalité parallèle, le sentiment d'un temps suspendu¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Louis de La Saussaye, *Le Château de Chambord*, Lyon, L. Perrin, 1865, cité par M. Chatenet, Chambord, p. 198.

¹⁷⁶ Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 15 ; Au XX^e siècle, Monique Chatenet se rappelle qu'elle et son frère venaient, enfants, perturber le recueillement de ces lieux que le public ne s'était pas encore réapproprié, en soulevant la poussière séculaire et en faisant résonner les pièces vides de leur rire, laissant dans leur sillage un sentiment de grâce : À l'intérieur du château, tout était vide, gigantesque. Pendant que les « grandes personnes » qui accompagnaient mon père [...] parlaient de choses ennuyeuses, nous nous amusions, mon frère et moi, à courir dans les galeries sonores et froides, à jouer à cache-cache dans un escalier manifestement conçu à cette fin, à admirer de loin, alignés sur une grande table, les jouets du duc de Bordeaux figés sous une épaisse couche de poussière, à tourner curieusement autour du carrosse du comte de Chambord qui, contre toute attente, ne s'était pas transformé en citrouille au dernier coup de minuit ».

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- **On ne peut pas relever de référent historique particulier** malgré la datation.
- **Le référent anecdotique demeure ambigu :**
 - Véhicule-t-il une symbolique politique puisqu'en 1844, la souscription nationale a eu lieu et que les Bourbons ont été contraints de s'exiler, auquel cas nous pourrions considérer cette œuvre comme une allusion à l'exil du comte de Chambord ?
 - Il peut également s'agir de simples éléments pittoresques.

Implication du spectateur

- **Le spectateur semble pris à témoin de la dégradation du château par une mise en scène propre à susciter l'apitoiement :** peut-être les artistes ont-ils cherché à éveiller la conscience et l'implication patrimoniale ?
- Peut-être le spectateur de l'époque y voyait-il aussi dans l'état d'abandon du domaine **une allusion politique évidente ?**

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **Le titre a une valeur de désignation du lieu**, dans une volonté d'identification didactique, sans aucune autre intention.
- On évoque le château de Chambord en entier, ce qui suggère que **cette lithographie ne fait pas partie d'une série de planches consacrées au domaine**, mais qu'elle est isolée, ce qui peut expliquer l'originalité de la composition.
- Mais le titre demeure imprécis :
 - On ne sait pas de quelle aile il s'agit.
 - Comme souvent, la situation manque de rigueur, sans doute parce que la lettre des gravures était confiée à des artisans spécialisés n'ayant jamais fait le déplacement sur les sites représentés.
- **La datation ne renvoie pas à un événement particulier, mais nous signale simplement en quelle année cette lithographie a été réalisée :**
 - On peut y déceler une volonté des artistes de témoigner de l'état du château à un moment donné.
 - Peut-être ont-ils également souhaité attirer l'attention sur la nécessité de prendre soin du château.
 - Cette composition a donc aujourd'hui en premier une valeur documentaire.
- Dans la mesure où nous ne savons pas si cette œuvre est extraite d'un ouvrage légitimiste, **l'hypothèse d'un éventuel message politique reste difficile à valider.**

Fiche n° 13 : L'escalier du logis du roi, un élément architectural métaphorique ?



Escalier du logis du roi

Nicolas-Marie-Joseph Chapuy / Rouargue Frères

Fac-similé d'une lithographie

Dimensions inconnues

1844

Fac-similé conservé au Domaine national de Chambord (Réserve)

Imprimé de reproduction extrait de l'ouvrage de Monique Chatenet, *Chambord*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 221, planche hors-texte

Nature de la représentation

- **Vue architecturale** : vue partielle du sommet de l'escalier hors œuvre en vis ajouré de l'aile royale, dite également aile François I^{er} :
- **Restitution d'atmosphère** avec deux personnages en costumes Renaissance.

Description

- Adoption d'un format vertical :

- Contrecarrant la disposition réelle de l'espace, il se révèle toutefois plus adapté à la représentation d'une vue partielle.
- Le cadrage de fait extrêmement étroit permet en effet de concentrer l'attention sur une partie précise de l'édifice.

- Choix d'un point de vue à hauteur d'homme, légèrement surélevé :

- L'artiste s'est placé un tout petit peu plus haut que ses personnages, de manière à accorder une place plus importante à l'architecture.
- Un point de vue intérieur, au niveau de la plateforme du sommet de l'escalier, ce qui permet d'en saisir à la fois sa structure interne et externe.

- Lecture en 3 plans :

- Premier plan : la terrasse sur laquelle se tiennent deux personnages.
- Deuxième plan : le sommet de l'escalier.
- Arrière-plan : vue partielle des toitures de la face est du donjon et de la tour Caroline de Berry.

- Deux personnages en interaction complètent la composition au premier plan :

- Il s'agit d'un jeune couple qui vient de gravir l'escalier du logis du roi.
- L'homme répond au geste interrogateur de la femme en désignant quelque chose qui se situe hors-champ.

Étude de la représentation architecturale

- Alors que les façades présentent un décor Renaissance française, **l'escalier hors œuvre du logis du roi, comme celui de l'aile de la Chapelle, emploient les ordres antiques**, que la lithographie prend soin de restituer ici :

- La coupole.
- Le personnage en hermès sur l'extérieur de la cage, dans la partie gauche, au socle orné de feuillage.
- En-dessous, donc non visibles à cette hauteur, les colonnes sur deux étages.

- On peut relever un réel souci de rendu des détails, tant de la vue en général que des détails :

- Le champ de vision réel embrasse exactement ce qui est représenté sur l'image.
- Les différentes parties de la face est du donjon sont visibles à l'arrière plan, y compris la lucarne des combles de la galerie en retour à droite.
- Trois colonnes sont visibles sur les quatre qui forment le faisceau prolongeant le noyau.
- Plafond rayonnant à double rangée de caissons.
- Allège sculptée du palier visible juste à gauche du noyau.

- **L'artiste s'est toutefois permis une petite liberté concernant l'aire pavée du premier plan**, qui n'est pas si large en réalité puisque deux personnes en occupent immédiatement toute la largeur.

- **Il est possible qu'une balustrade de bois ait effectivement existé** pour garantir de tomber dans l'embranchement de l'escalier, qui se présente effectivement comme cela dans la réalité, mais aucune trace de scellement n'est visible dans la pierre en raison d'une restauration récente.

- **Les escaliers ne sont vitrés que dans le dernier tiers du XIX^e siècle** et seulement jusqu'au début du XX^e, il est donc logique que les ouvertures plein-cintre du sommet de l'escalier apparaissent ici à nu¹⁷⁷.

Présence et rôle des éléments figurés

- **Il s'agit de personnages de circonstance dont la position dans la composition ne gêne en rien la lecture de l'architecture :**

- Leur petitesse au regard de l'architecture permet de donner la mesure de celle-ci.
- Ils apparaissent décentrés sur la gauche et ne cachent que le mur et la base du pilier, sans intérêt décoratif particulier ; le bras tendu de l'homme n'est pas suffisamment haut pour masquer la balustrade de pierre du garde-corps, ni les consoles et la corniche du donjon.
- Ils viennent surtout combler le vide du premier plan tout en attirant notre œil vers le vide, de manière à souligner la hauteur de l'escalier.

- **Ils attirent toutefois presque immédiatement le regard ce qui peut contrarier la lecture de l'édifice :**

- Ils se présentent de trois-quarts face, en fin de mouvement puisque le bas robe de la femme prouve qu'elle vient juste de gravir l'escalier et se placent au premier plan.
- Les personnages ont toujours une vraie consistance dans les œuvres de Chapuy, qui présente par ailleurs souvent des couples homme / femme ; ici, un seul personnage aurait suffi.
- Leurs costumes sont d'ailleurs soignés et les noirs très prononcés captivent l'attention.
- Ils ne sont pas dans l'immobilisme mais dans l'action :
 - L'une questionne, l'autre désigne.
 - Ils interagissent par un jeu de regards.
- Ils instaurent enfin une dynamique vers la partie gauche contradictoire avec l'élan vertical de l'architecture, que l'on fini par oublier pour s'interroger sur le hors-champ.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- **Le format vertical met en valeur l'élévation :**

- L'étroitesse du cadre associée au hors-champ du sommet de l'escalier confère à l'architecture une ampleur qui écrase les personnages de sa massivité.
- On ne voit jamais le sol, ce qui donne l'impression que l'escalier, d'une hauteur vertigineuse, s'enfonce dans des profondeurs insondables.
- Il s'agit d'une astuce iconographique, car en réalité le sol de la cour est parfaitement visible même selon cet angle de vue.

- **Le terme est tourné vers la gauche, donc vers le hors-champ**, ce qui redouble la dynamique gestuelle du personnage et attire notre attention vers l'extérieur.

- **On peut également apprécier le jeu sur les différentes vues de l'architecture à travers les ouvertures :**

- Les toitures au loin sont mises en valeur, ce qui donne beaucoup de profondeur à l'ensemble.

¹⁷⁷ Consulter la photographie de l'escalier du logis de roi par Séraphin-Médéric Mieusement en 1868, p. 507.

- Symboliquement, cela pourrait matérialiser le jeu amoureux, tantôt caché, tantôt découvert.

- Doit-on déceler dans cette composition une volonté anecdotique qui dévoilerait une autre image de Chambord, celle d'une architecture propice à la romance ?

- Elle met effectivement en scène un homme et une femme se tenant pas le bras et s'isolant sur les hauteurs du château pour une promenade à deux.
- Les costumes Renaissance convoquent l'amour courtois des romans de chevalerie, très prisés au XVI^e siècle¹⁷⁸.
- La lumière rasante est propice au dialogue amoureux.
- La forte présence du hors-champ pourrait par ailleurs être symbolique :
 - Le cadre, magnifique, abrite-t-il la naissance de l'amour.
 - Le personnage masculin indique-t-il à sa compagne leur avenir amoureux ?
- Puisqu'on ne distingue pas le sol, il existe donc aussi un hors-champ souterrain indiquant qu'il y a eu une ascension verticale ; celle-ci pourrait symboliser le désir d'isolement des amoureux.
- Merle et Périé, les auteurs de l'ouvrage que cette œuvre illustre, ont d'ailleurs prétendu que les termes et les hermès étaient des portraits des rois et de leurs maîtresses¹⁷⁹.
- Cette gravure se fait finalement le reflet de l'imaginaire collectif qui a amplement contribué à attacher un légendaire amoureux à Chambord :
 - Selon Jules Loiseleur, « les rois, comme les particuliers, et plus qu'eux encore, éprouvent le besoin d'enfouir parfois leur vie et de se bâtir un nid perdu et lointain où ils puissent vivre pour eux et pour ceux qu'ils aiment. Chambord, d'ailleurs, avec ses innombrables chambres, avec ses escaliers dérobés, ses passages souterrains, semble tout entier bâti pour l'amour qui cherche l'ombre et le mystère »¹⁸⁰
 - En 1891, un certain Guillibert laisse dans le livre d'or un poème convoquant, à l'occasion d'un mariage, les figures tutélaires de François I^{er}, « Grand maître de chevalerie », et de son château « Où tint cour de galanterie »¹⁸¹, comme s'il s'était agi de dieux lares bénissant une tendre union.

¹⁷⁸ Selon I. Cloulas dans *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 167 : « après une éclipse [...], les vieux romans de chevalerie connaiss[ent] de nouveau la faveur du public : entre 1478 et 1549, soixante-dix-neuf d'entre eux [sont] publiés et souvent réédités. Ils se présentaient comme des adaptations en prose des anciennes chansons de geste, traitées de façon truculente, avec des épisodes scabreux et parfois irrespectueux à l'égard de la personne du roi ».

¹⁷⁹ Consulter Jean-Toussaint Merle, Antoine-Hilaire-Henri Périé, « Origine et description du château de Chambord », in *Description historique et pittoresque du Château de Chambord offert par la France à S.A.R Monsieur le Duc de Bordeaux...*, Paris, De l'imprimerie de P. Didot, l'Aîné, chevalier de l'Ordre royal de Saint Michel, Imprimeur du Roi, 1821, p. 15 : « Au-dessous du dôme qui termine l'un des plus beaux escaliers placés aux angles de la cour, dans celui de l'aile d'Orléans, l'artiste a placé trois cariatides qui représentent, dit-on, le portrait de François I^{er}, de la duchesse d'Étampes, et de la comtesse de Chateaubriand » ; plus loin, les auteurs évoquent les cariatides de l'escalier de l'aile de la Chapelle et y voient de même les portraits d'Henri II, de la duchesse de Valentinois et de Catherine de Médicis.

¹⁸⁰ Jules Loiseleur, « Le château de Chambord, quelques pages de son histoire », in *Résidences royales de la Loire*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 5.

¹⁸¹ Poème de Guillibert, daté du 2 septembre 1891, in troisième *Livre d'or* du château de Chambord, 4 mars 1877-7 novembre 1891.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- **Cette composition donne l'impression que le lanternon est en excellent état, ce qui n'était pas le cas** à l'époque de la réalisation de la gravure :

- Les travaux de réfection ont lieu seulement à la fin du XIX^e siècle.
- Une certaine part d'idéalisation est donc notable, non pas dans l'invention d'éléments qui n'existaient pas, mais dans la volonté d'embellir l'architecture existante, comme si le temps n'avait pas pris.

- **D'où peut-être l'intérêt de présenter des personnages Renaissance** : indiqueraient-ils un saut temporel visant à retourner à l'état idéal de la Renaissance ?

- **On peut d'ailleurs se demander pourquoi les graveurs ont choisi des personnages anonymes alors qu'il s'agit de l'escalier du logis du roi ?**

- On aurait logiquement attendu François I^{er} et éventuellement une de ses maîtresses pour rester dans le thème courtois, donc il s'agit vraiment ici de personnages de circonstance.
- On ne peut donc pas rattacher cette iconographie à une référence historique précise ; on est davantage dans le pittoresque.

Implication du spectateur

- **Il n'est pas ici investi d'une participation particulière** à la scène.

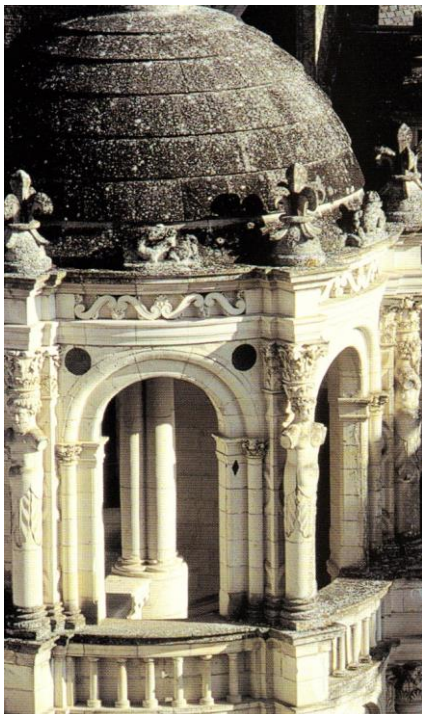
- Son attention est en tout cas en partie **détournée de l'architecture au profit de l'anecdotique**.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

En indiquant qu'il s'agit ici d'un escalier latéral, la légende se montre peu précise, car on ne sait pas de quel escalier hors-œuvre il s'agit : on trouve souvent de semblable erreurs de localisation, certainement parce que la lettre des gravures était confiée à des artisans spécialisés n'ayant jamais fait le déplacement sur les sites représentés.



Vue du sommet de l'escalier du logis du roi et de la face est du donjon,
 photomontage contemporain
 Ph. Éric Johannot



Vue du sommet de l'escalier du logis du roi
 Photographie extraite de l'ouvrage d'Isabelle de Gourcuff,
 Francis Forget, *Chambord*, Paris-Versailles,
 Monum, Éditions du Patrimoine – Artlys, 2010, p. 50
 Ph. CMN / Alain Longchamp



*Fac-similé d'une gravure sur le même
 thème présentée en salle au château de
 Chenonceau*
 Ph. Aurore Montesi

Ces trois motifs sont donc beaucoup plus riches qu'ils ne le laissent paraître au premier abord, car ils révèlent un visage de Chambord jusqu'à présent insoupçonné. Ici, le rôle de la gravure et de la lithographie est moins de faire connaître le château dans son ensemble que d'inviter à prendre le temps de l'observer, d'établir avec lui un rapport plus intime en le défaisant un instant de ses habits de représentation pour le considérer tel qu'il est : un très vieil édifice à la structure outragée par les ans et la négligence humaine. Storelli ne cherche donc pas à représenter un tour de force architectural, mais à livrer de Chambord une vision organique, accordée à l'écoulement du temps et aux traces laissées par ce dernier dans la pierre. Son œuvre, comme celle d'autres artistes, se propose de passer de l'autre côté du miroir pour donner à voir un état juste, contemporain et sans idéalisation de l'édifice, postulant par là-même que le regard humain contribue lui aussi, dès le XIX^e siècle, à en assurer la survie. En les contemplant, le spectateur réalise être confronté à un autre moment de l'histoire du domaine, bien différent du temps des rois. Ces vues d'éléments architecturaux intérieurs de Chambord ne se placent donc pas dans une logique de confrontation avec les vues d'ensemble précédemment étudiées. Elles postulent plutôt un pas de côté, une interrogation sur les rapports entre l'existant et son effigie, mettant ainsi en lumière la coexistence moins disharmonique qu'il n'y paraît d'un édifice en évolution et de sa réputation immuable, coexistence assurée par l'image. Finalement, la cour, les portiques et l'escalier du logis du roi incarnent chacun une attitude iconographique différente. Les représentations du premier motif sont essentiellement des études architecturales au service du bâti et dotées à ce titre d'une réelle valeur documentaire sur l'état du château au XIX^e siècle. Celles des portiques vont plus loin en choisissant de mettre en scène le danger de ruine imminent qui le menace : par l'intermédiaire d'une composition axée sur les contrastes, donc emprunte d'une certaine violence iconographique, Chapuy et Monthélier livrent clairement un message patrimonial¹⁸². Celles de l'escalier du logis du roi marquent au contraire une hésitation entre réalisme et tentation de l'anecdotique ; certaines y cèdent en postulant un tout autre rapport à la temporalité et à l'architecture. L'édifice devient alors un décor de théâtre pour quelque saynète politique ou galante renvoyant à l'époque fantasmée de la Renaissance. La lithographie du duo Chapuy / Rouarge, par exemple, nous présente de Chambord un visage idéalisé, mais figé dans un statut et une image aussi flatteurs qu'immuables. Le rapport de l'iconographie au réel se présente donc ici comme un dilemme : témoigner d'une déliquescence alarmante ou bien revenir aux sources de l'imaginaire commun en représentant un Chambord mythique ?

¹⁸² Nous pourrions également déceler dans un certain nombre d'œuvres un arrière-plan politique, mais nous manquons encore d'éléments pour confirmer ces hypothèses.

V. L'escalier à doubles révolutions : variations autour d'un morceau de bravoure

Étude statistique

Les salles et parties du grand escalier, ainsi que l'escalier à doubles révolutions renvoyant au même ensemble architectural, mais selon deux points de vue différents, il nous a semblé préférable de procéder ici à leur regroupement thématique afin d'assurer la cohérence de cette cinquième partie.

Toujours parmi les vues partielles de Chambord et toutes techniques confondues, les salles et parties du grand escalier constituent le troisième motif le plus représenté après la cour, *ex aequo* avec l'escalier du logis du roi, l'élévation entière de l'escalier à doubles révolutions se plaçant de manière cohérente juste après, en quatrième position. Il est étonnant que cet élément architectural clé de Chambord, qui lui doit en grande partie sa célébrité, n'ait pas été plus prisé. Cela s'explique peut-être en partie par sa localisation dans l'œuvre, mais aussi par le défi technique qu'il représente pour les artistes. Notre corpus recense dix-neuf références, partagées en treize gravures / lithographies et en six dessins, les peintures et aquarelles n'ayant illustré aucun de ces deux éléments. Invariablement, la première catégorie domine donc toujours avec onze références pour les salles et parties du grand escalier et huit pour son élévation. En revanche, parmi toutes les vues partielles représentées par les gravures et lithographies seules, le premier motif demeure le plus apprécié, en troisième position *ex aequo* avec l'escalier du logis du roi, toujours, alors que le second motif chute à la sixième place, également *ex aequo* avec l'intérieur de la lanterne, dans son prolongement naturel. Bien que décliné selon deux angles différents, puisqu'il ne s'agit que d'un seul et même élément architectural, un tel écart se veut plutôt surprenant. Comme pour le thème précédent, la troisième catégorie néglige totalement ces deux motifs, contrairement aux dessins qui élisent l'élévation de l'escalier à doubles révolutions comme leur deuxième thème favori, les salles et parties étant reléguées en quatrième position, à égalité avec trois autres motifs : l'oratoire, la chapelle et les terrasses. Il est remarquable que le dessin inverse la tendance initiée par les gravures et lithographies en préférant représenter le grand escalier sur toute son élévation, plutôt que de privilégier une vue sur un seul niveau. Nous retrouvons de nouveau ce goût du dessin pour l'étude architecturale pure, l'élévation de l'escalier permettant d'étudier en détail l'enroulement des deux spirales autour du noyau creux.

Concernant uniquement les gravures et les lithographies, notre catalogue recense neuf œuvres différentes pour treize occurrences. À quatre reprises, nous comptons deux épreuves

distinctes d'une même œuvre¹⁸³. Cette fréquence élevée eu égard au petit nombre d'œuvres du corpus s'explique en partie, comme pour la section précédemment étudiée, par le redoublement ouvrage / planche isolée tirée à part, ce qui assure aux motifs une plus large diffusion. Il faut également y voir la conséquence de la renommée de l'escalier à doubles révolutions dans les mentalités. L'une des particularités de ces motifs est également de parvenir à mêler en un bel équilibre vues d'architecture et restitutions d'atmosphère. Seules une représentation des salles et parties du grand escalier et une de l'élévation se présentent comme de pures études architecturales, les autres compositions mettant toutes assez harmonieusement en scène bâti et éléments figurés. Ainsi, contrairement aux motifs précédents, l'architecture n'est pas uniquement postulée comme un décor. Autre spécificité, le point de vue adopté pour représenter l'escalier, sur un seul niveau ou sur toute la hauteur de son élévation, est remarquable par son unicité. Systématiquement théorique, en plongée plus ou moins accentuée et positionné de manière frontale par rapport à l'ouvrage, il ne présente aucune variation. De même, les cadrages se voient délimités par la disposition naturelle de l'espace : pour distinguer l'escalier, il faut obligatoirement se situer dans l'un des bras formé par la jonction des salles en croix du donjon, perpendiculaires à deux autres, l'escalier assurant, au centre, leur liaison. Seule la dernière œuvre de notre sélection, privilégiant une vue axonométrique, peut faire l'économie de cette disposition. Sans surprise, sept compositions sont figurées, alternant entre la mise en interaction, sur le même plan, d'une dizaine de personnages et l'isolement d'un ou deux. Avec les représentations des terrasses, ces deux motifs accordent une importance toute particulière aux éléments figurés, au rôle moins anecdotique qu'il n'y paraît.

La variété des techniques est peu signifiante, mais s'accorde ici aux différents formats employés. Décompte fait des deux impressions mécaniques non identifiées, on peut en effet remarquer que les petites compositions peu développées privilégient la gravure sur bois de bout (deux), tandis que les scènes de plus grande envergure affectionnent l'eau-forte (trois), comme la lithographie (deux). Concernant les datations, le XIX^e siècle est de nouveau à l'honneur, avec deux œuvres réalisées avant 1850 et six durant la seconde moitié du siècle. Cette configuration demeure classique, la fréquence de production étant généralement plus importante à partir de 1850. Il resterait toutefois à éclaircir pour quelle raison l'escalier à doubles révolutions n'a de toute évidence jamais été retenu en tant que motif par les graveurs des siècles passés, mystère d'autant plus surprenant que cet élément architectural, édifié au début du chantier, constitue la pièce maîtresse du donjon. Enfin, ces œuvres ont presque toutes (huit) été publiées dans des monographies ou des ouvrages consacrés à l'architecture, pour une fois relativement variés. L'escalier à doubles révolutions constituant l'un des sujets favoris des littérateurs, qui n'ont cessé de par les siècles d'en vanter la prouesse technique et l'incomparable beauté, nous pouvions nous attendre à ce qu'il ait

¹⁸³ Ce qui nous donne le schéma suivant : pour 13 références, 9 œuvres originales, dont 4 x 2 épreuves d'une seule œuvre.

fait l'objet d'illustrations destinées à accompagner un discours textuel. Cinq œuvres ont néanmoins été tirées en épreuves à part, aujourd'hui conservées aux Archives départementales du Loir-et-Cher ou au Domaine national de Chambord, preuve du rayonnement de ces deux motifs.

Historique

Le donjon du château de Chambord s'organise selon un plan carré, cantonné de tours circulaires, « dans lequel s'inscrit une croix grecque portant à la croisée le célèbre escalier en vis à doubles révolutions »¹⁸⁴, ouvert et porté par huit piliers. Le rôle de cet escalier central est de drainer l'ensemble de la circulation en la répartissant dans les salles en croix aux trois niveaux du donjon et sur les terrasses.

Il semblerait qu'à l'origine, François I^{er} ait privilégié un plan « en svastika »¹⁸⁵ associé à un escalier à quatre montées, qui le séduisait par sa majesté et aurait permis « de loger dans une même cage quatre montées indépendantes desservant quatre appartements parfaitement désassujettis »¹⁸⁶. Ce projet est cependant abandonné, dès l'élévation des murs du rez-de-chaussée : on réduit à deux les quatre montées prévues, principalement pour assurer la fluidité de la circulation dans l'édifice.

Les salles du deuxième étage sont couvertes de voûtes en anse de panier. Il ne s'agit pas seulement d'un élément décoratif : ces voûtes sont structurellement nécessaires car elles soutiennent le poids des terrasses de plan cruciforme qui les surplombent, couvertes de lourdes dalles en pierre. Entre les voûtes et les terrasses, un système d'évacuation des eaux de pluie protège le donjon des infiltrations.

Sous Louis XIV, une chapelle provisoire est installée dans le bras nord du deuxième étage. Le maréchal de Saxe y fait quant à lui aménager une salle de théâtre privée d'une capacité d'accueil de deux cent spectateurs, dans un espace pourtant réduit, pour le coût exorbitant de six cent mille livres. La scène est installée du côté des fenêtres qui ont été occultées et comprend un plancher en pente, des machineries, un rideau peint à l'imitation d'un drapé et plus d'une vingtaine de décors de scènes attribués à Jean-Nicolas Servandoni et à son disciple, Piero Bonifazio Algieri. Une porte encore visible aujourd'hui est percée dans le mur ouest pour faire communiquer scène et appartement des comédiens. Démembré en 1792, seules quelques traces de scellement des décors dans les murs, du rideau de scène sous la voûte, ainsi que des résidus de peinture blanche et de poudre d'or sur certains caissons en témoignent.

¹⁸⁴ M. Chatenet, *Chambord*, p. 70.

¹⁸⁵ Dit aussi plan « giratoire » ou plan « en ailes de moulin », en raison de la figure en hélice dessinée par les vestibules et les galeries ouvertes du donjon.

¹⁸⁶ M. Chatenet, *Chambord*, p. 109.

Au début du XIX^e siècle, les salles en croix du deuxième étage ne sont pas ouvertes à la visite, tant l'état des lieux rédigé en 1817 à la demande de la princesse de Wagram révèle l'état de délabrement préoccupant dans lequel Chambord se trouve alors. On donne uniquement à voir les voûtes à caissons sculptés, car il faut inmanquablement passer par les bras en croix du second étage pour accéder à la lanterne et aux terrasses : cela explique sans doute la popularité de ce motif dans les arts graphiques. On procède à un nettoyage des sculptures en 1897, puis à celui de l'escalier en 1925.

V. 1. Du chef-d'œuvre au poncif

Passée l'enceinte, l'intimité de Chambord n'est pas encore tout à fait dévoilée. À l'extérieur comme à l'intérieur, artistes et visiteurs sont finalement toujours confrontés à une façade : nord, sud, est et ouest dans le premier cas ; donjon, ailes latérales et ailes basses dans le second. Après la reconnaissance d'une effigie et la prise de conscience de la temporalité, la découverte du cœur réel de l'édifice, de sa structure vive, s'impose. Placé au centre du donjon, l'escalier à doubles révolutions est sans aucun doute le trésor architectural de Chambord. Il s'agit d'un escalier à vis, dans la plus pure tradition française héritée du Moyen Âge. Mais sa conformité avec les ouvrages contemporains s'arrête là. Habituellement, ce type d'escalier est en effet placé dans une tourelle carrée ou octogonale hors-œuvre, saillant dans un angle ou sur la façade¹⁸⁷ : Chambord fait tout le contraire. En outre, on n'avait encore jamais osé placer un ouvrage somme toute utilitaire en un endroit de l'édifice aussi stratégique, ni lui donner une telle ampleur : « Chaque révolution de l'escalier correspond à huit mètres de dénivelés, hauteur nécessaire pour loger des entresols de quatre mètres sous plafond. Pour obtenir une pente confortable et majestueuse, il fallait donc un diamètre énorme : plus de dix mètres »¹⁸⁸. Mais son originalité tient surtout à ce qu'il s'agit d'un escalier triple¹⁸⁹, constitué de deux spirales s'enroulant l'une autour de l'autre de manière à ménager des entrées et sorties opposées, ainsi que d'une troisième courant du noyau central de l'escalier à la cage du niveau supérieur, ce qui permet d'accéder au sommet de la lanterne qui le coiffe. Bien que massif, cet escalier est souvent décrit comme un ouvrage aérien, car l'on s'étonne en général assez vite de ce qu'il semble reposer sur du vide :

La plus extraordinaire invention de ce château est un escalier en vis qui est en son centre, entre les quatre salles [...]. Le milieu de cette vis, qui a cinq pas de diamètre, est creux pour donner plus de clarté à l'escalier. Dans ce

¹⁸⁷ Comme celui de la façade François I^{er} du château de Blois, qui est légèrement antérieur à celui de Chambord.

¹⁸⁸ Xavier Patier, *Le Roman de Chambord*, Paris, Édition du Rocher, « Le Roman des lieux magiques », 2006, p. 50.

¹⁸⁹ Selon Fernand Bournon, « Châteaux des environs : Chambord », in *Promenades à Blois et aux environs*, Blois, Impr. R. Marchand, 1883, note pp. 61-62, « l'architecte de Chambord n'a pas eu dans ce cas le mérite de l'invention. [II] ne croi[t] pas qu'on ait encore relevé à propos de l'escalier de Chambord la mention de deux escaliers semblables dans la *Description de Paris au XV^e siècle* de Guillebert de Metz. Ils étaient l'un au Petit Châtelet, et l'autre à l'église des Bernardins ».

vide, qui est circulaire, il y a quatre rangées de fenêtres qui montent suivant la vis. Celle-ci est construite autour de ce vide de telle façon que l'on monte et descende par deux côtés, si bien que les uns peuvent monter et les autres descendre sans jamais se rencontrer, tout en se regardant toujours à travers les fenêtres du vide central [...]. Jusqu'au deuxième niveau il y a 47 marches, jusqu'au troisième 47 autres, et 54 jusqu'à la voûte finale.¹⁹⁰

L'escalier à double révolution s'enroule en effet autour d'un puits central que l'on n'aperçoit qu'en se penchant au-dessus des ouvertures, ainsi que sur huit piliers, si harmonieusement disposés à l'intérieur et à l'extérieur de la cage qu'ils se fondent dans la structure sans attirer l'attention. Quant au décor sculpté, il est d'une exceptionnelle qualité, répondant à une logique structurelle et esthétique issue de l'art flamboyant, associée à un répertoire décoratif venu d'Italie :

La surface étirée en largeur des triples chapiteaux est prétexte à de délicieuses inventions décoratives d'une infinie variété, d'une fraîcheur, d'une liberté d'exécution extraordinaire. Sur les corbeilles, sculptées en très fin relief d'ornements végétaux ou figurés, viennent s'accrocher des volutes ou divers motifs d'angle d'une inépuisable fantaisie – dauphins et salamandres, oiseaux, satyres et autres monstres fabuleux –, tandis que sur les tailloirs s'épanouissent d'énormes fleurs étalant généreusement leurs pétales, parfois remplacées par d'impertinents putti ou des petites têtes cocasses¹⁹¹.

Dès le XVI^e siècle, cet ouvrage accède ainsi au rang d'icône architecturale. Andrea Palladio, par exemple, qui cite dans son traité quelques exemples d'édifices remarquables à travers les siècles, n'évoque Chambord qu'au chapitre XXVII du Livre I, traitant « des escaliers et de leurs diverses manières ; du nombre et de la grandeur des marches »¹⁹², hissant par là-même l'escalier central au rang de modèle, voire d'icône. En conséquence, le défi de l'iconographie est de parvenir à représenter ce qui s'impose comme un chef-d'œuvre. Là où, pour donner la mesure de leur stupéfaction face à une telle prouesse technique, les littérateurs multiplient les exclamatives et s'acharnent à tenter de l'expliquer¹⁹³, les artistes préfèrent dans l'ensemble réduire leurs effets au minimum, éviter toute surenchère dans leurs compositions. À travers une iconographie simple, fondamentalement descriptive, ils font le choix de donner la parole à l'architecture elle-même.

¹⁹⁰ Francisco de Moraes, « Maison du Roi de France à Xambourch », in *Revue de l'art*, article de Jean Guillaume et Rafaël Moreira, Paris, CNRS, [1541], 1988, p. 84.

¹⁹¹ M. Chatenet, *Chambord*, p. 93.

¹⁹² Consulter Andrea Palladio, *Les Quatre Livres de l'architecture*, traduit par Roland Fréart de Chambray, Paris, Flammarion, 1997, p. 105, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 108.

¹⁹³ Les quelques lignes de Jacques-François Blondel, d'Alfred de Vigny et de J.-C.-M. Seytre sont peut-être à ce titre les plus emblématiques ; consulter Jacques-François Blondel, *Recueil contenant la description des plans, des élévations (...) du château de Blois...*, Paris, Bibliothèque de l'Institut, gr. In fol. n° 125 F., cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 82 : « On ne peut trop admirer la légèreté de cette ordonnance, la hardiesse de son exécution et la délicatesse de ses ornements, perfection qui, aperçue de la plateforme de ce château, frappe, étonne et laisse à peine concevoir comment on a pu parvenir à imaginer un dessin aussi pittoresque, et comment on a pu le mettre en œuvre » ; Alfred de Vigny, *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, 1^e et 2^e parties, [Paris, Urbain Canel, 1826], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, t. II, p. 211 : « on conçoit à peine comment les plans en furent tracés, et dans quels termes les ordres furent expliqués aux ouvriers » et J.-C.-M. Seytre, *Promenade de Tours à Amboise, Blois et Chambord, octobre 1839, par M. J.-C.-M. Seytre*, Tours, A. Mame et Cie, 1840, p. 21 : « En voyant les escaliers percés à jour, dont les masses de pierres dentelées paraissent suspendues en l'air et se soutenir d'elles-mêmes, on a de la peine à imaginer comment on a pu les mettre en œuvre ; mais l'étonnement s'accroît lorsqu'on examine l'escalier vraiment magique, qui, du centre de l'édifice, s'élève avec une double rampe, croisant l'une sur l'autre, depuis les fondations, jusqu'au-dessus des plus hauts clochers : tel est l'art avec lequel est construit cet escalier, dont j'ai été longtemps à comprendre le mécanisme ».

L'escalier est presque systématiquement abordé frontalement, à mi-longueur de l'un des bras formé par la jonction des salles en croix du donjon, toujours au second étage afin de représenter en même temps l'escalier et la voûte sculptée, autre morceau de bravoure qui n'apparaît qu'à ce niveau¹⁹⁴. Dévoilé sans fard ni détours, le génie humain ayant présidé à ce double chef-d'œuvre irradie de lui-même, captive sans que les graveurs et lithographes aient besoin de recourir à une médiation particulière. Seules les compositions du duo Pensée / Lemerrier et de Jahyer choisissent d'introduire des figures d'artistes emprunts de solennité en contemplation devant les deux ouvrages. Étonnamment non sollicités pour les représentations de la lanterne, ces personnages de circonstance n'apparaissent que pour ces deux motifs, guidant le regard du néophyte. Attestant symboliquement par leur présence l'importance de ce que l'iconographie donne à voir, ils prouvent que l'escalier à doubles révolutions est à la fois digne d'être regardé et représenté. Le caractère exceptionnel de cette architecture est simplement souligné par de subtils jeux de lumière qui se chargent de modeler les volumes pour faire honneur au trait de génie de l'architecte. Les compositions du duo Fragonard / Engelmann et celles de Lancelot s'appuient ainsi sur les caractéristiques naturelles de l'espace représenté, tout en cavités obscures et en trouées subites de clarté, pour mieux laisser le bâti révéler sa propre beauté.

Toutefois, ce parti pris de rester en retrait de l'escalier à doubles révolutions comporte un écueil auquel les artistes ne parviennent pas à échapper. À force de vouloir s'effacer devant le chef-d'œuvre pour mieux le mettre en évidence, ils finissent en effet par livrer des compositions mécaniques. S'ajoutant les unes aux autres sans faire preuve d'un réel renouvellement, leurs vues se transforment en poncifs consacrant une seule manière de représenter l'ouvrage et donc de le donner à voir. C'est là l'une des limites de l'iconographie : à trop s'employer à libérer le regard, elle fait l'erreur de l'enfermer dans un protocole de plus en plus rigide. Le point de vue, notamment, ne subit aucune variation. Pourquoi ne pas s'être rapproché davantage de l'escalier, voire même s'être glissé dans ses spirales pour le croquer de l'intérieur¹⁹⁵ ? Pourquoi également ne pas lui avoir tourné le dos pour cadrer davantage la voûte à caissons en profitant de la source de lumière naturelle des croisées opposées à l'escalier ? L'étude de l'iconographie consacrée à ces deux motifs révèle donc un dilemme. Ayant sous les yeux deux morceaux de bravoure pour le prix d'un, les artistes n'osent pas trancher, délaissier l'un au profit de l'autre ; de fait, systématiquement accolés, tous deux s'annulent et le spectateur ne sait plus ce qu'il est venu admirer. La lithographie du duo Fragonard / Engelmann en constitue l'exemple le plus frappant : le point de vue est tellement reculé pour fixer une grande partie de l'étendue de la voûte avant de détailler l'escalier que celui-ci se trouve rejeté à

¹⁹⁴ Consulter la fiche n°14 consacrée aux salles et parties du grand escalier, pp. 531-538.

¹⁹⁵ Il est possible que le délabrement du château n'ait pas permis de laisser les visiteurs, dont les artistes, s'attarder en ces lieux, mais ceux-ci étaient forcément accessibles : puisqu'on accédait aux terrasses, il fallait nécessairement passer par l'escalier central.

l'arrière-plan, apparaissant réellement comme un motif secondaire. Jahyer préfère se rapprocher et plonger la voûte dans l'obscurité pour mieux concentrer l'attention sur les volumes arrondis de l'escalier, mais le contraste manque de subtilité, si bien que les caissons sculptés perdent tout leur relief. La modeste gravure sur bois de Gauthier-Jourdain est la seule à trancher, mais certainement moins par parti pris esthétique que par manque de place : le graveur estompe la voûte et ne sculpte pas les caissons, ce qui fait saillir davantage les pilastres et le balustre en double-paires de l'escalier. On peut par ailleurs regretter que le décor des deux ouvrages n'ait pas été davantage mis en valeur. Si leur structure et leurs volumes sont assez fidèlement représentés, on distingue très difficilement les motifs des caissons sculptés et la richesse des chapiteaux des pilastres. Peut-être un effet de lassitude explique-t-il finalement ce contraste assez surprenant entre la célébrité de ces deux motifs et le peu d'engouement des artistes à s'y mesurer ? Pourquoi, en effet, continuer à représenter ce que l'on peine à montrer sous un jour nouveau ? Il resterait à déterminer si ce léger manque d'imagination des artistes a influé, justement, sur l'image de l'escalier à doubles révolutions auprès du public. Est-ce parce que ces derniers en ont fait un poncif iconographique que ce motif l'est également devenu dans la littérature ou bien faut-il y voir l'échec de l'art en général à transcender le chef-d'œuvre ?

V. 2. Une figure du « *theatrum mundi* »

Châteaux et palais inscrivent la pensée dans l'espace et dans la nature. Ils sont des instruments de propagande idéologique, dans leur décor interne souvent, par leur simple existence toujours [...]. En fait, châteaux et palais sont avant tout des symboles [...] à décrypter [...]. Ainsi s'explique peut-être la théâtralité profonde [du] château [...]. Il sert de lieu de représentation [...]. Lieu théâtral, le château, mieux que tout autre, figure le *theatrum vitae* ou le *theatrum mundi*.¹⁹⁶

En effet, plus qu'un simple outil de distribution, « l'escalier à double révolution du logis central, au cœur du donjon, est en lui-même un monument »¹⁹⁷ et qu'ils soient ou non parvenus à créer des compositions originales, les artistes ont majoritairement mis leurs outils au service de l'architecture. En présentant l'escalier dans son environnement direct, ils le désignent comme la pièce-maîtresse de Chambord et en soulignent, en tant qu'ouvrage, la dimension autonome. L'escalier à doubles révolutions n'est dès lors plus vraiment un escalier, mais une sculpture majestueuse produisant, par le biais de l'image, un effet de mise en abyme architecturale magistral.

Qu'est-ce ? nous devons répondre tout d'abord : un escalier. Architecturalement, Chambord est un gigantesque escalier sur lequel on a greffé des ailes qui s'en dégagent. Nul doute que pour l'architecte cet escalier ait été l'essentiel de la construction. Toute l'invention, toute la nouveauté de Chambord réside dans l'escalier. Le reste est remplissage [...]. Cet escalier extraordinaire, à double révolution, placé pour la première fois au centre

¹⁹⁶ F.-X. Cuhe, « Introduction, Châteaux et palais : poser les questions, noter les repères », in *La Vie de château...*, p. 7.

¹⁹⁷ Armelle Fayol, « Le grand escalier », in *Dossier de l'art*, n° 109, Dijon, Faton, juillet 2004, p. 18.

de l'édifice, en est le pivot disproportionné ; surmonté de sa lanterne-phare, il perce les toits et domine les alentours.¹⁹⁸

La simplicité des compositions gravées et lithographiées trouve donc ici une justification nouvelle. Il ne s'agit-il pas uniquement de laisser transparaître par mimétisme iconographique la beauté et la technicité de cet escalier, mais bien de contribuer à immortaliser l'incroyable audace d'un homme, François I^{er}, parvenu, à partir de rien, à édifier un chef-d'œuvre unique dans l'histoire de l'architecture. Que nous présente la vue en écorché anonyme et non datée parue dans l'ouvrage d'Henri Guerlin sinon un élan vertical, une véritable course à la hauteur traversant les étages en tournoyant pour s'échapper vers le ciel ? Contrairement à la plupart des littérateurs, les artistes ne prétendent pas un instant à une lecture féerique de cet ouvrage. Viscéralement attachés à l'objet, à sa matérialité, leurs représentations postulent un escalier conçu par l'esprit, la volonté et le pouvoir d'un homme exceptionnel n'ayant pas laissé en héritage un rêve, mais bel et bien son incarnation. L'image s'en fait modestement le témoin. Elle nous prouve que Chambord et son escalier n'appartiennent pas à une dimension parallèle, n'est pas non plus l'œuvre d'un autre monde ni l'accomplissement d'une suggestion prophétique d'une quelconque divinité. Tout au contraire, il constitue le triomphe d'un roi quant aux contingences du réel : en faisant sortir Chambord de terre et en matérialisant en son cœur l'incroyable, François I^{er} a repoussé certaines limites spatiales, temporelles et architecturales, que l'on croyait durablement fixées. En conséquence, c'est lui qui a jeté un pont entre la réalité et le rêve, non pas l'inverse ; en faisant principalement le choix du réalisme et de l'attention portée à l'architecture, l'image s'inscrit d'une certaine manière dans cette filiation.

Deux partis pris iconographiques sont alors possibles. Pour souligner la cohabitation harmonieuse de ce monument à part entière dans l'édifice en général et, par là même, signifier que ce n'est pas de l'environnement qu'il s'agit de triompher, mais les limites de l'art de bâtir qu'il convient de repousser¹⁹⁹, la plupart des artistes jouent sur la présence symbolique du hors-champ. Le fait de représenter une partie de l'escalier à doubles révolutions depuis le premier ou le second étage peut certes apparaître comme une facilité ou comme une contingence technique, mais il est aussi une manière de suggérer que l'escalier n'a pas de fin et semble proprement s'envoler en une suite infinie de spirales traversant allègrement les différents niveaux. Posé de manière quelque peu

¹⁹⁸ Collectif, *op.cit.*, p. 258 ; noter que l'on retrouve les articles de cet ouvrage presque mot pour mot dans le n° 37 du *Journal de la Sologne*, qui lui est postérieur.

¹⁹⁹ Alfred de Vigny est l'un des seuls écrivains à avoir traduit de manière originale cette impression d'un escalier extravagant modelé par la seule force de la pensée d'un architecte-génie. ; la pierre, soumise aux lois de l'imagination, perd sa dureté constitutive pour devenir une broderie aérienne répondant au moindre caprice de l'esprit ; en créant presque des antiphrases, Vigny supprime totalement la contradiction apparente entre l'architecture et la pensée, car, à ses yeux, c'est bien une utopie architecturale qui a pris corps ; consulter A. de Vigny, *op.cit.*, p. 211 : « On croirait que la pierre docile s'est ployée sous le doigt de l'architecte ; elle paraît, si l'on peut le dire, pétrie selon les caprices de son imagination [...]. Cela semble une pensée fugitive, une rêverie brillante qui aurait pris tout à coup un corps durable ; c'est un songe réalisé ».

incongrue comme un bijou au centre d'un espace cruciforme, sans départ ni arrivée, l'enroulement fonctionnel de ses spirales caché par sa cage ouvragée, cet escalier n'a finalement pas l'air d'en être un. En se contentant de témoigner de cette rhétorique visuelle, de cette partie de cache-cache ludique, les graveurs et lithographes respectent la mise en scène voulue par François I^{er}, vis-à-vis de laquelle il n'était nul besoin de surenchérir. La fascinante eau-forte de Lancelot²⁰⁰ fait au contraire le choix de rétablir l'élévation du grand escalier dans son présumé état d'origine, s'appuyant sur une étrange légende qui n'est pourtant étayée par aucune preuve tangible²⁰¹. Le format vertical et très étroit de la gravure sert l'ouvrage à merveille : la cage d'escalier se déploie sur toute sa hauteur, écrasant de sa masse gigantesque les personnages rassemblés à ses pieds. Seules obliques, les volutes des rampes rompent avec la rigidité verticale des murs et du noyau central, donnant l'impression exaltante que l'escalier s'enroule sur lui-même, pour s'élancer vers l'infini. Colossale et vivante, l'architecture paraît douée d'une autonomie qui la tient hors d'atteinte du minuscule monde humain, balayant ainsi toute tentative de compréhension. Pour être spectaculaire et d'une indéniable qualité plastique, cette posture n'en est pas pour autant plus efficace. Lancelot a le mérite d'afficher clairement l'objet de son étude, l'escalier et non la voûte, rejetée dans la partie supérieure et difficilement lisible, mais en dévoilant le mécanisme sur lequel il repose, peut-être ôte-t-il à l'escalier une part de son mystère et de sa subtilité. La prouesse architecturale est davantage mise en valeur, cela est indéniable, mais le dialogue symbolique avec l'édifice s'en trouve quant à lui amoindri. Il est néanmoins possible que cette composition ait la valeur d'une métaphore politico-religieuse, dimension totalement occultée par toutes les autres œuvres de cette sélection : la question se pose dans la mesure où elle illustre un ouvrage postulant clairement la vocation programmatique de l'escalier à doubles révolutions. À la suite de Vigny et Chateaubriand²⁰², Perret décrit en effet cet ouvrage comme un « chemin céleste »²⁰³.

²⁰⁰ Consulter la fiche n°15 consacrée à l'escalier à doubles révolutions, pp. 539-544.

²⁰¹ Consulter Paul Perret, *op.cit.*, pp. 17-18 : « La cage féérique monte et se déroule ; l'œil en pouvait suivre autrefois le développement jusqu'à la voûte, chargée de lourds ornements, qui supporte les terrasses. Les planchers qui forment les deux étages actuels n'existaient point ; les quatre pavillons du donjon ne communiquaient entre eux que par des plateformes [...]. L'aspect de cet escalier était sans pareil en aucun palais du monde, mais l'incommodité parut promptement choquante [...]. On ne voit plus s'élever la spirale sans fin, et il faut s'engager maintenant à l'intérieur même de la cage pour suivre la montée du noyau à jour » ; cette légende s'est transmise durant tous le XIX^e et même au XX^e siècle, consulter par exemple Collectif, *op.cit.*, p. 258 : « On a pu soutenir avec vraisemblance que les murs fermant les ailes n'étaient pas prévus à l'origine et que l'escalier devait s'ouvrir, sur toute sa hauteur et sur ses quatre faces, à tous les vents de la Sologne... ».

²⁰² Consulter A. de Vigny, *op.cit.*, p. 211 : « Cet escalier lui seul semble un petit temple isolé ; comme nos églises, il est soutenu et protégé par les arcades de ses ailes minces, transparentes, et, pour ainsi dire, brodées à jour » et F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, p. 67 : « [ses] degrés s'élèvent accompagnés de petites cannelures comme des marches dans les tourelles d'une cathédrale ».

²⁰³ P. Perret, *op.cit.*, p. 18 ; historiens et architectes considèrent généralement la configuration spatiale de Chambord comme une citation biblique du Jardin d'Éden, que les trois premiers chapitres de la *Genèse* décrivent traversé par un fleuve se divisant en quatre bras (le Tigre, l'Euphrate, le Pishon et le Gihon), du centre desquels s'élève l'Arbre de Vie ; Chambord présente en effet depuis les premiers projets une structure en cloître traversée par l'imposant escalier à doubles révolutions ; considérant qu'il s'agit en vérité d'un escalier triple, puisqu'outre les terrasses, il permet d'accéder au sommet du lanternon central, enchâssé dans la lanterne principale, historiens et architectes le considèrent comme un escalier « trinitaire » ; symbole d'une ascension spirituelle, il semble faire le lien entre le ciel et la terre, d'où son

En opposant fortement la masse de l'escalier à la petitesse des personnages, qui représentent sans doute les membres de la cour, peut-être Lancelot a-t-il voulu matérialiser cette adaptation d'un discours chrétien à un édifice civil, destiné à conférer au pouvoir royal une aura quasi christique. En effet, toutes objectives qu'elles s'ingénient à paraître, les œuvres de cette sélection présentent pourtant moins un espace consacré à l'architecture qu'à la parade. L'escalier à doubles révolutions est certes un défi technique, mais il est tout autant un lieu où le pouvoir se met en scène, construction plastique à laquelle l'image participe. Il n'est pas que les façades qui traduisent une recherche constante de l'extraordinaire, métaphore du pouvoir illimité de la monarchie. Une fois le seuil franchi, Chambord ne cesse de ménager ses effets, « recherchant cette émotion violente produite par la beauté quand on la découvre à l'improviste, que les Italiens appellent *stupore* »²⁰⁴. L'apparence sévère du donjon ne laisse en effet aucunement prévoir l'exubérance des intérieurs et le grand escalier central constitue sans doute la plus éclatante manifestation de cet illusionnisme : non visible depuis l'extérieur, « c'est un escalier qui retarde son entrée en scène »²⁰⁵. Le marivaudage se poursuit lorsque le visiteur s'apprête à gravir la spirale, qui non seulement semble n'en plus finir, mais l'empêche, par un procédé incompréhensible, de rejoindre son voisin qu'il voit progresser sur la volute en vis-à-vis. « Puis on parvient à la lanterne sommitale, somptueux édifice baigné de lumière, ouvragé comme une chapelle avec ses niches à dais séparant d'immenses arcades en plein-cintre et son plafond à caissons rayonnants timbrés des devises royales »²⁰⁶. Moraes, ébloui, surajoute à cette magnificence en signalant « une vis plus petite, qui s'appuie aussi sur d'autres arcs et s'élève sur les parois de la grande vis, dont le haut reste découvert en terrasse. Au bout de cette petite vis il y a une lanterne, qui est comme une cage toute faite d'arcs, hauts d'une lance. Et au-dessus de celle-ci, il y en a encore une autre plus petite, de semblable façon, de la hauteur d'un homme »²⁰⁷. L'accès au lanternon central, réservé à quelques élus, se fait d'ailleurs par une petite porte très discrète, que l'on ne remarque pas de prime abord.

Cet escalier extraordinaire se présentant comme une véritable « machine de théâtre au service de l'image que le pouvoir royal se donne à lui-même, offert comme un jeu à ceux qui le

association avec l'Arbre de Vie, qui est d'ailleurs généralement figuré par deux arbres entrelacés, mouvement torse auquel renverraient les spirales noueuses du grand escalier ; à mesure que l'on progresse, les degrés sont de plus en plus étroits, si bien qu'une seule personne peut accéder à la lanterne sommitale, qui ne débouche sur rien. Cet escalier, qui ne mène nulle part, incite à envisager le dernier lanternon comme l'aboutissement d'un chemin spirituel intérieur réservé à quelques privilégiés.

²⁰⁴ M. Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne », in *Dossier de l'art*, n° 109, Dijon, Fatou, 2004, p. 16.

²⁰⁵ M. Chatenet, *Chambord*, p. 80 ; dans sa gravure de la façade nord du donjon, Eugène Sadoux s'est permis d'évider le corps central, ruse visuelle convoquant l'imaginaire et qui nous permet de mieux apprécier le caractère stratégique du véritable parti architectural, cherchant à provoquer la sidération mentale du visiteur.

²⁰⁶ M. Chatenet, *Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne*, p. 16.

²⁰⁷ Francisco de Moraes, « Maison du Roi de France à Xambourch », in *Revue de l'art*, article de Jean Guillaume et Rafaël Moreira, Paris, CNRS, [1541], 1988, p. 84.

gravissent »²⁰⁸, il aurait été surprenant que les artistes ne cherchent pas à refléter par leurs propres mises en scène ses propriétés à la fois structurelles et symboliques. Fragonard et Engelmann, Gauthier-Jourdain, Lancelot, Allom et Tingle représentent ainsi l'escalier depuis l'un des bras en croix, en peuplant leur scène de personnages pittoresques revêtus d'atours Renaissance, circulant d'une salle à l'autre ou bien s'engageant dans la montée. Dans ce lieu consacré à la parade, la cour s'observe en train de jouer ce qu'elle croit être le premier rôle. En vérité, l'architecture reste le personnage principal de la pièce : majestueux, l'escalier emplit tout l'espace de sa haute stature, renvoyant l'homme du commun, ridicule à côté de lui, à sa petite condition. De la confrontation implicite de ces deux registres naît symboliquement l'idée que le roi, s'il évolue bien au milieu de ses sujets, appartient lui-même à un espace en marge, infiniment supérieur. Par ailleurs, les compositions les plus belles et plus maîtrisées techniquement ont tendance à décentrer légèrement le point de vue dans la partie à droite et à se rapprocher de leur objet d'étude, ce qui en accentue la monumentalité et favorise les jeux de lumière théâtraux. Proposant une restitution d'atmosphère soignée, le duo Allom / Tingle, en particulier, joue sur le contraste de violentes trouées de clarté émanant des croisées, toutes hors-champ et à l'extrémité des différents bras, avec l'obscurité plus prononcée de l'espace central. Sculptée par la lumière, l'architecture miroite, imposante, magnifique, tandis qu'au pied de sa base impressionnante et solennelle se pressent sur différents plans divers membres de la cour, aux attitudes un peu empruntées. La scène bruisse de vie et pourtant, ces personnages relativement immobiles semblent presque confidentiels, comme en attente. Magnifié par un éclairage un peu trop puissant pour être réellement naturel, l'escalier, lui, déploie ses révolutions avec complaisance, s'impose dans cet espace pourtant étroit. Le roi de France n'est pas le grand absent de cette composition : symboliquement, sa présence domine et irradie, aussi majestueuse qu'implacable. La représentation de la grande salle des Gardes par Lancelot se montre plus subtile dans ses variations de luminosité. La source de lumière ne provient que des grandes croisées de la partie gauche qui éclairent l'escalier latéralement : le premier plan se trouve de fait plongé dans la pénombre, ainsi que la partie droite de l'escalier. Tous les personnages sont regroupés à l'intérieur de sa cage ou à sa base, discret, silencieux, presque indistincts par rapport à la pierre. Au-dessus d'eux, les salamandres et les « F » des caissons sculptés scintillent, les recouvrent sans échappée possible. Le roi, *primus inter pares*, n'a finalement pas besoin de paraître : comme les spirales de cet escalier, il abrite ses sujets en son sein ou les oppresse, selon sa volonté, les dominant tout en évoluant parmi eux.

²⁰⁸ C. Trézin, *op.cit.*, p. 57 ; sensibles à l' « Ascension » toute laïque à laquelle il semble inviter, d'aucuns préciseront, dans le Collectif, *op.cit.*, pp. 258-259 : « Dans toutes les religions il existe des escaliers qui ne mènent nulle part, qu'on gravit à genoux, en guise de prière. Il en est aux Indes qui montent très haut. Chambord est [...] un escalier symbolique du pouvoir du roi de France [...]. La naissance de la diplomatie et la volonté de prestige s'y manifestent de façon grandiose. Avant de combattre, il s'agit plus d'éblouir que d'intimider. Il faut célébrer le pouvoir du roi comme un défi à l'empereur, montrer sa puissance et sa gloire ».

Fiche n° 14 : Deux morceaux de bravoure pour un observateur averti



Chambord : vue du grand escalier du château

Charles Pensée / Lemercier

Lithographie

177 x 214 (objet)

263 x 360 (papier vélin)

1837

AD 41 Fonds 33 Fi, 136

Lithographie originale extraite de l'ouvrage de Louis de La Saussaye, *Églises, châteaux et hôtels du blésois par Louis de La Saussaye ou Recueil de notices descriptives et historiques sur les plus beaux monuments d'architecture qui subsistent encore dans l'étendue de l'ancien comté de Blois*. 1re livraison. Château de Chambord, Blois, Chez tous les libraires, 1837, planche hors-texte

Nature de la représentation

- **Vue architecturale** : vue d'ensemble de l'escalier à doubles révolutions et de la salle en croix du bras nord du deuxième étage.
- **Restitution d'atmosphère** à trois personnages.

- Adoption d'un format carré :

- Recherche d'équilibre entre la lecture horizontale et verticale.
- Épouse la disposition réelle de l'espace, aux masses très équilibrées grâce à l'adoption d'un plan centré en croix grecque.
- Une importance égale est donc accordée à l'élévation de l'escalier et à la salle voûtée.

- **Point de vue** frontal légèrement surplombant pour ne pas déformer la représentation de l'élévation de l'escalier et pour donner une plus large place à celle de la voûte.

- Lecture en deux plans :

- Premier plan : salle en croix du bras nord du deuxième étage avec son sol à tomettes, sa voûte en berceau en anse de panier décorée de caissons sculptés et sa cheminée engagée dont le manteau supérieur présente un mascarón figuré représentant un visage masculin doté d'une moustache et fronçant les sourcils d'un air irrité.
- Arrière-plan : escalier à doubles révolutions au centre ; de part et d'autre, les salles en croix perpendiculaires à la salle voûtée du premier plan qui distribue les autres espaces du deuxième étage.

- Trois personnages complètent la composition :

- 1^{er} plan : dans la partie droite, personnage masculin de profil en position statique, bras croisés et regard tourné vers l'escalier ; vêtu comme un jeune aristocrate ; un chevalet et un carton à dessin sont posés à ses côtés, contre le mur.
- Arrière-plan : deux personnages à gauche de l'escalier, une femme (de face) et un homme (de $\frac{3}{4}$ dos), en pleine discussion.

Étude de la représentation architecturale

- **L'architecture de l'escalier à doubles révolutions et de son décor sont presque respectés à la lettre :**

- On distingue bien les deux spires imbriquées autour du noyau central, avec des balustres rampants de section carrée à l'extérieur ;
- À l'extérieur de la cage, les contreforts qui portent les montées sont ornés de grands pilastres présentant des chapiteaux à astragale et tailloir horizontaux, qui portent les entablements destinés à soutenir les plafonds.
- Les pilastres intermédiaires suivant la pente de l'escalier sont quant à eux ornés de chapiteaux rampants.

- **On peut toutefois relever un problème de proportions au niveau de la partie droite :**

- Étant donné la courbure de l'escalier et le point de vue adopté, on ne devrait pas pouvoir distinguer le flanc droit de l'escalier, car normalement, les deux pilastres latéraux se confondent presque avec les autres, sans que l'on puisse apercevoir les éléments qu'ils encadrent.
- Ce trucage visuel obtenu grâce à une exagération de l'amplitude du champ de vision répond sans doute au désir de donner à voir l'entrée de la cage d'escalier, dans un effort de lisibilité didactique.

- **Les voûtes à caissons sont très fidèles à la réalité :**

- Sur les caissons sculptés alternent le « F » colossal, chiffre royal de François I^{er}, entouré du nœud de l'ordre de la Cordelière, emblème de sa mère, Louise de Savoie, et la salamandre, emblème du roi.
- Si la gravure s'est tant intéressée à ces voûtes, c'est donc d'abord par recherche esthétique, car il est peu probable que tous les dessinateurs de ce modèle aient eu conscience qu'il s'agissait, d'une part, d'un tour de force architectural, et d'autre part d'une nouveauté en France.

- Le positionnement de la cheminée est en revanche problématique :

- Normalement, il y a toujours deux cheminées par bras en croix, en vis-à-vis mais légèrement décalées ; il est logique que la seconde ne soit pas représentée ici, car elle se situe hors-champ, juste avant le personnage masculin.
- Par contre, le recul étant suffisant, on devrait voir une autre cheminée à l'arrière-plan car, depuis l'un des bras en croix, on distingue forcément la cheminée du bras perpendiculaire ; mais ici, on a préféré la remplacer par deux personnages, sans doute pour ne pas alourdir la composition.
- Cette particularité s'explique surtout historiquement, ce qui nous permet d'identifier le bras représenté ici comme étant le bras en croix nord ; en effet, la cheminée du bras en croix ouest a été bûchée pour pouvoir installer le théâtre du maréchal de Saxe.

- La représentation du sol au premier plan, qui semble en très mauvais état, amène également à s'interroger :

- Ce détail est surprenant car seul le carrelage des salles du rez-de-chaussée a été abîmé à la fin du XVIII^e siècle, suite à l'installation des écuries du duc de Polignac.
- On fait poser de nouvelles tomettes dans les bras sud et ouest du rez-de-chaussée en 1884 seulement.
- Il pourrait donc s'agir ici d'un état imaginaire résultant de l'assemblage des deux étages, peut-être pour ne pas se priver du coup d'œil sur le morceau de bravoure des voûtes à caissons, tout en attirant l'attention sur le délabrement de certaines parties du château.
- Peut-être peut-on également y voir la simple malhabilité de l'artiste, car on perd très vite cet effet de tomettes pour passer à un sol uniforme ; le contraste ainsi marqué entre le premier et le second plan souligne l'effet d'éloignement, donc la profondeur, mais au détriment du réalisme historique.

Présence et rôle des éléments figurés

- Les personnages à l'arrière-plan :

- Leurs visages sont à peine esquissés, indice de leur rôle de second plan.
- Ces personnages permettent surtout d'évaluer l'échelle de l'escalier, contrairement au personnage masculin du premier plan, qui est en net recul par rapport à l'escalier.
- Des positions assez figées ; de loin, impression que les personnages discutent, mais de près, on s'aperçoit qu'ils n'interagissent presque pas.
- Ils n'ont pas d'utilité particulière et sont placés à un endroit qui ne gêne pas la lisibilité de l'architecture ; ce sont donc surtout des personnages de circonstance qui animent la gravure d'une touche pittoresque.

- Ils indiquent également que l'on pouvait visiter le château dans le premier tiers du XIX^e siècle.
- Une position stratégique par rapport au personnage masculin du premier plan ; placés en symétrie sur une même diagonale, ils favorisent l'équilibre des masses de la composition.

- Le personnage masculin au premier plan :

- Une position qui paraît un peu plus naturelle, bien qu'emprunte de solennité.
- Rejeté dans la partie droite et dans l'espace le plus sombre, il ne gêne pas non plus la lisibilité de l'architecture.
- Il permet également de faire contrepoids à la masse représentée par la cheminée ; sans lui, la partie droite de la composition aurait paru vide.
- Son attitude attire l'attention du néophyte sur la nouveauté et la prouesse architecturale représentées par la voûte.
- Symboliquement, nous pouvons également y voir une allusion à la virtuosité de l'artiste qui s'emploie à restituer le génie de l'architecte sur le papier.

- Que signifie l'isolement iconographique du personnage masculin ?

- Sa place, sa position diffèrent de celle des deux autres personnages.
- Il se trouve au dernier étage du château, ce qui signifie qu'il est sciemment monté jusque-là pour pouvoir contempler un élément qui n'existe pas aux autres niveaux, sans aucun doute la voûte à caissons sculptés.
- Il semble plongé dans une réflexion, une méditation ; contrairement aux deux autres personnages, qui discutent, il observe l'architecture, l'étudie.
- La composition induit donc à son égard une forme d'élection ; il faut savoir regarder Chambord si on veut pouvoir en apprécier le caractère extraordinaire.
- Ou bien regarde le mascarons de la cheminée qui semble lui-même le fixer ; s'agirait-il d'une allusion politique à élucider ?

- Quel supplément de sens ces personnages apportent-ils à la composition ?

- Il ne s'agit pas ici de représenter la cour, mais de simples visiteurs contemporains à un moment où le château est laissé plus ou moins à l'abandon.
- Un témoignage presque sociologique sur le contexte de création des *Voyages pittoresques* qui lancent la mode de représenter les artistes dans la gravure, le crayon à la main ou le chevalet au bras.
- On pense aussi forcément aux jeunes voyageurs oisifs de bonne famille tels que François Riou ou J.-C.-M. Seytre qui vinrent visiter Chambord à cette époque²⁰⁹.

²⁰⁹ Consulter J.-C.-M. Seytre, *Promenade de Tours à Amboise, Blois et Chambord, octobre 1839, par M. J.-C.-M. Seytre*, Tours, A. Mame et Cie, 1840, pp. 21, 31; Seytre, fasciné par le château, s'empresse d'en dessiner les cheminées et les clochetons : « Arrivés dans la cour d'honneur, vous embrassez dans ses détails une imposante masse de bâtiments, dont les lignes s'élèvent et s'abaissent sur l'azur du ciel [...]. Nous désirions, Ad. et moi, peindre quelques traits des lignes harmonieuses du château [...]. Je m'attachai particulièrement à [la façade] du midi, où se présentent d'une manière tout à fait pittoresque, les dômes élégants, les escaliers et toute cette végétation de colonnettes légères et de clochetons aériens ».

- Étant donné l'annonce faite par le titre, **on peut s'étonner que la composition accorde une aussi large place à la voûte sculptée**, reléguant presque l'escalier à doubles révolutions au second plan :

- En réalité, avant la construction de Chambord, on n'avait que rarement vu de voûtes à caissons orner les édifices français.
- On admirait surtout les arcs de la croisée du transept de la basilique Saint-Pierre-de-Rome, dont François I^{er} a souhaité que l'on s'inspire pour son château.
- En outre, on n'en avait jamais construit avec une telle portée et selon une configuration un peu plus aplatie qu'une voûte en plein-cintre classique ; il s'agit donc d'un tour de force dans l'histoire de l'architecture française.

- Le choix d'un point de vue assez éloigné de l'escalier permet de créer **un effet de profondeur** en jouant sur la longueur de la salle en croix :

- L'escalier est rejeté à l'arrière-plan, au profit de la voûte.
- Mais l'ensemble demeure tout de même assez équilibré et l'escalier très lisible, mis en valeur par sa position centrale.

- **Une composition qui privilégie la lisibilité et la clarté :**

- Choix d'un point de vue totalement frontal.
- Mise en valeur de l'architecture pour ce qu'elle est sans autre fioriture que la légère animation apportée par les personnages.
- Choix d'un éclairage très homogène pour révéler la beauté de l'architecture, sans volonté de dramatisation.

- **Le morceau de bravoure constitué par l'escalier à doubles révolutions n'est toutefois pas éludé** : même si l'absence de personnages dans la cage d'escalier ne permet pas d'attirer l'attention sur lui, la particularité des deux volées de marches est mise en évidence.

- En revanche, **la symbolique religieuse** que l'on a souvent prêtée à l'escalier n'apparaît pas ici.

- L'équilibre de la composition permet aussi de **mettre en lumière la cohabitation harmonieuse du caractère très français de l'architecture de Chambord avec ses influences italiennes** :

- La nudité et la massivité des murs, ainsi que la soumission du décor à la structure.
- Le système des bras en croix, en revanche, est inspiré de la villa de Poggio a Cajano, construite à partir de 1485 à Florence pour Laurent le Magnifique, quant aux berceaux à caissons de la voûte, ils sont « d'une monumentalité toute romaine et plus spécifiquement bramantesque »²¹⁰.

- Pourquoi avoir choisi de représenter l'escalier depuis **le bras nord, où le maréchal de Saxe avait fait construire son théâtre ?**

- Le mascaron de la cheminée renverrait-il à un masque de théâtre ?
- Faut-il dès lors voir dans ce mascaron une allusion aux spectacles qui furent donnés à cet endroit ?
- Si tel était le cas, l'intérêt du personnage masculin du premier plan pour ce mascaron pourrait traduire la fascination parfois fétichiste des visiteurs du XIX^e siècle pour les vestiges du passé historique de Chambord, qui confère de manière arbitraire à l'architecture une dimension invocatoire.

²¹⁰ Monique Chatenet, *op.cit.*, p. 93.

- La **précision du trait** permet de détailler le décor des caissons sculptés, qui présentent, pour l'ensemble de la voûte, pas moins de **400 monogrammes de François I^{er}, tous différents** :

- Le « F » colossal est souvent entouré d'une corde à grain, dont le nombre de nœuds renvoie à une symbolique familiale complexe²¹¹ qui assoie la branche des Valois comme une dynastie pérenne²¹².
- La salamandre est également un animal symbolique au XVI^e siècle, car l'on croyait ce batracien capable de résister au feu en raison de sa faculté d'humidifier sa peau en permanence, d'où cette réputation de se nourrir de bon feu et d'éteindre le mauvais, qui devint la devise François I^{er}, « *Nutrisco et Extinguo* », dès sa dixième année²¹³.
- Ainsi le personnage masculin songe-t-il peut-être également avec mélancolie au passé monarchique de Chambord, perçu comme un âge d'or ?

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Un parti pris de **réalisme architectural**, hormis pour les tomettes, dont la pose n'a jamais été aussi irrégulière.

- On peut relever tout de même **l'ambiguïté du personnage masculin**, dont le regard demeure difficile à interpréter :

- Suggère-t-il une réflexion sur la création ?
- À cette époque, la Bande noire sévissait ; l'attitude solennelle de ce personnage chercherait-elle à faire comprendre qu'il était nécessaire de se mobiliser pour sauver ces monuments menacés de destruction, en particulier grâce au dessin et à la gravure, qui permettaient au moins de conserver une image des monuments ?

Implication du spectateur

- Le personnage masculin occupe symboliquement la position du spectateur, donc nous renvoie effectivement à **notre propre statut de visiteurs**, bien qu'il soit individualisé par son matériel de dessin.

- Nous pouvons y voir également une **invitation à goûter l'architecture** en esthète et en invité privilégié.

²¹¹ Trois nœuds font référence à saint François d'Assise et à l'ordre franciscain auquel appartenait l'ermite italien ayant prédit le destin de son fils à Louise de Savoie (ne parvenant pas à avoir de fils, elle visita l'ermite François de Paule qui lui prédit qu'elle donnerait naissance au futur roi de France) ; huit nœuds renvoient à la tractation de Pavie par Louise de Savoie, qui échange François I^{er} contre ses deux fils afin qu'il puisse revenir en France.

²¹² Dans *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, « Art et Histoire », 1987, Anne-Marie Lecoq postule qu'à partir du règne de François I^{er}, la dimension héréditaire et dynastique du pouvoir monarchique se renforce, aboutissant à l'élaboration d'une « théologie du sang royal ».

²¹³ Symboliquement, le souverain éloigne la guerre et rétablit la paix, repousse le mal et fait le bien et, en vertu de la toute puissance que lui donne la maîtrise des éléments, punit et récompense de juste. L'une de ces salamandres porte curieusement onze étoiles sur le corps : il s'agit, d'une part, d'un nouveau symbole impérial, mais aussi d'une allusion au songe de Joseph, qui vit un jour briller au firmament le même nombre d'étoiles, en référence à ses onze demi-frères l'ayant vendu comme esclave. C'est l'annonce du redressement après la chute, donc de la capacité de François I^{er} à assurer un règne brillant malgré la défaite de Pavie.

- En représentant deux des trésors architecturaux de Chambord, l'escalier à doubles révolutions et la voûte du deuxième étage, peut-être cette composition cherche-t-elle justement à attirer notre attention sur **la nécessité de préserver Chambord**.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

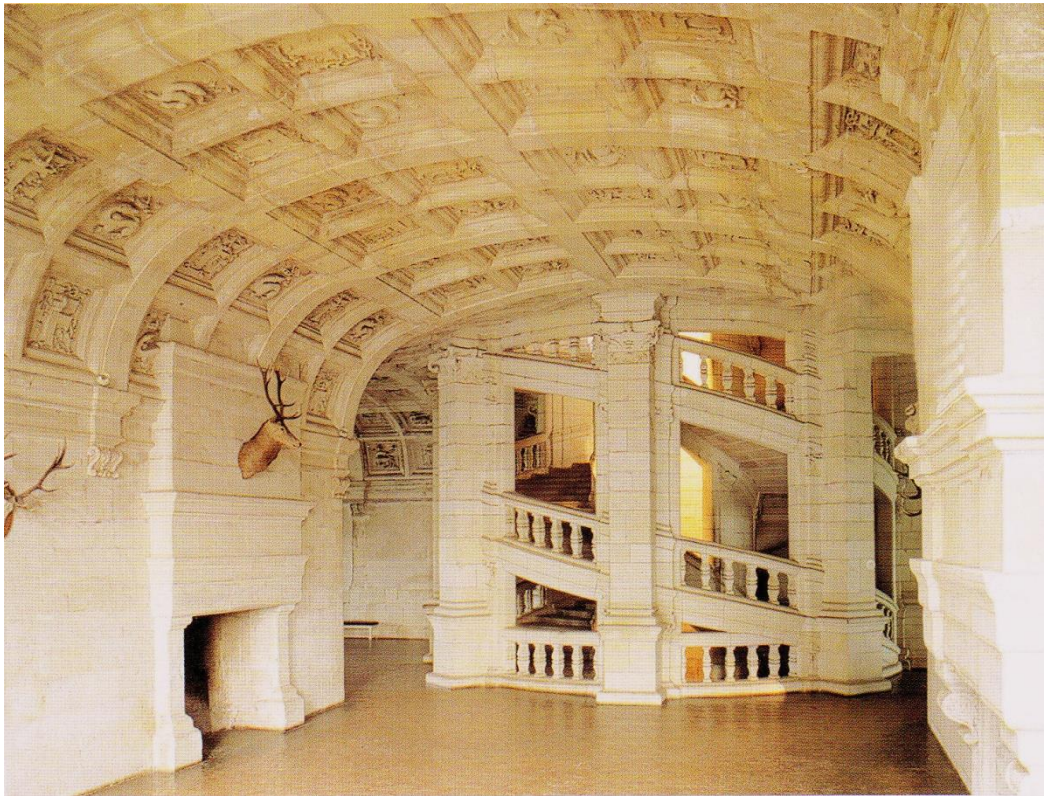
- La lettre de la gravure présente deux titres qui se distinguent par leur **simplicité** et leur **justesse** ; ils permettent de situer l'édifice et le corps de bâtiment représentés, dans une volonté d'**identification didactique**, sans aucune autre intention.

- **Ces deux titres induisent presque un caractère exclusif** :

- Celui de la partie supérieure pourrait laisser supposer que le château est connu des lecteurs, donc que l'on ne s'adresse pas à n'importe quel visiteur.
- De même pour le titre de la partie inférieure qui semble désigner un élément architectural bien connu.

- **Le titre de l'ouvrage est quant-à-lui doublement signifiant** :

- Il signale une sélection de ce qu'il y a de plus beau dans le domaine architectural français, pour le régal des yeux.
- Il indique explicitement que les édifices anciens sont en train de disparaître, ce qui justifie l'ambition « patrimoniale » de l'ouvrage.
- Peut-être fait-il justement référence aux destructions perpétrées par la Bande noire.



L'une des quatre salles en croix du bras nord du second étage

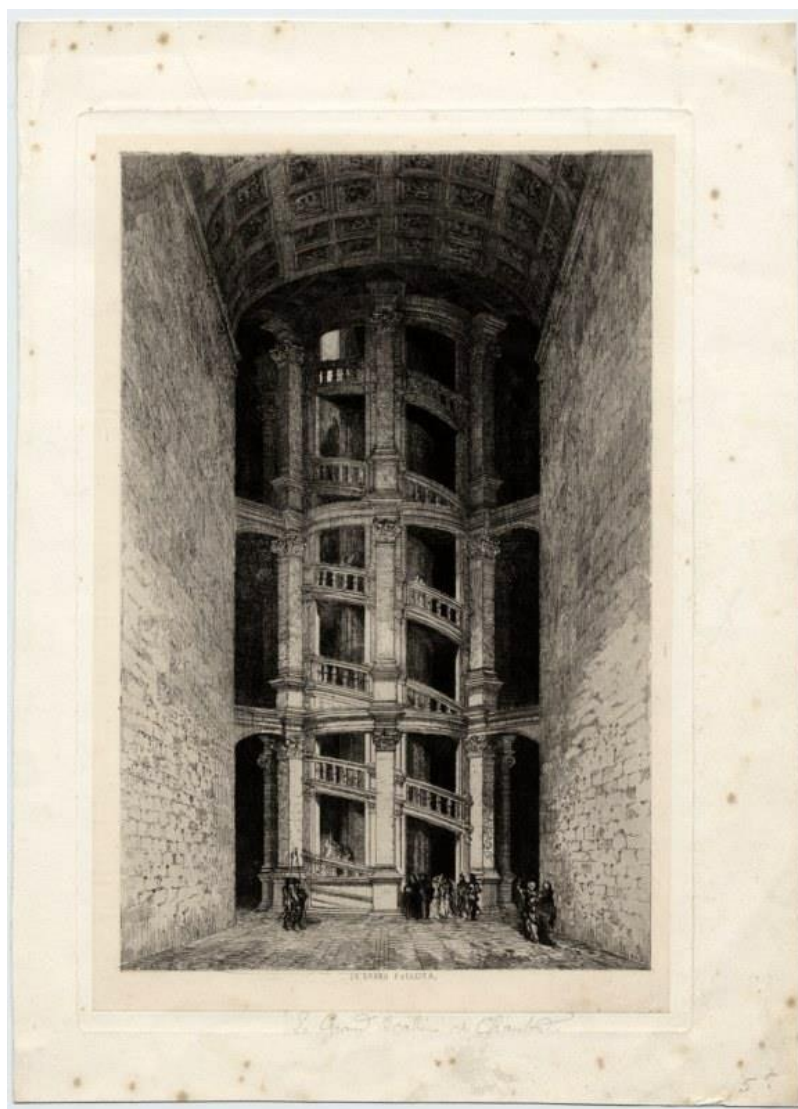
Isabelle de Gourcuff, Francis Forget, *Chambord*, Paris-Versailles, Monum, Éditions du Patrimoine – Artlys, 2010, p. 28



Palier du second étage, caissons sculptés de la voûte

Christian Trézin, *Le château de Chambord, Loir-et-Cher*, Paris, Centre des monuments nationaux, Monum, Éditions du patrimoine, 1998, p. 57

Fiche n° 15 : Le dévoilement d'une sculpture monumentale



Chambord : le grand escalier du château

Dieudonné Auguste Lancelot

Eau-forte

242 x 157 mm (objet)

320 x 231 mm (papier vélin)

1870

AD 41 Fonds 33 Fi, 61

Nature de la représentation

- **Vue architecturale** : vue d'ensemble de l'élévation du grand escalier à doubles révolutions, avec un effet de coupe longitudinale.
- **Restitution d'atmosphère** à 16 personnages.

Description

- Adoption d'un format vertical :

- Épouse la disposition réelle de l'espace.
- Le cadrage de fait extrêmement étroit s'adapte parfaitement à l'élévation de l'escalier.

- Choix d'un point de vue théorique en légère contre-plongée :

- Placé à hauteur du premier niveau :
- Assez éloigné de l'objet d'étude pour une saisie des volumes et de l'échelle plus juste.

- Lecture en 2 plans principaux :

- Premier plan : le sol du rez-de-chaussée et les murs mis à nus sur les trois niveaux du donjon.
- Deuxième plan : la cage d'escalier rejetée à l'arrière et reliée aux murs par des arcs marquant les niveaux où devraient se trouver les planchers.

- Seize personnages complètent la composition :

- Ils sont répartis en six groupes distincts et sur quatre plans.
- Douze au pied de l'escalier :
 - Deux gardes munis de lances se déplaçant selon une translation gauche-droite (ils traversent horizontalement l'image).
 - Cinq femmes aux vêtements souvent clairs par opposition aux quatre hommes, aux costumes plus sombres, l'un portant une épée, l'autre un chapeau ; ils sont immobiles, contrairement au duo féminin de droite se dirigeant vers les nouveaux venus qui semblent être à peine descendus de l'escalier.
- Deux personnages se tiennent sur les premières marches :
 - L'homme se penche au-dessus de la balustrade pour regarder ou interpeller les gardes qui passent.
 - Une femme se trouve à ses côtés.
- Deux groupes respectivement composés de deux femmes et de deux hommes semblent se suivre en descendant les degrés.

Compléments historiques

- On a effectivement pu voir l'élévation de l'escalier à doubles révolutions **lors des travaux de restauration du plafond du premier étage, qui eurent lieu au XX^e siècle et sur deux niveaux seulement** :

- En 1906, lors des travaux commandés par les princes de Parme, on dépose le plafond après avoir constaté le manque de solidité des poutres.
- On a dès lors une vue sur les voûtes à caisson du second étage.
- Le plafond n'est pas reposé avant la fin des années 60 ou le début des années 1970.

- **Ces travaux ont donné lieu à une légende** transmise par un certain nombre de littérateurs ayant émis l'hypothèse saugrenue que le donjon ne possédait aucun plancher au niveau des bras en croix et que seuls les escaliers de fonds en combles permettaient d'accéder aux appartements.

- **L'architecture de l'escalier à doubles révolutions et de son décor sont assez fidèlement respectés :**

- On distingue bien la structure en vis dans œuvre de cet escalier ouvert, porté par huit piliers.
- On retrouve également les balustres rampants des spires, de section carrée à l'extérieur.
- À l'extérieur de la cage, les contreforts qui portent les montées sont ornés de grands pilastres présentant des chapiteaux à astragale et tailloir horizontaux, qui portent les entablements destinés à soutenir les plafonds.
- Les pilastres intermédiaires suivant la pente de l'escalier sont quant à eux ornés de chapiteaux rampants.

- **En revanche, on ne distingue pas, très curieusement, les deux spires imbriquées autour du noyau central :** seule une volée d'escalier, donc une seule révolution, est visible, comme si tous devaient passer par le même endroit.

- **On a également l'impression que le noyau central est plein :**

- À cause de la vue frontale, le vide du noyau creux, normalement visible, est caché par les pilastres.
- Mais il est étrange qu'aucune source de lumière ne filtre, car elle est justement diffusée par ce puits central.
- Il est aussi plus volumineux que dans la réalité.

- **La voûte à caissons de l'espace cruciforme du deuxième étage est également fidèle à la réalité,** bien qu'on ne puisse distinguer le décor sculpté, l'ensemble étant rejeté dans l'ombre.

- **Les murs mis à nu sur toute leur élévation devraient quant à eux présenter des cheminées :**

- Elles ont été évacuées pour mieux accentuer la monumentalité et l'élancement vertical de l'escalier ; rien ne vient perturber l'ascension verticale du regard.
- Cela confère un caractère brut aux murs, dont on distingue très bien l'appareillement, ce qui accentue le contraste avec la cage d'escalier ouvragée.
- Une volonté d'insister sur le déploiement architectural pur, donc le format et la nudité des murs mettent cette caractéristique en valeur.

- **On devine qu'une partie des murs se prolonge hors-champ, derrière le spectateur :**

- Cela accentue le surgissement de l'escalier.
- Lancelot traduit ainsi l'effet de surprise, la mise en scène théâtrale voulue par François I^{er}.

- **L'atmosphère est effectivement sombre, car la vis n'est jamais éclairée de manière directe, mais l'obscurité est trop marquée :**

- Lancelot semble opter pour un éclairage naturel au sein d'une atmosphère nocturne.
- La lumière semble venir du premier plan, de l'un des bras de l'espace cruciforme, derrière le spectateur, comme si un projecteur était braqué sur la base de l'escalier.
- La luminosité s'estompe à mesure que les degrés s'élèvent, si bien que les degrés semblent se perdre dans les ténèbres, comme si l'escalier s'enroulait en une spirale infinie que l'œil ne peut suivre.
- Pourtant, une trouée de lumière au troisième niveau indique une échappée, une sortie.
- Cette obscurité réduit de fait les personnages à l'anecdotique, tout en renforçant l'aspect imposant, magistral de l'élévation.

- Elle instaure également une atmosphère de recueillement, pourtant l'échappée lumineuse lumière suggérant que l'escalier n'est pas infini, ajoutée à la présence de personnages de cour et à l'absence de mise en valeur de la double spire **contredisent cet effet**.

Présence et rôle des éléments figurés

- À peine esquissés et se réduisant à des ombres à mesure qu'ils s'engagent dans l'escalier, **ils sont de pure convention**, illustrant simplement par leurs déplacements l'utilité de l'escalier.

- **Ils ont surtout un caractère utilitaire et décoratif propre à Lancelot :**

- Meubler la composition, lui donner un peu de vie.
- Révéler par contraste l'immensité de l'architecture.
- Marquer le caractère dérisoire de la présence humaine et de fait souligner que cet escalier a moins été créé pour servir d'outil de distribution que pour exécuter une prouesse technique qui se justifie d'elle-même.

- Il est **impossible de discerner s'ils portent des vêtements Renaissance ou XIX^e**.

- Ils font penser à **une troupe de comédiens**, redoublant le caractère théâtral de l'architecture.

- **Ces éléments figurés peuvent toutefois véhiculer de manière métaphorique un discours monarchique** : ils marquent le contraste entre la puissance du roi, symbolisée par l'escalier, et le rang subalterne des membres de la cour.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- **Lancelot insiste sur la verticalité**, car l'escalier est invisible de l'extérieur, ce qui est surprenant dans le contexte de l'architecture française du XVI^e siècle qui aime afficher sa distribution intérieure en façade :

- En se rapprochant de l'étude, il met en valeur la prouesse architecturale.
- Une certaine recherche de théâtralisation est perceptible, accentuée par l'estompement d'une partie de l'architecture dans l'ombre.
- Il fait peut-être également écho au caractère symbolique de cet escalier :
 - Donne-t-il accès à une cité céleste ?
 - S'agit-il d'un manifeste politique préfigurant l'absolutisme royal ?
- L'obscurité, surtout, donne l'impression que Chambord se réduit à un escalier extraordinaire, ce qui renforce son caractère légendaire.

- **On a d'ailleurs presque l'impression que cet escalier n'est pas fonctionnel :**

- La composition suggère qu'il s'agit d'une prouesse architecturale, du rêve de pierre de tous les architectes.
- D'ailleurs, le parti pris iconographique se rapproche d'une vue en écorché, comme si Lancelot, dans la lignée des littérateurs, avait voulu radiographier l'escalier pour comprendre comment une telle prouesse est possible
- Autonome, l'escalier se présente comme un monument dans le monument, un élan vertical, une course à la hauteur traversant les étages en tournoyant pour s'échapper vers le ciel.

- **La décoration semble en effet secondaire, au profit de l'architecture pure :**

- Les différents éléments sont peu détaillés.

- L'intérêt de la vue en écorché est de pouvoir souligner la voûte à caissons sculptés comme un élément remarquable, totalement nouveau en France au XVI^e siècle.
- **Peut-être le graveur a-t-il également cherché à faire cohabiter graphiquement le caractère très français de cet ouvrage, mâtiné d'influences italiennes ?**
- La nudité et la massivité des murs, ajoutées à la soumission du décor à la structure sont des éléments très français.
 - Les voûtes sont quant à elles d'inspiration bramantesques²¹⁴.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- La vérité historique est évacuée au profit de **la lecture architecturale et de l'esthétique**.
- Toutefois, **la fidélité à l'architecture réelle n'est pas tout à fait respectée** : la dynamique d'élançement vertical et la structure générale semblent privilégiées.

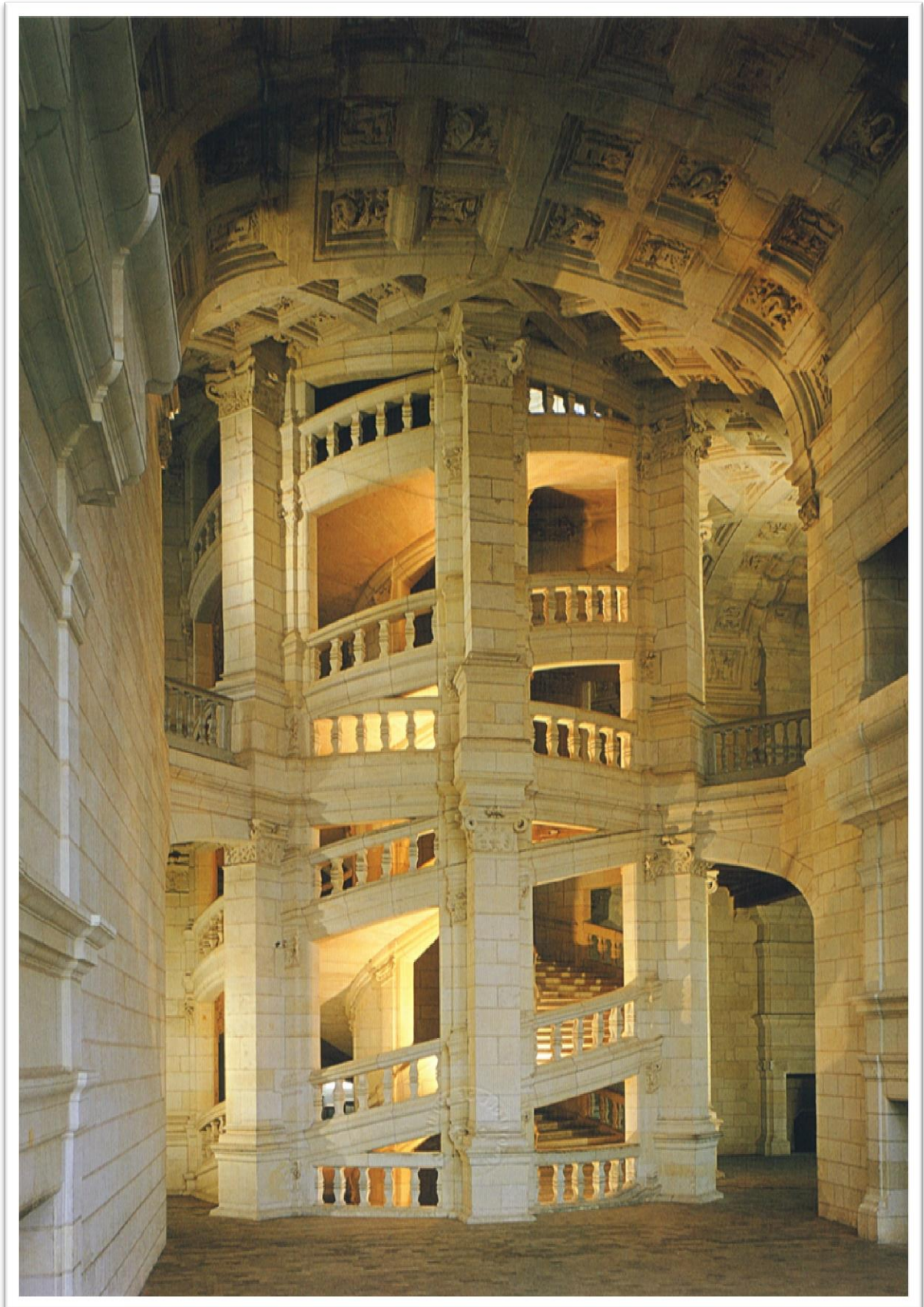
Implication du spectateur

- **Le point de vue frontal suggère la réaction de sidération du visiteur** qui ne s'attend pas à découvrir un tel prodige invisible de l'extérieur.
- Peut-être Lancelot suggère-t-il que face à **l'impossibilité de comprendre un tel prodige**, mieux vaut se laisser porter par le plaisir de contempler cette magistrale élévation ?

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **Le titre original comme le titre contemporain sont descriptifs**, sans connotation particulière, hormis une insistance commune sur la hauteur de l'escalier et son caractère dominant par rapport aux autres ouvrages de distribution de l'édifice.
- **Peut-être cette absence de précision est-elle signifiante** : Lancelot ne précise pas qu'il s'agit de Chambord, comme si sa réputation se suffisait à elle-même.
- **La légende de l'ouvrage de Perret**, pour lequel cette gravure a été réalisée, est intéressante car l'auteur voudrait donner l'impression que l'escalier à doubles révolutions était ainsi présenté avant que l'on ne pose les planchers :
 - Perret entend démontrer qu'il n'y avait à l'origine pas de planchers, que seules des plateformes permettaient la liaison entre les quatre pavillons du donjon.
 - L'illustration se met donc ici au service du texte.
 - Le caractère légendaire de cet escalier a donc été conjointement forgé par la littérature et les arts graphiques.

²¹⁴ Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 93.



***Le grand escalier à doubles révolutions de Chambord après la dépose
du plafond du premier étage,***

photographie contemporaine extraite de l'ouvrage de Catherine Arminjon (dir.), *De l'Italie à Chambord, François I^{er} :
la chevauchée des princes français*, exposition au château de Chambord, 7 juillet-7 octobre 2004, Paris, CMN,
Fondation de la Maison de la chasse et de la nature, Somogy, 2004

L'iconographie poursuit son travail d'exploration en accédant au saint des saints et en se mesurant à la pièce-maîtresse de Chambord, le célèbre escalier à doubles révolutions, caché au cœur du château comme un trésor architectural. Le rapport de l'image à l'édifice est donc totalement différent de celui mis en lumière pour les trois motifs précédents. Face à une telle prouesse technique, consacrée en tant que chef-d'œuvre à travers les siècles, la temporalité n'a plus cours. Il s'agit moins de rendre sensible l'écoulement du temps et ses effets sur le bâti que de trouver le moyen de donner à voir le plus justement possible l'une des clés du caractère mythique de Chambord. Les compositions illustrant ce thème sont donc confrontées à un enjeu délicat, celui de trouver un point d'équilibre entre objectivité asséchante et exaltation emphatique. Pour éviter de verser, d'un côté, dans la reproduction mécanique et de l'autre, dans la mise en scène outrée, les artistes font un réel effort d'adaptation. La plupart d'entre eux se plient aux contraintes de l'espace en optant pour des représentations très simples, directes, qui laissent finalement l'escalier à doubles révolutions s'imposer de lui-même. En se contentant de laisser apparaître les qualités structurelles et plastiques de ce monument dans le monument, graveurs et lithographes rendent également hommage au génie humain ayant présidé à sa réalisation. Par le biais d'une mise en abyme architecturale, ils présentent la réalisation effective du rêve de François I^{er}, non la chimère désincarnée véhiculée par quatre siècles de légende. La composition de Pensée et de Lemercier, par exemple, se garde bien de toute tentative d'explicitation. Comme beaucoup d'autres, elle semble à peine s'intéresser à la spécificité de cet ouvrage, ses deux spirales imbriquées : son propos est de considérer son objet tel qu'il se présente pour mieux en souligner l'esthétique et l'ingéniosité, non d'en décortiquer le fonctionnement de manière didactique. En évitant de s'acharner à rendre accessible un ouvrage connu de tous, les artistes évitent la redondance ; en revanche, ils ne sont souvent pas loin de manquer totalement leur but. À trop vouloir laisser la parole au bâti, le geste artistique finit presque par faire défaut et les compositions à toutes se ressembler. S'affranchissant de tout réalisme tout en prétendant le contraire, Lancelot a à l'inverse l'audace de croquer l'élévation entière de l'escalier à doubles révolutions, en faisant abstraction de tout le reste. Mais si le mécanisme se trouve magistralement dévoilé, le charme prévu n'est pas tant au rendez-vous que le regret, peut-être, pour l'imagination, de ne plus trouver un espace virtuel où tenter de deviner quels liens secrets unissent ce bijou à son écrin. Confrontée au chef-d'œuvre, la représentation se heurte donc parfois à une impasse qu'elle ne parvient pas forcément à dépasser. La restitution d'atmosphère peut de fait apparaître comme une solution. Il s'agit alors de doser les effets avec subtilité pour mettre en scène, par l'introduction d'éléments figurés et l'utilisation plus ou moins théâtrale du clair-obscur, la métaphore politico-religieuse portée par l'architecture. Que l'on considère cet artifice comme un trait de génie ou comme une insupportable récupération idéologique, toujours est-il que l'iconographie donne ici au motif de l'escalier à doubles révolutions une occasion de faire de nouveau sens.

VI. La chapelle et l'oratoire de François I^{er} : pour une dimension mémorielle de l'iconographie

Étude statistique

La chapelle et l'oratoire de François I^{er} appartiennent respectivement à l'aile ouest et à l'aile est, tous deux situés au premier étage. Dans la mesure où ces pièces constituent les deux seuls motifs intérieurs de notre corpus, décompte fait de l'escalier à doubles révolutions, qui n'est pas une salle et constitue un ouvrage architectural à part, il nous a semblé préférable de procéder ici à leur regroupement thématique afin d'assurer la cohérence de cette sixième partie.

Toujours parmi les vues partielles de Chambord et toutes techniques confondues, ces deux motifs comptent parmi les moins représentés. La chapelle est classée sixième *ex aequo* avec les portiques, l'oratoire se positionnant quant à lui à la septième et dernière place, *ex aequo* également avec l'intérieur de la lanterne. Le rôle secondaire accordé à ces motifs n'a rien de surprenant : visiteurs et artistes ne pénètrent pas forcément tous à l'intérieur du château, qui rappelons-le, n'est ouvert au public qu'au XIX^e siècle, sur décision du comte de Chambord. Sans surprise, notre corpus recense de fait seulement sept références, partagées en cinq gravures / lithographies et en deux dessins, les peintures et aquarelles n'ayant illustré aucun de ces deux éléments. La première catégorie continue donc de dominer avec, de manière assez homogène, trois références pour la chapelle et deux pour l'oratoire. Mais il convient de tempérer ces chiffres en précisant que deux de ces références renvoient à une seule et même lithographie. Parmi toutes les vues partielles représentées par les gravures et lithographies seules, le classement est identique : le premier motif se positionne en sixième place, *ex aequo* avec l'escalier à doubles révolutions et avec l'intérieur de la lanterne, tandis que le second ne parvient pas à quitter la septième et dernière place. Comme pour les deux thèmes précédents, la troisième catégorie néglige totalement ces deux motifs, à peine contredite par les dessins, qui consacrent seulement une œuvre à la chapelle et une autre à l'oratoire de François I^{er}. Encore faut-il noter que ces deux dessins sont d'une même main, celle d'Adrien Dauzats, ce qui réduit d'autant plus l'audience de ces motifs.

Concernant uniquement les gravures et les lithographies, notre catalogue recense donc quatre œuvres différentes pour cinq occurrences. Nous ne comptons qu'une seule fois deux épreuves distinctes d'une même œuvre²¹⁵. Contrairement à ce que nous avons pu observer pour les autres thèmes, cette fréquence très faible est révélatrice de la confidentialité de ces deux motifs et d'un certain désintérêt du public pour les intérieurs du château, moins spectaculaires que les quatre

²¹⁵ Ce qui nous donne le schéma suivant : pour 5 références, 4 œuvres originales, dont 1 x 2 épreuves d'une seule œuvre.

façades ou encore l'escalier à doubles révolutions. En outre, la particularité de ces deux motifs est de ne rassembler que des œuvres illustrant les deux mêmes ouvrages d'architecture, celui de Merle et Périé, dont l'une a également été tirée en planche à part pour rejoindre le fonds des Archives départementales du Loir-et-Cher, et celui de Paul Perret. Une certaine cohérence entre les compositions était donc prévisible. Si ces quatre œuvres accordent toutes une grande importance à l'architecture, seules celles illustrant l'ouvrage de Paul Perret se présentent comme de pures études, celles attachées à celui de Merle et Périé proposant à parts égales une restitution d'atmosphère très poussée. La réunion subtile de ces deux partis pris est presque déstabilisante, car on ne sait plus si l'architecture est magnifiée pour elle-même ou bien pour servir de décor grandiose à quelque saynète anecdotique. De même, les points de vue adoptés diffèrent en fonction de l'ouvrage. Les lithographies accompagnant celui de Merle et Périé le préfèrent théorique, c'est-à-dire en légère plongée et toujours assez éloigné de leur objet, de manière à accorder autant de place aux éléments figurés qu'à l'édifice. Les œuvres illustrant l'ouvrage de Paul Perret privilégient au contraire un point de vue rapproché et à hauteur d'homme, donnant ainsi davantage au spectateur l'impression d'être lui-même l'artiste en train de croquer les intérieurs du château. Considérant ces choix de compositions divergents, il n'est pas non plus surprenant que la monographie de Merle et Périé opte systématiquement pour l'introduction d'éléments figurés, tandis que l'ouvrage de Paul Perret ne les sollicite à aucun moment. De même, on ne trouve dans le premier cas que des lithographies et dans le second, uniquement des eaux-fortes. Cet écart se vérifie enfin également au niveau des datations, les lithographies de l'ouvrage de Merle et Périé ayant été réalisées dans le contexte légitimiste de 1821, année de la souscription nationale ayant permis de sauver Chambord, tandis que les eaux-fortes de celui de Paul Perret n'interviennent que dans le dernier quart du XIX^e siècle.

Historique

Outre le plan centré en croix grecque, le goût du château de Chambord pour l'ouvrage transalpin se manifeste particulièrement, après 1540, avec l'architecture de la chapelle, dont « la conception de l'ordre [...] est d'une puissante originalité »²¹⁶. Tournant le dos aux modèles du gothique finissant pour introduire certaines nouveautés inspirées de l'Antiquité romaine, elle constitue l'un des édifices religieux les plus modernes de son temps. Ce parti pris est en particulier sensible dans l'emploi des ordres jumelés, à partir de 1546-1547, dont l'un des initiateurs est l'italien Sebastiano Serlio, invité en France par François I^{er} en 1540. L'ensemble se veut monumental, mais seul le grand ordre est réalisé durant son règne. À sa mort, le chantier est interrompu, puis retardé de deux siècles, une chapelle provisoire investissant en conséquence le bras

²¹⁶ M. Chatenet, *Chambord*, p. 13.

nord du second étage. Henri II ajoute sa marque en commandant les niches à tabernacle surmontant le grand ordre, mais laisse inachevés les arcs doubleaux, dont seul le départ est en place. La voûte et la couverture sont posées sous Louis XIV, en 1685, mais des échafaudages encombrant l'espace jusqu'en 1690. Le dallage n'est par ailleurs posé qu'en 1742. Dans les années 1950, la chapelle présente de graves problèmes de stabilité²¹⁷. Entre 1957 et 1960, Michel Ranjard emploie un système constitué de quatre poutres en béton armé ancrées dans la maçonnerie à la manière de tirants, qui s'opposent à l'écartement des deux moitiés de la tour dans laquelle s'inscrit en partie la chapelle.

L'oratoire n'est pas un ouvrage moins surprenant. Inséré entre la tour Robert de Parme et la galerie de l'aile Royale, il repose sur un corps d'escalier débouchant sur la fausse-braie et présente un voûtement justifié par la terrasse dont il supporte le poids. Cette pièce a toujours été utilisée comme oratoire depuis sa création et a donc été aménagée comme telle. Pourtant, l'origine en est longtemps restée obscure. Confronté à l'absence apparente de tout symbole religieux, au profit d'une décoration très royale, Lesueur s'interroge, au milieu du XX^e siècle, sur le bien-fondé de son appellation et propose d'y voir plutôt un cabinet²¹⁸. Pourtant, cette pièce est explicitement nommée « oratoire » presque dès sa construction, décidée probablement vers 1541, comme en témoigne un état des logements dressé en 1566 par Florimond II Robertet, durant le règne de Charles X. On considère aujourd'hui que la forme des fenêtres à meneaux couvertes d'arcs en plein cintre et l'absence dommageable de cheminée pour un cabinet la désigne bien comme un oratoire. En outre, tous les symboles des caissons sculptés de la voûte sont à double sens et peuvent ainsi également convoquer une symbolique religieuse.

Présentant un état très moyen, l'oratoire de François I^{er} est pourtant montré aux rares visiteurs du début du XIX^e siècle²¹⁹. Certains travaux d'entretien sont tout de même réalisés, comme la réparation de la porte en 1837 et son adaptation à une huisserie plus moderne en 1846. En 1881, les murs de la pièce sont restaurés et consolidés, car le comte de Chambord souhaite y placer plusieurs séries de tapisseries aux points qui lui ont été offertes par les « dames du Limousin »²²⁰ en 1870 pour décorer son château. N'ayant plus été utilisée depuis Marie-Thérèse d'Autriche, puis Catherine Opalinska, l'épouse de Stanislas Leszczyński, la pièce retrouve enfin son usage d'oratoire et présente désormais un décor textile complet. L'autel est notamment surmonté de broderies

²¹⁷ Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 213.

²¹⁸ Consulter Frédéric Lesueur, *Blois, Chambord et les châteaux du Blésois*, Grenoble-Paris, B. Arthaud, « Sites et Monuments », 1947.

²¹⁹ Consulter S.n., *De la Loire aux Pyrénées, lettres suivies de quelques fragments*, Lettre troisième, Lille, L. Lefort, imprimeur-libraire, 1840, p. 38 : « Voici, Madame, dit mon cicérone, en ouvrant un cabinet, l'oratoire de Diane de Poitiers – Diane de Poitiers avait un oratoire, lui dis-je ? – Oui, et depuis, Marie Leczinska en a fait sa chapelle ».

²²⁰ Nous ne sommes pas actuellement en mesure d'identifier ces personnes.

représentant, au centre, le vœu de Louis XIII²²¹ sous la double invocation de l'archange saint Michel et de Jeanne d'Arc avec, de part et d'autre, les figures de Charlemagne et de Saint Louis. Les murs sont recouverts de tapisseries à semis de fleur de lys et armoiries des différentes villes de France. Vers 1880-1883, le carrelage de la salle est changé car jugé en trop mauvais état pour être conservé. Cet ensemble textile et mobilier reste en place pendant de longues années. Au milieu du XX^e siècle, cette restitution est toutefois dépassée et l'on souhaite restituer l'appartement du roi de France dans son ensemble : la totalité du décor se voit donc déposée aux alentours des années 1960. L'autel réalisé pour le comte de Chambord, deux fauteuils et la tapisserie placée au-dessus de l'autel sont conservés dans l'une des deux chapelles de l'église paroissiale de Chambord ; le reste des tapisseries rejoint les réserves dans lesquelles il se trouve encore actuellement. En 2003, un essai de remise en place de certaines de ces tapisseries a néanmoins été effectué.

VI. 1. *Splendeur et décadence de l'architecture*

Publiés à un demi-siècle d'écart, ce qui laisse présager une certaine évolution iconographique, deux ouvrages d'architecture totalement différents illustrent chacun à leur tour et à leur manière les thèmes de la chapelle et de l'oratoire de Chambord. C'est là une belle surprise totalement inattendue. Celui de Merle et Périé, fervents royalistes, s'inscrit dans le contexte légitimiste très prononcé de 1821 : son discours se veut à ce titre fondamentalement idéologique. Celui de Paul Perret affiche moins ouvertement ses préférences politiques, mais témoigne d'un esprit beaucoup plus républicain²²². Livrant une représentation pour chacun des deux thèmes, ces ouvrages sont les seuls à avoir illustré la chapelle et l'oratoire par la gravure ou la lithographie. Par conséquent, bien qu'elles puissent paraître au premier abord confidentielles, ces quatre œuvres constituent un témoignage unique et contrasté sur les intérieurs de Chambord, méritant à ce titre la plus grande attention.

La précision impressionnante de ces compositions doit tout d'abord être soulignée. Qu'il s'agisse de la disposition des volumes ou bien de l'attention portée aux ornements, les artistes paraissent assez fidèles à l'existant et s'attachent à magnifier leur objet d'étude, dans son ensemble comme dans ses détails. Commençons par la chapelle, ouvrage curieux, original tant par sa structure que par l'histoire mouvementée de son édification. Elle est en effet insérée dans la masse de la tour dite de la Chapelle et de l'extrémité postérieure de l'aile Dauphine, à l'ouest, dont elle occupe toute la hauteur : on a donc éventré la tour pour permettre à la chapelle d'avancer sur l'enceinte. Avec ses

²²¹ La présence de Louis XIII sur les tapisseries du comte de Chambord s'explique facilement : il s'agissait d'un roi très pieux dont le comte estimait être l'héritier, car par lui descendant direct d'Henri IV, le premier des Bourbons à avoir régné.

²²² Paul Perret est notamment rédacteur en chef, à partir de 1871, du nouveau journal républicain conservateur *l'Indépendance de l'Ouest*.

trente mètres de long, ses dix mètres de large et ses quinze mètres de haut, dimensions démesurées pour une chapelle royale, son déploiement nécessite un volume considérable sur deux étages : l'intérieur est le plus vaste, car la chapelle est totalement invisible de l'extérieur et, de fait, éclairée par des croisées semblables à celles des autres tours. Son plan s'organise en « un vaste vaisseau unique de sept travées scandées par des colonnes géminées en forte saillie portant d'immenses doubleaux au plein cintre légèrement aplati »²²³. Des colonnes toscanes jumelées posées sur des piédestaux soutiennent un entablement à ressauts qui reçoit lui-même le départ de larges arcs doubleaux, isolés du berceau de la voûte par de petits diaphragmes. Cette voûte en berceau segmentaire ne suit pas le tracé des arcs doubleaux, car elle est située à un mètre au-dessus de leurs sommiers, ce qui dégage une portion de mur au-dessus de l'entablement du grand ordre, orné de niches en tabernacle. Des deux, c'est l'œuvre de Sadoux, pour l'ouvrage de Perret, qui se présente comme une pure étude architecturale. En effet, le duo Fragonard / Engelmann oblitère les niches à tabernacle en raison de son point de vue en plongée ne laissant pas suffisamment de place entre les arcs doubleaux pour les représenter. En outre, les ouvertures en plein-cintre ont été totalement redessinées. Sadoux, au contraire, prend le temps de rendre lisible la tendance antiquisante de l'ordonnance qui apparaît à Chambord après 1540. Répondant à une esthétique sévère et solennelle, les plinthes prolongeant les piédestaux des colonnes et l'entablement orné d'une frise toute simple alternant tables rectangulaires et carrées marquent les horizontales ; l'entablement courant le long des murs présente une série de modillons aplatis sans fioritures ; les doubleaux, enfin, présentent un décor très sobre de doubles bandeaux bombés prolongeant la ligne des fûts jumelés des colonnes. L'intérêt de l'oratoire réside quant à lui surtout dans sa voûte²²⁴, également en berceau, mais cette fois richement décorée de compartiments sculptés figurant les armes de France portées par des putti et déployant une incroyable profusion de « F », de salamandres et de fleur de lys. La vue de Fragonard et Engelmann étant tournée du côté où prenait place l'autel, on peut distinguer l'entablement en plein cintre au-dessus de la corniche et de la frise, les piliers engagés superposés et les modillons ouvragés. Chez Merle et Périé comme chez Perret, un indéniable soin apporté au rendu des volumes par de subtils jeux de clair-obscur ajoute à la célébration d'une architecture grandiose.

Si, toutefois, les deux ouvrages ont à cœur de rendre hommage à Chambord, l'esprit dans lequel les œuvres sont réalisées est diamétralement opposé. En une cinquantaine d'années, pourtant, Chambord n'a guère changé. Les intérieurs sont eux-aussi en assez piteux état et la perfection des ordonnances telles qu'elles apparaissent dans les lithographies du duo Fragonard / Engelmann relève de la haute utopie ! De l'inévitable usure laissée par le temps, aucune trace : tout resplendit et semble comme neuf. Dans une unité de style remarquable, seuls Boulard et Sadoux prennent le

²²³ M. Chatenet, *Chambord*, p. 131.

²²⁴ Consulter la fiche n°16 consacrée à l'oratoire pp. 557-564.

parti, pour l'ouvrage de Perret, de tenir compte de la situation contemporaine des pièces représentées. Systématiquement, une lumière crue filtrant à travers les croisées de l'oratoire ou la porte de la chapelle vient révéler la lèpre des murs. Des éclats fragmentent le sol en divers endroits, la pierre est griffée où que l'œil se porte, presque lacérée d'entailles. Les doubleaux de la voûte de la chapelle sont tachés et celle de l'oratoire, tout comme la frise, présente d'inquiétantes fissures. Dans cette dernière pièce, même la porte de bois semble vermoulue. Des deux, l'oratoire est sans doute le plus touché, ce qui est surprenant pour un petit espace encore récemment utilisé par le comte de Chambord avant son exil, de manière quotidienne. La splendeur première révélée par la précision infinie du trait ne cache donc pas longtemps la misère des lieux. Néanmoins, l'ouvrage de Perret ne se complaît à aucun moment dans l'esthétique des ruines. Chambord en est encore loin. L'épaisseur des murs et la propreté de ces pièces où malgré tout aucun élément décoratif ne manque laissent croire à une certaine inaltérabilité d'un château ayant tout simplement traversé les siècles sans trop de dommages apparents. Ainsi, il ne faut pas opposer trop frontalement ces quatre œuvres, car ni les unes ni les autres ne représentent tout à fait la réalité. Elles se placent plutôt à des degrés de restitution différents, l'ouvrage de Merle et Périé n'hésitant pas à recourir à l'idéalisation quand celui de Perret trouve un compromis entre le témoignage historique et la volonté de détailler des ordonnances intactes ou presque. Le saut temporel marqué par la confrontation de ces œuvres est en tout cas saisissant, bien qu'il soit davantage la conséquence des partis pris de composition adoptés que de l'écoulement réel du temps.

VI. 2. *Les artistes confrontés au vide*

Ce sont en effet surtout les motifs de la cour et des ailes latérales qui amènent les artistes à se poser la question de la temporalité. Pour ceux de la chapelle et de l'oratoire, un décentrement s'opère : il s'agit moins en effet de mesurer les effets des siècles sur les élévations que de les envisager en termes de spatialité. Est-ce vraiment la restitution de l'architecture dans ses détails qui compte ici ou bien la mise en évidence d'une tout autre problématique, celle de la représentation se mesurant au vide ? Après la dispersion de ce qu'il reste de son mobilier en 1792 dans diverses ventes aux enchères, Chambord échappe de peu, à deux reprises, à la démolition. Il est important de souligner ces faits, car ils témoignent du rapport trouble entretenu par le château avec sa propre histoire. Cette notion de vide n'est pas uniquement physique en effet, elle engage plus fondamentalement les liens entre le domaine et sa mémoire de pierre. Le 20 novembre 1792, les administrateurs du département du Loir-et-Cher transmettent au président de la Convention un placet, signé par vingt-six républicains du village de Saint-Dyé, demandant l'autorisation de « transformer ce repaire de vautours en habitations de bons patriotes, de cultivateurs, de pères de

famille qui voleront au secours de la Patrie »²²⁵, et le priant tout bonnement d'« ordonner que le cy-devant château de Chambord soit razé et démolí en entier »²²⁶. Il s'agit bel et bien de refouler et de détruire une historicité qui dérange, en l'occurrence ce que l'on perçoit comme un symbole de la royauté. Fort heureusement, le projet n'aboutit pas, mais l'on envisage un coup d'éclat similaire en 1820, lorsque la veuve du maréchal Berthier obtient de Louis XVIII l'autorisation de mettre en vente Chambord. À cette époque sévit la « bande noire », « association de spéculateurs qui [achète] de grandes propriétés pour les morceler et de vieux châteaux pour les démolir et en vendre les matériaux »²²⁷ : à ce titre, elle constitue pour le domaine une fort dangereuse menace. La souscription nationale établie en 1821 sauve de nouveau le domaine de justesse en l'offrant au duc de Bordeaux. Curieux retournement de situation en vérité, puisqu'érigé en symbole de la résistance monarchique, c'est donc à cette histoire que l'on a voulu détruire que le château doit sa survie. Dès lors, qu'il soit vide ou non, Chambord devient fondamentalement un lieu de mémoire. Il demeure pourtant mutique, car si l'empreinte de l'Histoire affleure en effet de toutes parts, son langage n'est désormais plus audible pour les générations nouvelles, particulièrement celles nées après la Révolution, véritable Faucheuse qui introduit une rupture dans l'identité française :

Nous contemplions Chambord, l'âme remplie de pensées sérieuses et mélancoliques ; cette solitude inculte et sauvage, à côté de la sublimité de cette construction, rappelaient de douloureux sentiments : quel silence, quel abandon dans ces lieux qui furent jadis si animés ! [...] Aujourd'hui tout est muet ; la mort et les révolutions y ont marqué leur passage.²²⁸

À Chambord se pose donc la question du sens de l'Histoire : si les signes envoyés par le passé ne suscitent plus désormais qu'indifférence et incompréhension, c'est bien parce que l'on a perdu la mémoire vive qui animait le domaine et sans laquelle il n'apparaît plus que comme un grand corps vide et inutile. Ainsi, les compositions de Boulard et de Sadoux ne sont ni si descriptives ni si objectives qu'il y paraît : elles mettent en scène ce vide en représentant, non pas seulement une absence de mobilier ou une vétusté rampante, mais bien plutôt un dépouillement historique. Parce qu'il semble avoir perdu la mémoire, Chambord apparaît plus que jamais comme une page vierge en attente d'un « discours » susceptible de la lui rendre. L'iconographie se montre ici tout aussi capable que le texte de tenter de reconstituer, à travers l'attention portée à cette colonne vertébrale qu'est l'architecture, sa véritable mémoire de pierre. La représentation de la chapelle fait ainsi le choix d'un point de vue décentré sur la gauche, ce qui met le spectateur un peu en retrait, comme rejeté dans un angle de la pièce. Le trait est volontairement imprécis et l'architecture se poursuit hors-champ, aussi bien sur le plan vertical qu'horizontal : le regard se perd

²²⁵ Archives Départementales du Loir-et-Cher, Q (1^e partie) 292, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 194.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ M. Chatenet, *Chambord*, note 26, p. 197.

²²⁸ J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 18.

dans cette immense salle vide, sans élément historié auquel se raccrocher. C'est davantage l'incarnation de la nudité qui se joue que la représentation du bâti. Trois silhouettes sont esquissées à l'arrière-plan, au niveau de ce qui a dû être le chœur et dont il ne reste d'autres traces que les fenêtres oblongues, mais, plongées dans l'obscurité, indécises, inaccessibles, que représentent-elles ? Quelque figure historique, quelque visiteur égaré ou bien tout simplement la matérialisation de l'interrogation humaine qui n'en finit pas de se heurter au silence ? La vue de l'oratoire hypnotise quant à elle par cette porte béante, ouverte sur un trou noir que l'on pourrait considérer comme le néant de l'Histoire. D'un côté une porte condamnée, sans échappée possible, de l'autre, une sortie ménagée comme une invitation, mais ne débouchant sur aucun espace concret. On a presque le sentiment que plus rien n'existe en-dehors de cette pièce qui semble fermée depuis des lustres et dont la retraite se voit, un instant, troublée par quelques furtifs rayons de soleil venus subrepticement en secouer la poussière séculaire. Durant quelques secondes, un privilège nous est donné, celui de contempler l'animation soudaine des caissons sculptés de la voûte sous les caresses de la lumière rasante : les volumes des bas-reliefs apparaissent si contrastés que l'on s'attendrait presque à voir les salamandres glisser des caissons et les putti s'envoler. Ainsi, la solitude à laquelle le domaine semble condamné par sa déchéance tant physique que « spirituelle » devient imperceptiblement le premier instrument de son renouveau. L'état de vacuité et de mise en sommeil dans lequel il se trouve lui confère une majesté d'un genre nouveau, plus grave et sensiblement plus profond, infléchissant l'imaginaire vers une dimension de recueillement inédite²²⁹. D'une élégance grave, cette solitude se répercute sur l'imaginaire graphique, l'infléchissant vers une dimension plus esthétisante qu'auparavant. Le château ne fascine donc pas seulement par son lustre apparent, mais aussi par sa capacité à transmuier son destin sordide en un rayonnement supplémentaire : à Chambord se nouent des forces qui nous dépassent, étroitement liées au somptueux passé des lieux, qui n'en finit plus de disparaître tout en persistant à s'imprimer dans la pierre²³⁰.

²²⁹ Consulter William Wraxall, *Voyage en France par William Wraxall, avec des additions importantes, tirées des ouvrages de Moore, Arthur Young, et d'autres écrivains distingués...*, t. I, Paris, Chez J.E. Gabriel Dufour, libraire, 1806, p. 222 : l'auteur résume parfaitement cette apparente contradiction en estimant, à l'issue de sa visite, que « les appartements, quoique démeublés, ont quelque chose d'imposant par la solitude même qui y règne ».

²³⁰ Consulter J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 6, qui décrit avec justesse ce sentiment de déférence : « Quand, par une des quatre portes qui ouvrent au milieu de ce donjon, on pénètre dans cette vaste solitude de pierre, le premier mouvement n'est pas pour l'admiration, il est pour le recueillement. L'abandon et la nudité doublent les proportions, le bruit des pas éveille de lugubres échos ; on se sent pris de ce respect silencieux qui nous frappe involontairement sous les voûtes élevées et solitaires ».

Se penchant pourtant sur les mêmes motifs, le duo Fragonard / Engelmann n'entretient pas du tout le même rapport à la perte de mémoire de Chambord. Plutôt que d'en prendre acte et de matérialiser graphiquement cet état de vide, il opte pour une restitution de l'Histoire. Puisque Chambord ne se « souvient » plus, il leur incombe de lui inventer une mémoire nouvelle, lui recomposer un passé inédit fondé sur un imaginaire historique commun. Les deux lithographes mettent ici leur talent au service du texte qu'ils illustrent, dont la tendance à transformer Chambord en sanctuaire de la monarchie s'affiche clairement au détour de quelques lignes :

Le château de Chambord offre aujourd'hui un contraste effrayant de majesté et de ruines, de splendeur et de misère ; la révolution l'a frappé de sa main de fer, mais elle n'a pu lui enlever ce caractère de grandeur et de magnificence qui rappelle par-tout une habitation royale. Les vandales de 93 ont dévasté en quelques mois la demeure de dix rois, que plus de deux siècles avoient à peine suffi pour porter à son dernier degré de perfection ; ils n'y ont laissé que ce qu'ils ne pouvoient pas lui ravir, le génie du Primatice et les riches souvenirs de son ancienne gloire.²³¹

De toute évidence, Merle et Périé n'ont pas la même définition de la « grandeur » en question que Perret, ce dernier percevant dans la déchéance l'occasion d'une majesté nouvelle, tandis que les deux premiers cherchent à la conjurer par la convocation d'anciens souvenirs. Cette seconde attitude induit donc un rapport très affectif à l'histoire du lieu et se retranche derrière la caution de l'Histoire pour faire croire que le passé qu'elle reconstruit procède de la plus pure vérité. À travers ce type de représentations, Chambord se voit finalement transformé en boîte à légendes, en décor moins apprécié pour lui-même, en tant que réalité architecturale et historique, que pour les saynètes dont il devient le théâtre. Nous touchons donc ici au cœur d'une construction psychique et graphique illusoire qui ne daigne accorder une véritable historicité qu'aux temps glorieux et reculés de la royauté. Tout événement, pour gagner son authenticité historique, se doit en effet d'être ancien, renommé et flatteur pour l'orgueil national. Ce goût prononcé pour l'historicité légendaire n'est toutefois pas uniquement le fait de la pensée légitimiste, il procède également en grande partie de l'imaginaire commun, à travers lequel le domaine finit par devenir victime de sa propre grandeur. En partie ancrées dans les mentalités par l'iconographie, les apparences pompeuses et glorieuses de Chambord trompent en effet le visiteur, qui s'imagine instinctivement que des événements d'importance ont dû s'y dérouler, que de grands personnages y ont vécu ; sinon, comment justifier sa démesure²³² ? Mais il n'y a pas de signes, plus de traces pour en témoigner.

²³¹ J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, p. 14.

²³² Consulter le premier *Livre d'or* du château de Chambord, juillet 1850-mai 1855, remarques du mois de septembre 1854 : Les livres d'or conservés à Chambord sont en effet ponctués, au XIX^e siècle, de courts poèmes griffonnés par quelques visiteurs anonymes, de sympathie royaliste ; se languissant de l'hypothétique arrivée du comte de Chambord, ils semblent chercher dans les vieilles pierres de quoi raviver la mémoire de temps plus heureux ; « Le souvenir, présent céleste / Ombre de biens que l'on n'a plus !!! / Est encore un plaisir qui reste / Après tout ceux qu'on a perdus » ;

Désarçonné, le voyageur hésite : Chambord est-il un château royal, un palais de plaisance ou une magnifique mais étrange enveloppe sans utilité ni raison ?

Ainsi, l'iconographie n'illustre pas uniquement les thèses légitimistes, elle flatte tout autant le goût commun pour l'incarnation historique par l'emploi de restitutions d'atmosphère graphiquement très soignées. Avec la même précision qu'ils portent à l'architecture, Fragonard et Engelmann introduisent dans leur composition un certain nombre de personnages, dont le rôle n'est pas seulement de circonstance. La représentation de la chapelle est à cet égard la plus éloquente : une cérémonie religieuse achève de s'y dérouler et une véritable procession progresse avec lenteur et solennité de l'arrière-plan vers la sortie aménagée au premier plan, sur la droite. Les possibilités offertes par la profondeur considérable du vaisseau unique sont largement exploitées : pour que la partie inférieure de la composition s'agence harmonieusement avec les lignes courbes de la partie supérieure, les lithographes optent pour un étagement de l'espace sur différents plans parfaitement délimités. À la diagonale douce de la procession répond la structure en demi-cercle des membres de la cour agenouillés dans la partie gauche ; par opposition à ces éléments en mouvement, à l'arrière-plan, un personnage d'importance demeure assis sous un siège à dais richement décoré, dont les formes rigides font écho au mobilier liturgique placé tout à côté. Cette animation savante de l'espace redonne totalement vie aux lieux représentés, investissant l'iconographie d'un pouvoir symbolique. L'illusion d'un passé ressuscité est totale. Suivant le même protocole graphique, la lithographie de l'oratoire de la reine ne présente quant elle que deux personnages, esquissant également un mouvement de sortie : la reine vient sans doute d'achever sa prière et quitte sa petite chapelle privée²³³. Par leur simple présence et leur interaction, ces éléments figurés indiquent l'utilité de cette pièce et lui donnent le sens qui lui faisait jusque-là défaut. Le rapport à la temporalité de ces deux œuvres est toutefois particulièrement ambigu, car bien qu'elles donnent l'impression de revenir au temps glorieux de la monarchie, elles semblent parallèlement s'ingénier à entretenir un flou chronologique désarmant. Il est notamment très difficile de déterminer si les costumes des différents personnages renvoient au XVI^e ou au XVIII^e siècle, ce qui contrarie toute tentative d'identification.

En outre, la restitution architecturale est beaucoup plus approximative qu'il n'y paraît au premier abord, la minutie extrême du trait s'avérant en réalité trompeuse. La porte de la chapelle, par exemple, est déplacée en avant du vaisseau pour permettre un raccord fluide avec la procession qui transite de l'arrière-plan au premier plan. Quant au mobilier liturgique, il est totalement inventé : si Fragonard et Engelmann respectent par exemple la présence de la niche à dais au-dessus de l'autel, ils y insèrent toutefois une représentation d'une Vierge à l'enfant qui ne correspond pas à

« Combien as-tu vu de couronnes / Chambord tomber du front des rois / Comme le feuillage d'automne / De la cime de tes grands bois ? ».

²³³ Consulter la fiche n°16 consacrée à l'oratoire pp. 557-564.

celle encore en place au milieu du XVIII^e siècle²³⁴. De même, la présente décoration de l'oratoire ne correspond aucunement à la description qu'en livre l'inventaire de 1697. Les artistes nous présentent donc un passé travesti, nous transportent dans une dimension parallèle où la temporalité se révèle en réalité figée dans une époque idéalisée relevant davantage de l'esprit troubadour que de la restitution historique. Ainsi, l'iconographie parvient à créer le sentiment d'une historicité grandiose, mais qui ne renvoie à rien, à tel point qu'elle finit par apparaître parodique, comme dupe d'elle-même. Dans le cas de la chapelle, cette contradiction fondamentale est d'autant plus dommageable que les lithographes auraient pu trouver dans l'ordonnance un excellent moyen de rendre lisible l'Histoire obscurcie, sans éprouver le besoin de la dénaturer. En effet, les chapiteaux des colonnes du premier niveau, ornés de « F » et de salamandres, ont été réalisés durant le règne de François I^{er}, tandis que les chapiteaux ioniques des fausses fenêtres, présentant des motifs de couronnes et de croissants, datent d'Henri II. Enfin, sur quelques caissons des voûtes, près du chœur, on retrouve le « L » et le soleil rayonnant de Louis XIV. Comme l'oratoire, le décor de la chapelle constitue finalement moins une célébration religieuse qu'une liturgie à caractère royal, dont les artistes auraient été bien inspirés de s'emparer pour conférer à l'architecture la dimension métaphorique qui lui manquait. Elle aurait ainsi pu, par l'image, renouer plus concrètement avec son propre passé.

²³⁴ Une fois le chantier de la chapelle achevé, il est probable que les retables ornant jusqu'à lors la chapelle provisoire du second étage aient été remis en place dans la nouvelle ; le retable surmontant l'autel représentait la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras, avec deux ou trois personnages agenouillés à ses côtés.

Fiche n° 16 : Architecture et idéologie



Intérieur de l'oratoire de la Reine

Fragonard / G. Engelmann

Lithographie

Dimensions inconnues

S.d. / [1821]

Lithographie originale extraite de l'ouvrage de Merle et Périé, *Description historique et pittoresque du Château de Chambord offert par la France à S.A.R Monsieur le Duc de Bordeaux, dédiée aux communes de France, par M.M. Merle et Périé, ornée de gravures, de plans et de cartes*, Paris, Imprimerie de P. Didot l'Aîné, Imprimeur du Roi, 1821, planche 6, planche hors-texte

Nature de la représentation

- **Vue architecturale** : vue partielle de l'oratoire de François I^{er}.
- **Restitution d'atmosphère** à deux personnages.

Description

- **Adoption d'un format vertical qui divise l'espace en deux parties égales, mais en hauteur :**
 - La moitié inférieure est réservée au mobilier et aux éléments figurés.
 - La moitié supérieure est emplie par le déploiement de la voûte.
- **Choix d'un point de vue théorique**, en légère plongée, depuis le fond de l'oratoire et qui semble très légèrement décalé sur la droite.
- **Lecture en deux plans :**
 - Premier plan :
 - Une porte murée dans la partie gauche.
 - Sur le sol un tapis, une chaise à haut dossier et un prie-dieu.
 - Les deux personnages.
 - Deuxième plan :
 - Le mobilier liturgique avec un autel en pierre dont le médaillon sculpté représente une croix pattée, recouvert d'une nappe d'autel blanche en lin ou en chanvre, aux bords garnis de dentelle.
 - Sur l'autel, un crucifix orné.
 - De part et d'autre de l'autel, peut-être une lampe du Saint-Sacrement, deux chandeliers sur pied, sans cierge.
 - Dans la partie gauche, au mur, une statuette en pierre de la Vierge reposant sur un cul-de-lampe.
 - Le déploiement de la voûte sur toute la longueur de la composition unifie ces deux plans, si bien que la profondeur semble plus marquée dans la moitié supérieure qu'inférieure, d'où presque un effet de plan unique : la pièce est donc voûtée en berceau, voûte qui présente des compartiments sculptés et une lunette aux armes et devises de François I^{er}.
- **Deux personnages complètent la composition** : la reine, accompagnée d'un page se dirige vers une porte hors-champ marquée par un lourd rideau.

Compléments historiques

- Au XVI^e siècle, l'oratoire, qui prend place dans un corps hors œuvre couvert en terrasse, **n'est accessible que depuis la galerie** : aujourd'hui, une porte permet de passer de l'oratoire à la garde-robe, mais elle n'a été percée qu'au XVII^e siècle.
- Certains documents et plans postérieurs au séjour de Stanislas Leszczyński à Chambord, de 1725 à 1733, précisent que **l'oratoire de François I^{er} était aussi utilisé comme une chapelle privée Catherine Opalinska** :
 - Très pieuse, il serait logique qu'elle ait souhaité une chapelle privée dans ses appartements²³⁵.
 - Mais aucun texte n'atteste de l'attribution privative de cet espace à Catherine Opalinska ; ce sont les siècles suivants qui lui donnent l'appellation d'« oratoire de la reine de Pologne » ou d'« oratoire de la reine ».

²³⁵ Les mêmes que ceux de Marie-Thérèse d'Autriche et qui correspondent aux actuelles salles 120, 115, 116, 117 et 117^e.

- Ce vocable pourrait aussi bien s'appliquer à Marie-Thérèse d'Autriche qui utilisa elle-même cette pièce en tant qu'oratoire.
 - Nous avons actuellement peu de connaissances sur l'ameublement, hormis par un inventaire de 1697 mentionnant un tableau de forme cintrée représentant une crucifixion, qui aurait été commandé par Louis XIV²³⁶.
- C'est **sur la terrasse de l'oratoire que la duchesse de Berry pose la première pierre de la restauration** du château lors de sa visite, en 1828.

Étude de la représentation architecturale

- En 1817, l'oratoire était ainsi constitué :

- Une petite chapelle voûtée, une porte murée, une autre porte, une croisée en petit bois à laquelle il ne reste que six carreaux, deux croisées murées.
- La porte de communication percée entre l'oratoire et la pièce 158 existait bien, mais le passage était condamné, ce qui n'est pas le cas sur cette lithographie, comme le hors-champ et le mouvement de sortie de la reine tendent à le faire croire.

- L'oratoire, tel qu'il se présentait à cette époque, devait donc être particulièrement sombre :

- Le tuffeau et la porte alors peinte en blanc, sûrement depuis le XVIII^e siècle, devaient seuls apporter un peu de luminosité.
- On a par la suite percé de nouvelles croisées ; actuellement quatre fenêtres en plein-cintre prennent jour sur le parterre nord, les douves et le Cosson.

- L'ameublement et la décoration de l'autel sont ici totalement inventés :

- Le fauteuil est plutôt de style Louis XIV de par son volume et parce qu'il présente une entretoise, un dos droit et des franges.
- Le retable ne présentait pas cette iconographie, par ailleurs assez conventionnelle :
 - Elle représente probablement l'archange Michel munit de sa pique et terrassant les forces du mal, comme le suggère l'opposition symbolique des figures par les ailes, la tailles et les positions.
 - La figure féminine agenouillée à l'arrière-plan est plus étonnante ; elle pourrait incarner l'humanité en attente du Jugement dernier.
 - Il s'agit donc a priori d'une allégorie de la victoire de la foi chrétienne sur le mal, l'archange Michel étant également aussi juge psychostase et guide psychopompe des âmes lors du Jugement dernier.
 - Il s'agit en tout cas d'une figure très populaire dans la religion chrétienne, incarnant la force du Bien qui conduit les âmes vers le Salut.
- Cette restitution a sans doute été composée dans l'unique but de renforcer le caractère esthétique de la composition, tout en suggérant symboliquement la piété de Catherine Opalinska.
- Cette symbolique religieuse pourrait également avoir une raison particulière dans le cadre de l'ouvrage légitimiste pour lequel cette lithographie a été commandée :
 - Les légitimistes étaient très attachés aux valeurs chrétiennes.

²³⁶ Consulter Denis Grandemenge, *Stanislas Leczinski et le domaine de Chambord (1725-1733)*, Domaine nationale de Chambord, étude non publiée, septembre 2012, p. 46.

- Il n'est pas impossible qu'il y ait là un clin d'œil discret au duc de Bordeaux, à sa situation injuste d'exilé et à l'espoir de voir un jour son retour, qui ne serait que justice.
- Plus tard, l'iconographie de saint Michel figurera sur les tapisseries du comte de Chambord.

- Le décor des compartiments sculptés, exact quant à lui, glorifie François I^{er} :

- Armes de France portées par des putti.
- Profusion de « F », salamandres et fleur de lys.
- Monogramme royal et emblème présents sur la porte et sur sa serrure.
- Tous ces éléments comprenaient également une symbolique religieuse, ce qui justifie d'autant plus leur présence dans un oratoire.

- On peut enfin signaler une fidélité quelque peu stylisée au décor architectural :

- L'entablement en plein cintre au-dessus de la corniche et de la frise, les piliers engagés superposés et les modillons ouvragés.
- Les modillons sont toutefois trop allongés, la fleur de lys beaucoup plus ample qu'en réalité et les salamandres ressemblent plutôt à des lévriers.
- L'usure du temps, enfin, n'apparaît jamais, preuve d'une volonté d'idéalisation.

Présence et rôle des éléments figurés

- Contrairement à la gravure de l'escalier du logis du roi, intégrée au même ouvrage, **les personnages semblent ici moins centraux** : l'anecdotique s'efface devant l'architecture.

- **Ils servent surtout à meubler la composition, sans donner l'échelle, car le mobilier suffit pour cela :**

- Leur valeur est d'abord esthétique.
- Ensuite, un oratoire n'a de sens que si l'on y prie, ce que la reine vient manifestement de faire, puisqu'elle a son missel en mains et sort.
- Il s'agit surtout d'une pièce intime et privative, ce qui justifie la présence d'éléments figurés.

- Leur position dans la composition générale, le contraste de valeur de leurs costumes et le fait qu'ils soient représentés en action attirent immédiatement l'œil :

- Mais justement, le fait qu'ils s'appêtent à sortir de la salle décentre l'attention, qui se porte ensuite sur le retable, puis sur la voûte.
- Il fallait meubler la partie droite, qui risquait d'être déséquilibrée par rapport à la gauche, où l'on a déjà le mobilier ; l'artiste a semble-t-il cherché à éviter l'opposition de deux portes condamnées.
- Le costume de la reine est difficilement datable ; celui du page est plutôt Renaissance :
- Ce mélange des époques confirme cette propension à l'idéalisation du passé.
- D'ailleurs, les visages sont particulièrement purs et les silhouettes élégantes, dignes.
- Le soin porté aux costumes, en particulier le voile de la reine, témoignent d'une indéniable recherche esthétique.

- **Marie-Thérèse d'Autriche comme Catherine Opalinska étaient très pieuses, donc il pourrait s'agir de l'une comme de l'autre :**

- P. 31 de l'ouvrage, les auteurs se répandent d'ailleurs en éloges dythirambiques sur la piété des Leszczyński.
- Si l'on restait dans la logique précédemment évoquée, pourquoi cette femme ne serait-elle pas la duchesse de Berry, future reine selon les souhaits légitimistes ?

- **Toutefois, le costume de la reine est ici assez clairement XVIII^e :**

- Coiffure.
- Engageantes de dentelle et encolure carrée de la robe.
- Le costume du page est nettement XVI^e, mais cette tradition s'est perpétuée aux siècles ultérieurs.

- **Il faut enfin se reporter à l'esthétique générale de l'ouvrage, qui affectionne la restitution à l'aide d'éléments figurés, la plupart du temps en costumes Renaissance :**

- Cela n'est pas forcément signifiant, mais apporte une couleur « authentique ».
- L'exactitude historique n'est pas le plus important ici.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- **Le format vertical oblige l'artiste à étirer en hauteur les volumes de la pièce, ce qui met en valeur la voûte :**

- C'est le morceau de bravoure de l'œuvre, il est donc légitime qu'il occupe la moitié de la composition à lui seul.
- Mais il faut aussi se reporter à l'esthétique générale de l'ouvrage de Merle et Périé, qui affectionne les études d'éléments architecturaux pour eux-mêmes.

- **Le point de vue est décalé sur la droite :**

- En réalité l'artiste s'est placé au fond de l'oratoire (assombrissement progressif à mesure que l'on recule) et surtout de face.
- C'est la forme de la pièce qui commande la composition, puisque l'oratoire est hors œuvre et positionné au-dessus d'un escalier, donc de configuration un peu triangulaire.

- **Le décor sculpté peut être perçu selon une double lecture :**

- On est en premier lieu dans une exaltation de la royauté.
- Il véhicule également une forte symbolique religieuse.
- Ce sont les deux fers de lance du légitimisme, donc la représentation de l'oratoire dans ce type d'ouvrage se trouve pleinement justifiée.

- **La pénombre accentue d'ailleurs l'effet de recueillement :**

- On ne trouve aucune trace des croisées sur la lithographie, l'ambiance est donc forcément sombre.
- L'éclairage naturel provient uniquement de l'ouverture à l'arrière-plan, que l'on pourrait prendre pour une porte :
 - En réalité, le point de vue légèrement latéral masque la croisée aménagée à l'intérieur.
 - On ne peut pas particulièrement déceler ici de symbolique mystique, même si cette trouée de lumière vient éclairer l'autel.

- Elle attire simplement l'attention à cet endroit, ce qui permet de saisir immédiatement la destination de la pièce.
 - Elle éclaire aussi indirectement les personnages, bien visibles.
 - La voûte devrait en revanche être plus sombre car la lumière ne peut monter si haut :
 - Voilà peut-être l'explication de l'ambiguïté iconographique entre fenêtre et porte, car on a l'impression d'une forte source de lumière, comme avec une porte, ce qui permet d'éclairer davantage la composition.
 - C'est la preuve que l'intérêt principal de cette lithographie est de magnifier le travail sculpté de la voûte ; l'enjeu est surtout architectural.
- Cette oeuvre est très intéressante car elle introduit **la problématique de l'artiste du XIX^e siècle confronté à la représentation d'une pièce vide** : mais la magnifier aide-t-il à mieux la voir ou s'agit-il seulement d'un artifice pour satisfaire à la convention, aux goûts des spectateurs ?

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Comment se présentait l'oratoire dans les années 1820 ?

- La pièce était vide, car on sait qu'il n'y avait que très peu voire pas du tout de mobilier avant que le comte de Chambord n'en apporte.
- D'après les auteurs de l'ouvrage, il était très dégradé :
 - « L'oratoire de la reine de Pologne, construit dans un corps de bâtiment adossé à la tour opposée à celle de la grande chapelle, est un petit chef-d'œuvre de sculpture ; la voûte, qui supporte une terrasse qui paroît avoir fait partie des appartements de François I^{er}, est d'une richesse de travail étonnante ; il est à regretter que ce soit la partie de l'édifice qui ait le plus souffert des dégradations du temps »²³⁷.
 - La restitution d'atmosphère se justifie donc d'autant plus et marque une volonté de redonner du lustre à des pièces ayant subi l'outrage du temps.
- Il faut également y déceler une interrogation du rapport de l'iconographie au passé historique :
 - La difficulté ici est que l'on se sait pas quelle époque est choisie.
 - L'artiste semble avoir opté pour un passé recomposé mélangeant plusieurs époques, la Renaissance car c'est le château de François I^{er} et le XVIII^e siècle, en rapport avec l'utilisation de la pièce.
- Il s'agit donc bien d'une représentation artistique qui entretient un rapport affectif avec l'histoire du lieu :
 - Il convient de combler ce vide choquant pour les visiteurs du XIX^e siècle et de donner aux lecteurs ce qu'ils ont envie de voir, Chambord au temps de..., comme s'ils y étaient.
 - D'ailleurs cette pièce, pourtant en mauvais état, faisait partie du parcours de visite, ce qui indique une forme de réappropriation par les visiteurs.

²³⁷ J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, « Origine et description du château de Chambord », in *Description historique et pittoresque du Château de Chambord offert par la France à S.A.R Monsieur le Duc de Bordeaux...*, Paris, De l'imprimerie de P. Didot, l'Ainé, chevalier de l'Ordre royal de Saint Michel, Imprimeur du Roi, 1821, p. 15.

- **Ce flou chronologique sert toutefois la cause légitimiste :**

- Un va-et-vient entre passé et présent, chargé de symboles, ce qui permet de construire une filiation de François I^{er} au comte de Chambord.
- L'architecture semble être le témoin et la caution d'un lignage naturel.

Implication du spectateur

- **Aucune participation particulière** n'est décelable.

- **En revanche, on peut relever une forte mobilisation historique et symbolique** : l'imaginaire légitimiste fonctionne par la pensée allégorique.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **Le titre original est intéressant car il traduit un remodelage du passé historique du château** par les représentations que se transmettent les visiteurs :

- On oublie qu'il s'agit de l'oratoire de François I^{er} à l'origine.
- Dénommé « oratoire de la reine » fin XIX^e et depuis, le bouche-à-oreille, relayé par les publications, l'ont attribué à plusieurs reines et favorites = Marie-Thérèse, Diane de Poitiers, Catherine Opalinska et même Marie Leszczyńska.
- On a fini par oublier François I^{er}, omniprésent partout ailleurs.

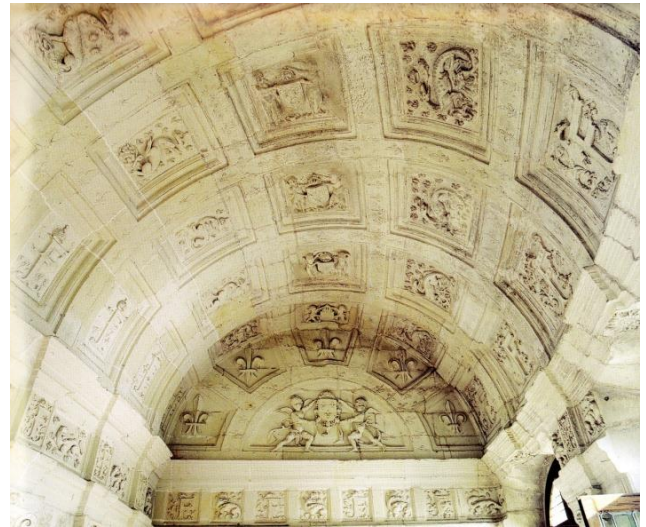
- **En ce qui concerne le texte illustré par cette lithographie :**

- Il évoque en même temps la chapelle et l'oratoire, considérant donc que le château dispose de deux chapelles, au même titre.
- Les auteurs admirent dans la chapelle du roi l'ordonnance, l'équilibre des masses, alors que l'oratoire leur paraît un chef-d'œuvre de sculpture, dont ils regrettent la dégradation.



23 — CHAMBORD — Le Château - L'Oratoire de François I^{er}
 C'est sur la tête de ce château que François I^{er} dans un moment de réclusion, dévota ses vœux célestes :
 « Sincere Penitent vobis, bene fit qui s'y fit » - A. P. - The Castle Oratory of François I^{er}

L'oratoire de François I^{er},
 Carte postale ancienne, XIX^e siècle,
 Domaine national de Chambord



Détail de la voûte de l'oratoire de François I^{er}
 photographie contemporaine extraite de l'ouvrage d'I. de
 Gourcuff, F. Forget, *Chambord*, Paris-Versailles,
 Monum, Éditions du Patrimoine – Artlys, 2010, p. 55.
 Ph. CMN / Philippe Berthé



Dauzats
 Oratoire de la Reine à Chambord.
 A 31598

Adrien Dauzats, Oratoire de la Reine à Chambord,
 dessin à la mine de plomb / lavis à l'encre brune, 14 x 10,8 cm, S.d / [Circa 1^{ère} moitié du XIX^e siècle]
 Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie : IFN-7741448

On pourrait trouver surprenant que des motifs aussi confidentiels que ceux de la chapelle et de l'oratoire fassent preuve d'une telle cohérence iconographique. En réalité, le fait que leur représentation soit rare est surtout révélateur d'une tendance générale de l'iconographie à se concentrer sur des thématiques connues et appréciées du public telles que les façades. Seuls les ouvrages abondamment illustrés comme ceux de Merle, Périé et de Perret s'aventurent, pour varier leurs illustrations, vers des motifs jugés périphériques. Qu'ils choisissent tous deux la chapelle et l'oratoire était également prévisible, dans la mesure où il s'agit des rares pièces en relativement bon état au XIX^e siècle, toutes deux à vocation religieuse, n'ayant pas été considérablement modifiées depuis le règne de François I^{er} tout en ayant continué à être utilisées épisodiquement. Il était en revanche moins attendu que les artistes se confrontent à une problématique similaire en adoptant des postures diamétralement opposées. Leurs œuvres traduisent en effet moins une interrogation de la temporalité de Chambord, objet des motifs précédents, que de sa spatialité, les deux notions étant bien évidemment liées. Dans le premier tiers du XIX^e siècle comme dans le dernier, Chambord n'est plus qu'un écrin vide, une architecture grandiose n'ayant rien perdu de sa somptuosité, mais désormais totalement dénuée de vie. Fragonard et Engelmann, comme Boulard et Sadoux, mettent tout leur savoir-faire au service des riches ordonnances de ces deux pièces, les premiers s'attachant surtout à la magnifier avec éclat, les seconds mettant davantage en scène leur vacuité pour mieux en laisser acchoper la part de majesté. L'ouvrage de Perret fait un choix radicalement contemporain, n'hésitant pas à supprimer les vestiges de mobilier²³⁸ encore en place pour donner réellement le premier rôle à l'absence. D'une manière moins paradoxale qu'il n'y paraît, l'architecture atteint ici grâce à l'image une dimension mémorielle inédite : pourvu que l'on sache la lire, la pierre est le plus monumental mémorial qui soit. Merle et Périé se détournent au contraire de cette facette de Chambord : il n'est pas question pour eux de matérialiser le vide, mais d'en conjurer la tristesse poignante en convoquant concrètement l'Histoire enfouie. Quittes à travestir le passé en l'idéalisant, ils redonnent une certaine forme de vie à l'architecture en la transformant en grand reliquaire monarchique. Dans les deux cas, la déchéance de Chambord n'a donc pas entamé son pouvoir de fascination. Malgré l'abandon et la ruine dont il fait l'objet, il parvient à susciter une réaction instinctive de respect admiratif. Le domaine aurait pu perdre son aura avec le lustre de ses premières années et ne plus susciter, à partir du XVIII^e siècle, que dégoût, ennui et finalement silence. Or, on le représente encore, y compris ses intérieurs au XIX^e, car sa beauté et sa grandeur se sont simplement déplacées d'un objet à l'autre, d'une temporalité à une autre.

²³⁸ En 1880, l'oratoire était encore aménagé pour le comte de Chambord, comme en témoigne un état des lieux rédigé en 1883 précisant que la pièce contenait encore à cette date « un autel, deux fauteuils du roi et de la reine, deux prie Dieu, deux voiles des pries Dieu, un tableau d'autel représentant Louis XIII, le côté droit du tableau d'autel représentant saint Louis, le côté gauche du tableau d'autel représentant Charlemagne, un petit écusson, trois lambris de colonnes simulées, quatre écussons aux noms de Riberocce, Brives, Sarlat, le Dorat, un petit écusson au chiffre H, cinq bandes de fleurs de lys, le grand tapis de la galerie François I^{er} en quatre morceaux, un dessus de portière, une portière de saint Michel » ; consulter D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^e siècle éclairé par la découverte de nouveaux documents*, p. 25.

VII. Les parties hautes : l'image confrontée au mythe

Étude statistique

Les terrasses, l'intérieur de la lanterne et la lanterne constituant un ensemble architectural à part entière, il nous a semblé préférable de procéder ici à leur regroupement thématique afin d'assurer la cohérence de cette septième partie.

Parmi les vues partielles de Chambord, cette fois, et toutes techniques confondues, les terrasses constituent le troisième motif le plus représenté, après la cour, la lanterne étant classée premier et l'intérieur de la lanterne chutant au contraire en septième et dernière place. L'audience du deuxième thème n'est pas surprenante : juste avant l'escalier à doubles révolutions, la lanterne, véritable prouesse technique, constitue la pièce-maîtresse du château de Chambord et a très largement contribué à forger son effigie élancée si reconnaissable. Assez logiquement, les terrasses profitent de son aura et remportent elles-mêmes une certaine adhésion. Si l'intérieur de la lanterne s'est vu si peu représenté, c'est très probablement parce que les artistes ont préféré se concentrer sur la base de l'escalier à doubles révolutions, plus spectaculaire, dont la lanterne ne constitue sur le plan structurel que le couronnement. Notre corpus recense quarante-quatre références, ce qui est considérable, partagées en trente-et-une gravures / lithographies, en sept dessins et en six peintures et aquarelles. Considérant uniquement les vues partielles, l'écart entre la première catégorie et les deux autres n'a jamais été aussi flagrant : avec six références pour les terrasses, vingt-deux pour la lanterne et trois pour l'intérieur de la lanterne, les gravures et les lithographies ont particulièrement prisé les trois motifs composant les parties hautes. Parmi toutes les vues partielles représentées par les gravures et lithographies, la lanterne demeure le motif le plus apprécié, largement classé premier devant la cour et les salles et parties du grand escalier ; les terrasses ne sont classées que quatrième motif, après l'escalier du logis du roi, l'intérieur de la lanterne arrivant quant à lui en sixième place *ex aequo* avec l'escalier à doubles révolutions et la chapelle. La lanterne est également le motif favori de la catégorie dessin, contrairement aux terrasses qui n'obtiennent que la cinquième place *ex aequo* avec la chapelle, l'oratoire et les salles et parties du grand escalier ; quant à l'intérieur de la lanterne, il fait partie des deux seuls thèmes, avec les portiques, à ne pas être représenté par les dessins. Très curieusement, alors qu'une répétition de ce schéma était attendue pour la dernière catégorie, eu égard à la célébrité de la lanterne, les peintures et aquarelles ne représentent que les terrasses : avec pas moins de six œuvres, elle est la seule de toutes les vues partielles à être illustrée, preuve de son rayonnement.

Concernant uniquement les gravures et les lithographies, notre catalogue recense vingt-quatre œuvres différentes pour trente-et-une occurrences. À huit reprises, nous comptons deux

épreuves distinctes d'une même œuvre²³⁹. Comme précédemment observé, cette fréquence assez élevée est certainement due à l'apparition simultanée d'une même œuvre dans un ouvrage et en tant que planche isolée tirée à part, ce qui assure aux différents motifs une plus large diffusion. L'une des particularités de ces motifs est de privilégier les vues d'architecture d'élévations, en vue de semi-ensemble. Seule une eau-forte d'Eugène Sadoux opte pour une vue partielle du campanile de la lanterne. Ainsi, chacun des trois motifs étudiés semble avant tout prisé en tant qu'objet d'étude, la fascination pour ces prouesses techniques et le désir de s'y mesurer en tant qu'artiste l'emportant visiblement sur la tentation de mettre en scène l'architecture au sein de restitutions d'atmosphère. Celles-ci ne sont jamais employées pour les terrasses ; sur les deux vues de l'intérieur de la lanterne, l'une y a recourt, de même que six pour la lanterne. Les formats employés sont presque tous verticaux et les cadrages étroits, imposés par la structure des trois motifs : l'espace est limité à l'horizontale en raison du donjon cruciforme, ce qui contraint les artistes à se poster dans l'un des bras en croix, tout en hauteur, les différents ouvrages architecturaux se résumant à de longs élancements. Ainsi, comme souvent dans le cas de vues partielles, les graveurs et lithographes cherchent à se positionner au plus près de l'architecture, pour en livrer une étude détaillée. Sans surprise, hormis une vue de l'intérieur de la lanterne, seules quelques représentations de l'élévation de la lanterne, une dizaine, sont agrémentées d'éléments figurés, en général assez nombreux, contrairement aux autres motifs. Comme pour l'escalier à doubles révolutions, leur rôle est moins anecdotique qu'il n'y paraît.

Concernant les techniques employées, les lithographies, au nombre de sept, sont étonnamment en minorité. Étant donné l'audience de ces motifs, il aurait été logique que les artistes s'empressent de s'en emparer pour les diffuser plus largement encore. La lithographie n'est d'ailleurs utilisée que pour représenter la lanterne, des trois thèmes de loin le plus populaire. Les autres œuvres se répartissent entre une dizaine d'eaux-fortes dont une sur acier, quatre gravures sur bois de bout et quelques impressions mécaniques non identifiées, probablement des eaux-fortes elles aussi. Comme précédemment, l'eau-forte semble bien se prêter à la saisie des volumes dans l'espace. De manière surprenante, puisque les parties hautes ont été mises en place relativement tôt dans l'histoire du chantier, aucune représentation de ces trois motifs n'intervient avant le XIX^e siècle. Les terrasses et l'intérieur de la lanterne ne font par ailleurs l'objet d'aucune illustration avant 1870. De même, la lanterne a surtout été croquée dans la seconde moitié du siècle : cinq seulement apparaissent avant 1850, douze après, dont six après 1870. La lanterne ayant été déposée pour restauration à partir de 1890, la gravure réalisée en 1894 se fonde très certainement sur une étude préexistante ; ce repère historique tendrait par ailleurs à indiquer que les deux œuvres non datées se situent certainement avant 1890. Douze œuvres ont été publiées dans des publications

²³⁹ Ce qui nous donne le schéma suivant : pour 31 références, 24 œuvres originales, dont 8 x 2 épreuves d'une seule œuvre.

relativement variées, monographies, ouvrages consacrés à l'architecture ou encore guides de voyages. Comme l'escalier à doubles révolutions, il était prévisible que les parties hautes, si caractéristiques de Chambord, aient constitué l'un des sujets favoris des littérateurs, très prompts à commander des illustrations destinées à accompagner leurs textes. Neuf œuvres ont néanmoins été tirées en épreuves à part, de la lanterne en particulier : elles sont aujourd'hui conservées à la Bibliothèque nationale de France, aux Archives départementales du Loir-et-Cher ou encore au Domaine national de Chambord, preuve du rayonnement assez large de ces trois motifs. Quelques-unes, enfin, ont été mises en vente sur Internet : la dimension contemporaine de leur audience est donc à souligner.

Historique

Une étude dendrochronologique réalisée en avril 1999 au niveau des charpentes des toits des tours et des pavillons des trois cantons nord, est et ouest du donjon a permis de prouver qu'en 1533, la lanterne s'élève au-dessus des terrasses. Tout comme les pavillons et les tours, elle est couverte d'une charpente et les vitres commencent à être posées. Les parties hautes ont été édifiées en deux temps, de 1530 à 1533, puis de 1537 à 1542, avec une reprise des maçonneries de 1537 à 1538, la pose de la couverture définitive en 1540 et les ultimes achèvements décoratifs en 1542. Lors de la réception de Charles Quint dans les murs de Chambord, en 1539, les terrasses culminent à vingt-et-un mètres de hauteur et la tour-lanterne à cinquante-quatre. L'écrivain portugais Francisco de Moraes, secrétaire de l'ambassadeur D. Francisco de Noronha, rapporte que pour l'occasion, une partie des toitures et le sommet de la lanterne avaient été recouverts « de plomb peint en or et bleu, ainsi que tous les globes dorés et les petits drapeaux »²⁴⁰.

Lorsque la gouvernance de Chambord échoit à Gaston d'Orléans, la lanterne, qui s'est gravement détériorée, présente un état alarmant²⁴¹ : deux contreforts, notamment, sont à terre. Le duc d'Orléans engage une véritable restauration à l'identique. De tous les corps de bâtiments, les parties hautes, les plus fragiles, sont celles qui exigent la vigilance la plus constante, car, soumises aux intempéries, elles ne cessent de se dégrader. Le 13 messidor an X (2 juillet 1802), Chambord est attribué par le Premier consul à la quinzième cohorte de la Légion d'honneur ; le général Augereau en prend possession en son nom en 1804 et demande à ce que l'on procède, justement, à la révision de l'étanchéité des terrasses ainsi que de la couverture de la lanterne de la tour Dieudonné. Bien qu'exilé, le comte de Chambord engage à la fin du siècle une campagne de restauration considérable sous la direction de l'architecte Louis-Victor Desbois et de son fils Victor,

²⁴⁰ F. de Moraes, *op.cit.*, p. 84.

²⁴¹ Consulter le devis et marché de maçonnerie passé entre le contrôleur des bâtiments du roi Arnaud Delahaye et le duc d'Orléans le 1^{er} mai 1641, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 152.

de 1881 à 1892. D'importants travaux sont réalisés au niveau de la lanterne, qui menace de s'écrouler à partir de 1890 : l'ensemble est déposé entre 1890 et 1893 et reconstruit en grande partie à l'identique à partir des contreforts ; ne subsistent aujourd'hui du décor originel que les culots des niches de la lanterne. Les travaux se poursuivent jusqu'en 1898.

Après la Première Guerre mondiale, l'architecte en chef des Monuments historiques Maurice Lotte et son successeur Jules Grenouillot poursuivent cet effort en veillant notamment à la réfection des parties hautes du donjon, fragilisées, vers 1925. Après 1945, l'État engage à son tour de vastes programmes de restauration, de la lanterne et des corniches du donjon. On reconstruit également la tour sud-ouest du donjon, détruite par l'incendie du 7 juillet 1945, entre 1950 et 1952 : on emploie à cet effet « un système mixte en béton armé pour les fermes et en bois pour les chevrons et les toits des lucarnes »²⁴². À partir de 1962, une loi-programme est adoptée pour conduire plus régulièrement la restauration des superstructures des toitures. Depuis 1998, une réfection complète des terrasses est par ailleurs engagée sous la direction de Patrick Ponsot.

VII. 1. *Incarner un choc esthétique*

Plus encore peut-être que l'escalier à doubles révolutions, les parties hautes de Chambord, et leur tour-lanterne en particulier, mettent l'iconographie face à une gageure. Au XIX^e siècle, quel parti pris de composition adopter pour représenter un ouvrage d'une telle célébrité ? Comment parvenir à expliquer graphiquement les raisons de sa consécration architecturale ? Et surtout, de quelle manière restituer cet étonnement qui ne manque d'êtreindre les visiteurs à sa vue, même préparés à ce qui les attend ? C'est là tout le paradoxe de la production gravée et lithographiée de cette époque, partagée entre la nécessité de donner à voir pour faire connaître et celle, presque simultanée, de trouver à se renouveler pour échapper à la facilité née de l'habitude. Le choix du cadrage joue en premier lieu un rôle central. Contrairement à la plupart des autres motifs, les artistes optent généralement pour des points de vue à hauteur d'homme. Étant donné l'étroitesse des terrasses et la verticalité très prononcée des pavillons, lucarnes et cheminées, un positionnement théorique, situé à hauteur de ces divers éléments, aurait été tout à fait justifié, particulièrement pour éviter de déformer les masses de la lanterne. Cadrer depuis le sol induit en revanche une implication du spectateur beaucoup plus importante, ce qui confère un certain dynamisme aux compositions. De l'intérieur comme de l'extérieur, la lanterne est toujours représentée en contre-plongée, souvent accompagnée d'un léger décentrement sur la droite ou sur la gauche par rapport à l'alignement des bras cruciformes des terrasses : le sentiment d'assister à une apparition s'en trouve renforcé. L'eau-forte réalisée par John Burgess, par exemple, utilise ce trucage visuel de la contre-plongée en

²⁴² M. Chatenet, *Chambord*, p. 212.

l'accentuant encore par un cadrage étroit et une distance très courte vis-à-vis de l'objet qu'il cherche à représenter, afin d'imposer une forte impression de gigantisme et de surgissement. L'effet recherché réside dans le contraste entre l'immensité de la lanterne, des deux souches de cheminée qui l'entourent et la petitesse supposée de l'observateur : le cheminement, vertical, contraint le visiteur à quitter sa propre sphère de visibilité pour prendre la mesure d'une masse architecturale soudainement apparue au regard.

L'insistance sur la profusion sculptée des terrasses, ces « flèches légères que le vent balance »²⁴³ si caractéristiques de la silhouette de Chambord, participe également de cet effort d'animation d'un ensemble architectural en réalité monolithique. Jamais encore, il est vrai, l'on n'avait vu un château coiffé de la sorte. Les artistes se montrent sensibles aux ondulations de Chambord²⁴⁴, en insistant, comme le fait systématiquement Sadoux, sur les différences de hauteur entre pignons et cheminées. Les vues des terrasses comme celles de la lanterne, qui intègrent généralement à leur cadrage les souches de cheminées et les lucarnes alentours, accordent un soin particulier à la représentation des éléments décoratifs des parties hautes. Le trait extrêmement précis et réaliste de Melin, Rochebrune ou du duo Bachelier / Monthélier, par exemple, révèle le métissage régionaliste du décor et invite à apprendre à le lire. En contemplant ces éléments, on perçoit le nouvel élan trouvé par l'inspiration gothique dans l'adoption du vocabulaire ornemental italien, fantaisiste. À la fin du XV^e siècle, les lucarnes, par exemple, perdent leur fonction proprement utilitaire pour devenir un ornement en se développant « démesurément en hauteur pour recevoir une très riche ornementation flamboyante ». Puis, « dès les débuts de la première Renaissance, une sorte d'hybridation se produit : des pilastres “ à l'antique ” portant un entablement triparti viennent encadrer la fenêtre, tandis que le pignon se transforme en fronton. Mais celui-ci s'étire en hauteur et ses rampants se creusent ou se festonnent, tandis que les motifs d'amortissement les plus divers se découpant sur le ciel - candélabres, ailerons, putti, dauphins, cornes d'abondance... - remplacent les pinacles et les fleurons de l'art flamboyant »²⁴⁵. Enfin, les artistes s'attachent à montrer à quel point l'architecture provoque le regard, se rit de lui en déployant tout un jeu d'échos que la lumière, toujours variable, renouvelle constamment. Pour ce faire, ils profitent de ce que les vues partielles

²⁴³ A. de Vigny, *op.cit.*, p. 210.

²⁴⁴ Consulter les descriptions de F. Lesueur, *op.cit.*, p. 75 : « Autour des toitures pyramidales des pavillons et des poivrières à lanternon des tours, s'épanouit une étonnante floraison de motifs d'architecture [...] formant autant de petits monuments répartis, comme pour dérouter le regard, selon un ordre savamment contrarié » et de Pierre Gasca, *Chambord*, la couverture porte de plus : « L'Image de la cité radieuse et noire, sage et folle, silencieuse et hantée que nous portons en nous », Paris-Tours, Nouvel Observateur-Delpire-Ets Mame, 20 décembre 1976, pp. 25-27 : « Au bout, le château qui se démasque [...] et, déjà au-dessus, la ville resserrée de ses toits aigus [...]. Toutefois, la masse même du bâtiment, se déployant à mesure qu'on approche, s'impose d'abord [...]. Mais il y a les toits, les terrasses, en un mot, tout le dessus [...]. L'angle de vue, par [le hameau], fait que n'apparaît d'abord du château que tout ce qui le coiffe, le dresse vers le ciel, constructions non point surajoutées mais traversant la masse du bâtiment comme un jeu de tuyaux d'orgue qui ne se révéleraient qu'à un certain niveau [...].

Il y a, en effet, quelque chose d'assez voisin de la composition musicale dans Chambord ».

²⁴⁵ M. Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne », in *Dossier de l'art*, n° 109, Dijon, Fatou, 2004 p. 22.

leur permettent de se rapprocher de leur objet pour détailler, par de subtils contrastes de valeurs, ces placages d'ardoises « enrichiss[ant] encore l'exubérance par un jeu de couleurs, de bleu noir et de blanc doré, qui, par la grâce des lumières du jour et de la nuit sur les innombrables reliefs, donne à la pierre selon les saisons une infinité de couleurs, à l'imitation de revêtements de marbre »²⁴⁶.

Toute à sa tentative de singulariser la lanterne, de rendre compte de l'audace architecturale de ce trait de pierre projeté vers le ciel, l'iconographie ose même s'aventurer dans le domaine de la fantasmagorie. Certains artistes tentent de la présenter comme un élément autonome, quelque peu évanescent, dont on ne comprendrait ni la réalisation ni l'utilité. L'une des eaux-fortes de Lancelot²⁴⁷ privilégie un cadrage serré et vertical, en net retrait de l'ouvrage, qui donne l'impression d'avoir erré parmi les cheminées des terrasses comme dans une forêt avant de voir surgir la grande flèche de pierre. Le sentiment d'évoluer dans un monde parallèle nous saisit : la lanterne ressemble à un grand chapeau comme sorti du sol, à la fonction indéfinissable. Les jeux de tailles et contre-tailles employés pour figurer un ensemble nuageux mouvementé dans le ciel, à l'arrière-plan, accentuent encore son dynamisme vertical, lui conférant un caractère irréel. Les deux représentations de l'intérieur de la lanterne suivent ce parti pris en croquant depuis les degrés de l'escalier à doubles révolutions la partie du noyau central débouchant sur les terrasses et justifiant la présence de cette tour-lanterne. Le hors-champ joue bien entendu à plein, guidant la lecture verticale de l'ouvrage, que l'on ne manque d'imaginer s'élevant des profondeurs pour ensuite transpercer le plafond rayonnant à caissons sculptés presque sur le point de basculer en arrière, et continuer sa course vers l'infini. La base de l'escalier est plongée dans l'obscurité et ne ménage aucune échappée visuelle : de sa masse imposante, la lanterne occupe tout l'espace. Il n'y a plus ni haut ni bas, ni commencement ni fin, seulement un grand corps organique qui se déploie en un tournoiement infini et sans objet, effet d'optique accentué par l'élévation ondulante des degrés et des rampes autour du noyau central. Ainsi, si l'iconographie met d'abord l'accent sur la démonstration ornementale de la lanterne, elle prend soin de l'habiller d'une atmosphère étrange. Contournant ses propres limites, l'image, par définition immobile, met ici en scène un véritable élan. Les artistes ne font pas le choix du recours à l'imaginaire fantastique comme support de création en tant que tel²⁴⁸, mais ils aiment à accentuer la course vers le ciel de la lanterne. Si féerie des parties hautes il y a, celle-ci réside dans le dynamisme conféré à une architecture pourtant pesante, comme si toutes les pierres tendaient vers le même effort, aussi incompréhensible

²⁴⁶ Christian Trézin, *Aimer Chambord*, Rennes, Editions Ouest-France, « Aimer... », juin 1992, p. 54.

²⁴⁷ Celle conservée aux Archives Départementales du Loir-et-Cher sous la cote 33 Fi, 59.

²⁴⁸ Les littérateurs, profitant de la grande liberté offerte par la plasticité de la langue, n'hésitent pas à comparer la lanterne de Chambord à une fusée ; consulter entre autres F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, p. 67 : « La fusée, en éclatant, forme des dessins fantastiques, qui semblent avoir retombé sur l'édifice » ; X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 50, évoque une « impression de feu d'artifice minéral, à cause de la détonation silencieuse de la grande lanterne » ; M. Chatenet, *Chambord*, p. 80 : « Cette explosion d'une si prodigieuse énergie, en contraste total avec la volontaire simplicité des parties basses, produit un effet violent de surprise sur le visiteur qui la découvre après avoir gravi le spectaculaire escalier ».

qu'envoûtant. L'architecture semble vivante et le pari iconographique, par conséquent, déjà largement remporté.

VII. 2. *Mettre en scène un espace utopique*

Les parties hautes ne sont donc pas uniquement considérées comme un vivier d'études architecturales par les graveurs et les lithographes : pour en révéler la singularité, ils les mettent en scène. Cette révélation se fonde également sur le traitement réservé à la hauteur des terrasses. Par son travail sur ce matériau spatial envisagé sous un angle à la fois graphique et symbolique, l'iconographie consacre les parties hautes de Chambord en tant qu'espace utopique abritant une société idéale vouée aux agréments et à l'art de plaire. C'est tout d'abord le caractère insulaire des terrasses qui retient l'attention des artistes, tant il est vrai qu'après avoir gravi l'escalier à doubles révolutions, le visiteur ne sait plus exactement où il se trouve. Aux deux niveaux inférieurs, l'escalier l'amenait à évoluer de salle en salle ; désormais, il a rejoint l'air libre, mais se voit de nouveau invité à musarder dans un labyrinthe de pierre aux dimensions disproportionnées, où chaque tourelle d'escalier, chaque lucarne et chaque souche de cheminée semble un monument à elle seule. Ainsi, à Chambord, l'escalier à doubles révolutions ne transporte pas réellement ses usagers de l'intérieur vers l'extérieur, il les transpose d'une cité modulaire fondée sur la symétrie et l'harmonie des proportions à une « véritable petite ville en miniature »²⁴⁹ à ciel ouvert, une citadelle flottant dans les airs dans laquelle les artistes aiment à se perdre. Eugène Sadoux et Octave de Rochebrune adoptent ainsi un parti presque similaire en choisissant de représenter l'une des tours du donjon depuis les terrasses, toujours selon un cadrage étroit qui leur permet de jouer sur la perspective des balustres et des éléments hauts se poursuivant hors-champ. La monumentalité de l'architecture s'en trouve accentuée, particulièrement dans l'œuvre de Rochebrune, qui opte pour un point de vue plutôt subjectif à hauteur d'homme en prenant soin de représenter l'angle de mur et le morceau de balustre derrière lesquels pourrait se tenir un visiteur. La ligne d'horizon, fort basse et posant l'espace aérien comme une masse à part entière, suggère une hauteur vertigineuse. Cette rhétorique visuelle, à peine moins présente chez Sadoux, plus soucieux de respecter l'exactitude des

²⁴⁹ I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 123 ; consulter également le site Internet <http://www.chambord-archeo.org> qui explore, dans une section entière, l'hypothèse de la perfection formelle de Chambord : « À l'image de l'homme " Vitruvien " de Léonard de Vinci, le plan du donjon - en dépit de son apparence féodale - est basé sur l'emploi de figures géométriques d'une grande pureté. Il est manifeste que des règles de symétrie et d'organisation fonctionnelle régulière ont présidé à sa conception, tant son tracé orthogonal est construit selon une grille modulaire fixant les rapports dimensionnels des divers éléments et régissant leur localisation. Carrés, cercles, croix grecque, rectangles au nombre d'or se déploient autour du cercle formé par l'escalier central. Ce dernier s'inscrit lui-même dans un carré de 4 toises ½ de côté, qui constitue le « module » de l'édifice entier. Cet élément de base se divise autant que nécessaire pour former une pièce, une galerie, et se multiplie pour former un logis, un vestibule ou le diamètre d'une tour d'angle ».

proportions, n'a d'autre but que d'immerger le spectateur dans la scène²⁵⁰. Impressionné par l'ampleur des tourelles, des cheminées et des lucarnes qui lui font sentir en contrepoint sa petitesse, ce dernier se sent perdu au milieu de la forêt de pierre qui l'entoure, comme les ruelles d'une ville²⁵¹. Une autre gravure de Sadoux présente les terrasses juste au sortir de la lanterne, retranchée dans le bord gauche, grisée et se déployant hors-champ, toujours pour mettre en valeur l'élancement vertical de l'architecture. La valeur subjective de ce point de vue est en outre renforcée par un décadrage qui masque volontairement les lignes de fuite pour se concentrer sur les lucarnes longilignes auxquelles répond le clocher de la tour à l'horizon. Ce système d'étagement, servi de nouveau par une mise en espace exigüe, laisse à penser qu'au-delà des terrasses s'étend une « vieille ville en amphithéâtre, capricieusement répandue sur les saillies d'un plan incliné »²⁵². Participant à cette représentation des parties hautes comme un lieu insulaire, comme une cité-monde, l'intérieur de la lanterne croqué par Sadoux ne semble quant à elle déboucher sur rien. Les arcades plein-cintre, pourtant percées à jour, ne semblent ouvrir que sur l'immensité du ciel, de l'infini. L'étrangeté de l'architecture s'en trouve renforcée et l'on se demande si un autre espace existe en-dehors du microcosme de Chambord.

Pour accentuer cette mise en scène des parties hautes comme un espace quelque peu en marge, les artistes ont davantage recours aux éléments figurés que pour les autres motifs. Presque toutes les représentations de la lanterne garnissent la base de celle-ci d'assez nombreux personnages, conversant la plupart du temps en petits groupes ou se déplaçant le long de l'un des bras des terrasses. Il s'agit essentiellement d'une société choisie et raffinée, oisive, évoluant d'un endroit à un autre au gré des détours imposés par l'architecture. Seule la lithographie du duo Prié / Engelmann, de Chapuy et enfin de Bachelier et Monthélier les parent d'atours Renaissance, le cadre chronologique des autres œuvres étant clairement contemporain. Dans le premier cas, le spectateur se voit transporté dans la Renaissance fantasmée des beaux jours de Chambord, lorsque la cour, suppose-t-on, se réunissait sur les terrasses. La presque totalité des œuvres figurent d'ailleurs l'état originel de la lanterne, non vitré tel qu'à l'époque de François I^{er} : on est en plein dans la restitution d'atmosphère. Dans le second cas, le spectateur prend plutôt part aux flâneries de ses semblables ou bien assiste à quelque réunion de la haute société dans un cadre grandiose, comme tendrait à le laisser croire la gravure anonyme de 1860, extraite du *Magasin pittoresque*. Quelle que soit la posture adoptée, il s'agit bien entendu d'un artifice iconographique. Au XIX^e siècle en particulier,

²⁵⁰ Consulter la fiche n°17 consacrée aux terrasses, pp. 579-584.

²⁵¹ Consulter Henry James, *A little tour in France by Henry James ; with illustrations by Joseph Pennell*, [Volume 1, chapter V, London, William Heinemann, 1900,], Introduction, chap. 5, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 54 et 56 : « Les tours, les tourelles, les coupoles, les pignons, les lanternes et les cheminées évoquent plus les flèches d'une ville que les points hauts d'un bâtiment unique [...] Ce toit, qui est à lui tout seul une sorte de château suspendu, a quelque chose d'insensé, de fabuleux ».

²⁵² Nous empruntons cette citation à Victor Hugo, décrivant la ville de Blois dans *Actes et paroles : 1862-1870. II. Pendant l'exil*, Paris, Hetzel, 1876, rapportée par Frédérique Badiola, Dominique Brière, *Voyage en Val de Loire, Récits et témoignages d'écrivains-voyageurs au XIX^e siècle*, Urrugne, Pimientos, 2008, p. 55.

peu de personnes accédaient en même temps aux terrasses et lorsqu'elles en avaient le privilège, c'était davantage en amateurs plus ou moins éclairés, donc en touristes, qu'elles les admiraient. Ici, les œuvres croquent de toute évidence des habitués, presque des résidants, tout à leur promenade journalière sur les toits du château. Pas un ne contemple ce qui l'entoure, comme si la magnificence de ces lieux formait l'écrin quotidien de leur existence.

La présence de figures Renaissance semble presque moins incongrue, car l'on sait la « curieuse habitude qu'[avait] François I^{er}, que les affaires de l'État ennuy[aient], de s'évader de la cour en compagnie de la “petite bande” de ses intimes »²⁵³, raison pour laquelle le souverain avait choisi Chambord, « parce qu'il était situé en un lieu où personne ne doit habiter, ce dont il était très content parce qu'il n'aimait pas que beaucoup de monde le suive, mais qu'il voulait aller seul pour rester au calme »²⁵⁴. L'imaginaire commun a d'ailleurs voulu voir le « pavillon de chasse » de Chambord comme la traduction architecturale d'un désir de vie communautaire où la hiérarchisation inhérente au cérémonial royal tendrait à se fondre dans une disposition égalitariste²⁵⁵. Impossible, en contemplant ces gravures peuplées de personnages, de ne pas songer au mode de vie utopique des Thélémites, au sein de la fameuse abbaye inventée par Rabelais. En tant que contre-exemple monacal destiné à valoriser un idéal de vie aristocratique où la concorde règne entre les habitants de l'abbaye, tous bien nés²⁵⁶ et formant en conséquence une élite choisie, elle paraît tendre en effet un miroir à Chambord. En bonne intelligence, ces riches seigneurs y cultivent la mixité, l'esprit et la satisfaction du corps dans la plus grande liberté. À cette différence près qu'il n'y a pas de roi à Thélème, l'abbaye incarne, tout comme Chambord, le bonheur de vivre sans contrainte parmi une société élue. Ainsi, au-delà de leur rôle essentiellement conventionnel, celui d'animer le premier plan des compositions, ces éléments figurés contribuent bel et bien à composer un ailleurs pensé comme un espace privilégié, à la frontière du monde réel. De manière plus ténue, l'interaction de ces personnages raffinés amène également à percevoir les parties hautes de Chambord comme ce *locus amoenus* où les jeux de Vénus trouvent un terrain propice à leur accomplissement. Le XIX^e siècle consacre en effet le domaine comme Temple de l'amour dont « les rues en croix » des terrasses et la « coursière qui fait le tour de l'ensemble » ménagent « des angles et des recoins propices, dit-on, aux intrigues amoureuses »²⁵⁷. Cette topographie galante n'est pas clairement exploitée par l'iconographie, qui se contente, par les déambulations de ses couples,

²⁵³ M. Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne », in *Dossier de l'art*, p. 5.

²⁵⁴ Giovanni Soranzo, *Relazione de viaggi fatti dall nobile humomo Zuane Soranzo l'anno 1550*, Venise, Bibliothèque Correr, 1550, pièces justificatives 1, p. 242 fol. 17b-18a, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 242.

²⁵⁵ Consulter le site Internet <http://www.chambord-archeo.org> : « Le donjon de Chambord occupe ainsi une grille orthogonale de 7 x 7 modules identiques et répétés. Lors de l'extension du projet par l'ajout de deux ailes et d'une enceinte, le périmètre de l'édifice final sera défini relativement à ce corps de logis central, l'intégrant dans un rectangle aux dimensions proportionnelles au « *dangeon* » primitif ».

²⁵⁶ Consulter François Rabelais, « Comment feust bastie et dotée l'abbaye des Thelemites », in *Gargantua*, [1535], Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1993, chapitre LIII, pp. 224-225.

²⁵⁷ C. Trézin, *op.cit.*, p. 52.

d'en suggérer l'éventualité. Seule la lithographie de Périé et Engelmann s'inscrit clairement dans un registre courtois, conférant à la lanterne une forte empreinte symbolique²⁵⁸ : avec théâtralité, telle un phare dans la nuit, elle protège, éclaire et célèbre la naissance de l'amour.

VII. 3. *Révéler le caractère programmatique de l'architecture*

Cette dimension utopique des parties hautes de Chambord est également investie par l'image d'une signification symbolique. Outre les partis pris de composition que nous avons cernés, à travers le souci constant d'en détailler le déploiement architectural, l'iconographie s'emploie en effet à en éclaircir la vocation fondamentalement programmatique. Il est bien entendu toujours délicat de déterminer la valeur métaphorique d'une composition graphique. Représenter un ouvrage doté d'une forte charge idéologique revient-il à épouser ce discours et à vouloir l'imposer au spectateur ? Si, comme cela est indéniablement le cas à Chambord, la pierre n'est autre qu'un monumental symbole sculpté porté à la vue de tous, l'image s'en fait en tout cas indéniablement le vecteur, le relais. Les choix de composition des artistes sont en vérité pour beaucoup dans la réception des œuvres. Celles qui adoptent un point de vue absolument théorique comme l'illustration des terrasses d'Hauger ou encore la gravure sur bois anonyme de la lanterne datée de 1880 et l'impression mécanique de 1894 extraite de l'ouvrage d'Henry Havard, sont effectivement les plus objectives. Aucun positionnement n'étant décelable, elles se contentent de donner à voir l'architecture non pas telle qu'elle se présente au visiteur, mais telle qu'elle est configurée à un niveau strictement architectural. Toutes les autres œuvres, même les pures études comme la vue de détail du campanile de la lanterne par Sadoux ou celle, anonyme, datée de 1840, ont plutôt vocation à l'intelligibilité. Demeurant volontairement à hauteur d'homme, leur point de vue renvoie inmanquablement le spectateur à son statut de visiteur découvrant l'architecture telle qu'on a voulu la mettre en scène. En d'autres termes, l'iconographie fait ainsi exactement le jeu de François I^{er}, concepteur suprême de Chambord et roué politicien. Selon ses desseins, l'architecture du château élabore un langage entièrement symbolique, dont l'alphabet, pour qui sait le déchiffrer, trace les grandes lignes d'un programme politique soigneusement élaboré. L'iconographie se charge ainsi d'élucider le message véhiculé par les parties hautes, couronnement majestueux d'un ensemble architectural entièrement pensé comme « sceptre de pierre de la monarchie absolue »²⁵⁹.

²⁵⁸ Consulter la fiche n° 18 consacrée à la lanterne, pp. 585-591.

²⁵⁹ Jean-Paul Grossin, Jean-Luc Péchinot, Bernard Prouteau (réd. en chef), « Chambord, l'histoire du domaine », in *Journal de la Sologne et de ses environs*, n° 37, Tours, juillet 1982, p. 6.

Chambord se présente en effet comme une préfiguration organique de l'absolutisme²⁶⁰ : L'escalier à doubles révolutions constitue la première lettre de ce vocabulaire politique. Par son gigantisme et sa position centrale, il symbolise « le pouvoir du roi de France, qui s'affirme comme le premier souverain du monde ». Étant justement « un endroit où l'on se rassemble, où l'on se montre », cet escalier magistral est par ailleurs « le symbole de la cour rassemblée autour du roi, dans la première monarchie absolue »²⁶¹. Disposer une foule de petits personnages au pied de la lanterne relève peut-être donc moins d'une recherche pittoresque que d'une volonté de matérialiser le rapport de force qui se joue entre François I^{er} et ses sujets, entre le roi de France et le monde. La lithographie de Chapuy rassemble ainsi nobles seigneurs et gentes dames, hommes d'épée et hommes de robe, tandis qu'au-dessus d'eux, les dominant de toute sa hauteur, la tour-lanterne et son cortège de symboles perce les nuages. Les terrasses sont donc moins un lieu de plaisante villégiature que la manifestation architecturale de l'omniprésence royale. Si celle-ci s'est sans doute davantage vérifiée durant le règne de Louis XIV que sous François I^{er}, il n'en demeure pas moins que la tour-lanterne de Chambord projette « le lis royal vers le firmament »²⁶², traverse les étages d'un seul élan pour s'achever par un pinacle culminant à cinquante-six mètres au-dessus du sol, surplombant toute chose et imposant à tous le sentiment de l'omnipotence du souverain²⁶³. Ce mouvement ascensionnel auquel Chambord peut être résumé poursuivrait l'unique but de lancer à la face du monde cette fleur de lys de deux mètres de hauteur, emblème, depuis le Moyen Âge, de la royauté française, en raison de sa ressemblance avec le sceptre. La vue de détail de Sadoux, centrée justement sur son faîte, détaille pas à pas cet étage architectural n'ayant d'autre fonction que de porter cette fleur de lys ainsi qu'un bijou, porté au sommet du monde. De manière plus subtile, le décor sculpté qui orne les terrasses et pare les intérieurs relaie ce discours : « La profusion ornementale de l'édifice témoigne clairement d'un besoin d'affirmation, de victoire dont le caractère politique d'abord saute aux yeux. À travers l'ésotérisme de l'ensemble, apparaît [*sic*] avec les fleurs de lys innombrables, les fenêtres surmontées de couronnes, les initiales, les emblèmes et ce F. R. F. (François Roi de France) en lettres d'ardoise, sur une souche de cheminée, signe

²⁶⁰ Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 45-47 : « François I^{er} voulait faire de Chambord un symbole [...]. Il avait politiquement besoin de réaliser quelque chose de somptueux vis-à-vis de lui-même, vis-à-vis de la France, vis-à-vis de Charles Quint, vis-à-vis du pape [...]. François est l'homme de son temps [...] : l'homme est enfin seul maître à bord. [...] Il voulait construire grand, inédit, centralisé. En un mot, il entendait que son château exprimât sa politique [...]. François I^{er} fut notre premier roi au-dessus des lois. Il exigea très naturellement un château au-dessus des lois de la physique, un château capable d'exprimer, en version architecturale, ce que son pouvoir exprimait en version politique. À pouvoir absolu, château absolu ».

²⁶¹ Collectif, *op.cit.*, pp. 258-259.

²⁶² M. Chatenet, *Chambord*, p. 10.

²⁶³ Consulter L. Palustre, *op.cit.*, p. 182 : « [François I^{er}] proposa, entre autres choses, de substituer au vulgaire escalier [...] une vis à double révolution dont la place était tout indiquée au centre de la construction [...]. On obtenait ainsi le moyen, [ce qui flattait] l'imagination du jeune maître, de faire saillir au dehors une colossale lanterne, autour de laquelle se grouperaient en grand nombre des lucarnes à plusieurs étages, des cheminées de toutes formes et de toutes hauteurs. L'œuvre aurait désormais au centre son point le plus élevé, elle pyramiderait et, de près comme de loin, nul ne pourrait sans être ébloui apercevoir un pareil couronnement ».

ostensible, comme grossièrement peint au pochoir, d'une proclamation obstinée de la royauté »²⁶⁴. L'élément le plus emblématique de cette propagande politique est peut-être finalement constitué par l'ensemble de la dernière coupole surmontant la lanterne. Composée d'une couronne fermée par des arceaux, d'un globe et de la fameuse fleur de lys, elle figure explicitement une couronne impériale, les couronnes royales étant toujours ouvertes²⁶⁵. On n'avait encore jamais vu une telle audace de la part d'un souverain qui avait échoué à coiffer le chef impérial. Cette bravade signifie clairement qu'« à Chambord, l'empereur, c'est François »²⁶⁶.

Le roi de France montre davantage d'audace encore en concevant Chambord comme un château-cathédrale lui permettant de s'assujettir symboliquement pouvoir temporel et pouvoir spirituel. Il n'hésite pas en effet à balayer la tradition médiévale qui subordonnait le premier pouvoir au second, le pape considérant que tous les princes chrétiens devaient lui être soumis²⁶⁷. Les parties hautes, en particulier, réalisent physiquement les velléités d'autorité universelle de François I^{er} : Chambord nous apparaît dès lors sous un visage nouveau, celui de sanctuaire de la « liturgie royale »²⁶⁸. Les visiteurs ne peuvent finalement que rester « stupéfaits devant cette cathédrale de pierre où montent, non plus des prières mais les courtisans qui gravissent les niveaux pour approcher le roi »²⁶⁹ : il suffirait finalement de remplacer le grand escalier central par un autel, pour se croire tout à fait dans une église²⁷⁰. Semblant concurrencer le chantier de Saint-Pierre de Rome, Chambord n'hésite pas à en effet à transformer un vocabulaire religieux complexe en langage séculier, appliqué au pouvoir temporel. La fameuse coupole en forme de couronne impériale qui surmonte la lanterne fait ainsi référence au titre de « Fils aîné de l'Église » décerné au roi de France par le Pape : en ayant ainsi l'air de vouloir toucher le ciel, elle instaure en vérité une relation directe, exempte de tout intermédiaire, entre François I^{er} et Dieu. Cette hypothèse est corroborée par l'impression étrange, lorsqu'on pénètre dans la dernière lanterne, de se trouver dans la chapelle d'une église, en raison de la lumière diffuse filtrée par les vitraux qui la décorent, tous ornés de l'omniprésente fleur de lys. Enfin, depuis ce faîte, de même qu'au niveau des terrasses, le

²⁶⁴ P. Gascar, *op.cit.*, p. 52.

²⁶⁵ Nous nous référons aux indications données durant la visite approfondie proposée le 5 mars 2011 par le Domaine national de Chambord.

²⁶⁶ X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 80 ; le concept d'*imperium*, emprunté au droit romain, auquel renvoie directement l'attitude de François I^{er}, a commencé d'être assimilé en France dès le XIV^e siècle, et pratiqué dès Louis XI. Il conduit à la notion de souveraineté, en postulant que le roi est empereur en son royaume et dispose à ce titre de la *plenitudo potestatis*, *regalia* habituellement réservées au souverain pontife.

²⁶⁷ Pour légitimer ce qui se présente comme une bravade vis-à-vis du pape, il se réclame de son statut de chef de l'Église gallicane et s'appuie sur le Concordat, signé en 1516, qui lui accorde le choix et la nomination des évêques.

²⁶⁸ I. Cloulas., *Chambord : rêve des rois*, Paris, Nathan, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989, p. 11.

²⁶⁹ Michel de Jaeghere, *Les Châteaux de la Loire : Chambord, Chenonceau, Blois, Amboise, Cheverny, Chaumont, Beauregard...*, Paris, Société du Figaro, 2006, p. 39.

²⁷⁰ Consulter P. Gascar, *op.cit.*, pp. 71-72 : « C'est ici que se place, à mes yeux, une merveilleuse audace mentale, frôlant l'absurde et donnant une des clefs de Chambord : n'importe où dans le monde, cette immense et somptueuse lanterne, ce dôme esquissé par les arcs-boutants et les volutes coifferait l'abside d'une église, à défaut, un tombeau, voire la grande salle d'un Parlement, d'un palais. Ici, elle coiffe tout simplement un escalier, le fameux escalier à double révolution autour duquel, dans les étages, le donjon s'ordonne ».

visiteur peut contempler les huit arcs-boutants qui soutiennent la partie haute de la lanterne. S'ils ne peuvent accéder au lanternon²⁷¹, les artistes prennent soin, en revanche, de bien détailler le parti sculpté des arcs-boutants. Leur décor est composé d'un emblème de François I^{er} très personnel²⁷²: s'y déploient trente-trois « F » majestueux entourés de cordes à nœuds et de croix triples renvoyant à la croix papale, certains motifs étant invisibles depuis le sol. Il faut donc grimper dans la dernière lanterne pour les contempler et c'est alors qu'on découvre d'autres « F », gravés à l'envers sur la voûte, tournés vers le Ciel. Chambord se présente donc comme la proclamation d'une véritable cosmologie personnelle, qui établit un dialogue privilégié entre François I^{er} et le Seigneur. Croqués par Sadoux, deux petits personnages observent justement le ciel depuis l'intérieur de la lanterne : écrasés par la masse du noyau central et de son monumental disque de pierre, ils sont ici ramenés à leur simple condition mortelle, tandis qu'un lien qui les dépasse se noue au-dessus d'eux. Le roi de France, ayant la plus haute conscience du double pouvoir oratoire et mémoriel de l'architecture, a élaboré un langage organique destiné à asseoir dans son propre siècle le rayonnement de son règne, mais aussi à en conserver l'empreinte pour la postérité. Par ses parties hautes révélées à travers l'iconographie telles que François I^{er} le souhaitait, Chambord triomphe finalement comme un véritable manifeste de pierre.

²⁷¹ Georgette Ducrest, *op.cit.*, p. 141, regrette ainsi de ne pouvoir « monter dans la lanterne, [car] l'escalier qui y conduit est tellement dégradé, que l'on défend d'y poser le pied ».

²⁷² Il est rarissime, car on ne le retrouve que sur les étrières du roi, sur une tapisserie offerte au pape en 1533, sur une médaille commémorant Marignan et sur un voile représentant le roi en saint Jean-Baptiste.

Fiche n° 17 : « Une caravelle de pierre »



Le château de Chambord : une vue des Terrasses

Eugène Sadoux

Eau-forte

Dimensions inconnues

S.d. / [1880]

Eau-forte originale extraite de l'ouvrage de Paul Perret, *Les châteaux historiques de la France* par M. Gustave Eyriès ; accompagné d'eaux fortes tirées à part et dans le texte et gravées par nos principaux aquafortistes, sous la direction de M. Eugène Sadoux, Paris-Poitiers, H. Houdin-frères, 1880, p. 40, planche hors-texte

Nature de la représentation

Vue architecturale : vue de semi-ensemble d'une partie des terrasses du donjon de Chambord, probablement canton est avec la tour Caroline de Berry.

Description

- Adoption d'un format vertical plutôt inattendu pour ce type de représentation :

- Les terrasses se déploient en largeur, donc auraient davantage été mises en valeur par un format horizontal.
- Il permet en revanche de représenter ensemble l'élévation des parties hautes et partiellement des parties basses du canton est.

- Choix d'un point de vue théorique :

- Il est certes positionné à hauteur d'homme.
- Mais Sadoux voudrait faire croire qu'il s'est posté au niveau de la coursive de la tour Henri IV du canton sud, en exact vis-à-vis de celle du canton est :
 - On devrait de fait distinguer cette coursive au premier plan ; quant à la coursive latérale de la façade, elle devrait apparaître dans sa totalité.
 - Pour adopter ce point de vue, il faut être en réalité suspendu dans le vide, juste devant la tour Henri IV !

- Lecture en 3 plans :

- Premier plan : élévation et coursive de la façade sud du corps central du donjon.
- Deuxième plan :
 - Une partie du pavillon avec sa souche de cheminée et sa lucarne.
 - La toiture de la tour Caroline de Berry avec ses deux souches de cheminées et sa lucarne.
 - Derrière la lucarne du pavillon, l'extrémité d'une autre souche de cheminée.
- Arrière-plan : le ciel et, en contrebas, la forêt.

- Nous émettons l'hypothèse que les parties hautes représentées sont constituées du canton est, avec la tour Caroline de Berry :

- Les trois croisées plein-cintre et les deux croisées rectangulaires pourraient appartenir à la façade nord du donjon comme à la façade sud.
- La typologie des lucarnes et des souches de cheminées pourraient aussi bien désigner la tour Dieudonné du canton ouest (façade nord) que la tour Caroline de Berry du canton est (façade sud).
- En revanche, l'immense souche de cheminée accolée au pavillon avec sa niche à coquille et ses colonnes à chapiteaux corinthiens ressemble davantage à celle du canton est.
- Pour valider cette hypothèse, il faudrait pouvoir distinguer l'orientation de la toiture du pavillon, car elle diffère en fonction de la façade nord et sud, mais elle n'apparaît pas ici.

- Aucun élément figuré ne complète la composition.

Étude de la représentation architecturale

- Que comportent les terrasses en tout ?

- Quatre pavillons du donjon avec leurs hautes couvertures à pans.
- Quatre tours d'angle à toits coniques couronnés de lanternons, nommés toits en poivrière.
- Quatre escaliers secondaires établis dans l'angle des tours et des pavillons, projetant vers le ciel leurs cages couvertes de petites coupes.

- Quatre escaliers plus étroits, couverts de coupolettes, se dressant le long des faces des pavillons.
 - Les immenses souches de cheminées et les lucarnes sont ornées de sculptures et d'incrustations d'ardoise.
- La représentation de ces divers éléments est très fidèle, y compris dans les détails :**
- En-dessous des coursives, Sadoux nous présente l'élévation du corps central du donjon et de la tour Caroline de Berry :
 - On distingue bien l'asymétrie des ouvertures du corps central avec leurs trois croisées plein-cintre de même taille, une demi-croisée verticale et une demi-croisée rectangulaire, l'alternance étant animée par de fins pilastres à chapiteaux corinthiens.
 - L'artiste respecte également l'ordonnance de la tour, de ses pilastres superposés à intervalles réguliers, recroisés à chaque étage par un double corps de moulures horizontal au balustre en double-poire des coursives.
 - Il convient de souligner l'impressionnant travail effectué sur le rendu du caractère appareillé des façades, dans le détail des plate-bandes des croisées en plein-cintre.
 - On peut apprécier le décor foisonnant des deux souches de cheminées du pavillon et de la tour :
 - Niche à coquille dans la partie supérieure de l'immense souche de cheminée.
 - Colonnes à chapiteaux corinthiens.
 - Frontons décorés d'une salamandre et accostés par des candélabres.
 - Avec la souche de cheminée centrale plus simplement ornée d'incrustations d'ardoise en forte saillie et en forme de losanges, Sadoux a mis en valeur le caractère décoratif des parties hautes.
 - En revanche la 3^e souche de cheminée ne devrait pas être placée si en retrait.
 - La lucarne est difficile à détailler car représentée de biais :
 - 2 croisées, celle du niveau supérieur étant plus grande que celle du niveau inférieur.
 - Fronton-pignon à cadre mouluré.
 - On aperçoit enfin le lanternon, dit aussi campanile de la tour :
 - Ses longues arcades en plein-cintre et sa petite balustre sont reconnaissables.
 - De même que l'ornement de la girouette, un « H » couronné, symbole d'Henri II.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Il convient de souligner l'originalité du format vertical associé à un cadrage étroit s'arrêtant au tiers supérieur de l'élévation :

- Sadoux a choisi de ne pas sacrifier à ce qui était attendu, la lanterne, peut-être parce qu'elle fait déjà l'objet d'une autre gravure de sa main.
- L'impression de hauteur de l'édifice s'en trouve considérablement accentuée, puisque la majeure partie de l'élévation se poursuit hors-champ, à la verticale.
- Le minuscule arrière-plan, rejeté dans la partie inférieure droite de la composition, figure la forêt en contrebas par un léger moutonnement grisé, dont la valeur est dégradée jusqu'à se confondre avec les tailles et contre-tailles figurant les nuages du ciel :
 - Le sol paraît beaucoup plus bas qu'il ne l'est en réalité depuis les terrasses.
 - Le graveur a donc joué sur les effets de perspective pour donner le sentiment d'une hauteur vertigineuse.

- Cette forme de **théâtralisation de l'architecture** conduit à se demander dans quelle mesure Sadoux a convoqué **l'imaginaire féérique**, extrêmement apprécié des littérateurs :

- On ne peut que penser aux châteaux irréels de contes des compositions de Gustave Doré, qui affectionne les cadrages un peu inquiétant et dont la précision du trait confine au fantastique.
- C'est peut-être surtout le caractère monumental du décor, qui confère ici aux terrasses un aspect merveilleux.
- Les cursives dessinent par ailleurs une ligne de fuite, comme une invitation à contourner la tour pour déboucher sur un autre bras des terrasses.

- **Nous sommes donc confrontés ici à l'émergence d'un point de vue subjectif, photographique et peut-être même pré-cinématographique :**

- Cette composition engage une image insulaire de Chambord, perçu comme un espace hors du temps et du monde²⁷³.
- Une impression d'intimité et de réappropriation est possible malgré le gigantisme.

- Mais cette composition présente aussi **un versant beaucoup plus réaliste que l'on perçoit si l'on prend le temps d'observer les détails :**

- Des traces d'usure très visibles composent le nouveau visage d'un Chambord en décomposition :
 - Elles sont visibles notamment au niveau du sommet des souches de cheminées, des colonnes fendues ou détruites, des lézardes apparentes, des trous dans l'appareillement, du noircissement des entablements pour suggérer la moisissure.
 - Les parties hautes tombent donc tout doucement en ruines.
- L'action du temps est presque indiscernable, mais forme une sorte de menace.
- L'édifice n'en perd pas pour autant sa grande beauté.

- **De fait, il est légitime de se demander si cette iconographie induit une glorification monarchique :**

- La symbolique royale est présente au niveau du décor, mais discrète.
- Dans une certaine mesure, cette hypothèse est recevable, car la composition se met au service de la prouesse architecturale.
- Mais la ruine l'emporte ; faut-il donc voir à travers l'usure de l'édifice royal une métaphore du délitement de la monarchie et du passage à un monde nouveau ?

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

Aucune de ces deux dimensions n'est ici convoquée, cette œuvre se présentant comme une pure vue d'architecture pour le plaisir des yeux.

²⁷³ Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 82 : « De [la lanterne sommitale], on accède aux terrasses, étrange village formé de petites maisons aux toitures démesurées, dressées sur le pont d'une sorte de navire gigantesque qui domine, loin au-dessus de la ligne d'horizon, le moutonnement des arbres » et X. Patier, *Le Château absolu*, Paris, La Table ronde, 2004, pp. 40-41 : « Ce premier soir, je fonce sur ces fameuses terrasses [...]. Je gravis en courant l'escalier à double vis, où la lumière du ciel monte et descend deux fois par jour, serrant dans ma poche le trousseau tout neuf qu'on m'a remis. Je pousse une porte de fer et l'air me saisit comme sur le pont d'un navire. Du vent souffle, une harde de nuages transhume au ras de la mâture. Les souches des cheminées basculent sur ma tête. Les rafales sifflent dans les échafaudages et leurs accastillages [...]. Tout en bas, il y a de l'eau, de l'herbe et la forêt. Je fais le tour de la lanterne. J'imagine François I^{er} accoudé à la balustrade [...]. Est-ce ici que le roi de France éprouva pour la première fois la métamorphose du monde, sur ce pont immobile d'une caravelle de pierre ? ».

Implication du spectateur

- Le surdimensionnement des éléments dû au point de vue à hauteur d'homme **renvoie le spectateur à sa propre expérience des proportions extraordinaires de Chambord** :

- La précision du trait associée au cadrage étroit renvoie vraiment au champ de vision d'un être humain.
- Le jeu de perspective au niveau des coursives confère un caractère impressif, presque physique de cette gravure, donnant l'impression de pouvoir toucher l'architecture.

- **Le spectateur est ici très clairement pris à partie**, comme si le graveur lui lançait une invitation ludique en cherchant à lui donner l'illusion de se trouver réellement à Chambord, d'observer l'édifice et de pouvoir se perdre dans le labyrinthe des terrasses.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **Le titre original est descriptif mais quelque peu inexact** :

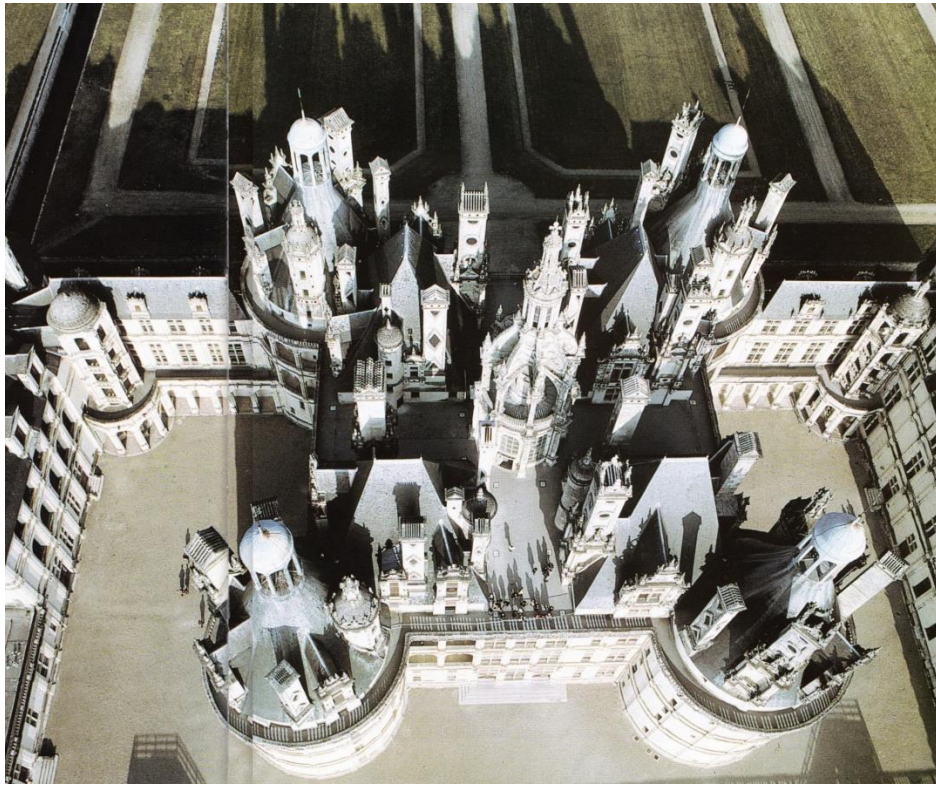
- Il désigne les terrasses dans leur totalité alors que la gravure n'en représente qu'une infime partie.
- L'iconographie ne parle pas d'elle-même et le peu d'informations données, en outre de manière très directive, n'aide pas la compréhension.
- Mais cette épure de la formulation introduit une certaine familiarité ; une connaissance des lieux est pré-requise.
- La désignation, un peu théâtrale, s'accorde bien au caractère grandiloquent de la représentation.

- **Dans l'ouvrage illustré par cette œuvre, la part de l'iconographie consacrée aux terrasses est la plus importante** :

- Il présente six autres représentations, donc les terrasses sont largement explorées :
 - Un pavillon vu depuis la lanterne.
 - Un détail du lanternon supérieur de la lanterne.
 - Une vue d'ensemble de la lanterne.
 - Trois détails de lucarnes et de tourelles.
- La gravure qui nous occupe intervient en dernier.

- **Cette œuvre n'a pourtant pas vocation à illustrer le texte** :

- Ce dernier évoque le premier séjour de Louis XIV à Chambord, juste après son mariage à Saint-Jean-de-Luz avec Marie-Thérèse d'Autriche.
- Il aborde également les travaux de restauration que le roi voulait entreprendre, ainsi que ses divers projets pour le domaine.
- Cette vue d'architecture existe donc pour elle-même, l'artiste ayant probablement choisi de représenter les terrasses sous cet angle de vue, indépendamment du discours.



Les terrasses du donjon de Chambord
photographies contemporaines extraites de l'ouvrage d'I. de Gourcuff, F. Forget, *Chambord*, Paris-Versailles, Monum,
Éditions du Patrimoine – Artlys, 2010, p. 64
Ph. Alain Longchamp / CMN / Patrick Müller / Francis Forget

Fiche n° 18 : La lanterne : un sommet architectural, un espace théâtral



Chambord : vue de la lanterne du château qui termine le grand escalier

Périé / G. Engelmann
Lithographie
Dimensions inconnues
S.d. / [Circa 1820]
AD 41 Fonds 33 Fi, 434

Nature de la représentation

- **Vue architecturale** : élévation de la tour-lanterne à deux lanternons qui couronne, au-dessus des terrasses, l'escalier à doubles révolutions de Chambord.
- **Restitution d'atmosphère** avec cinq personnages en costumes Renaissance.

Description

- **L'adoption d'un format vertical était cette fois attendue pour ce type de représentation :**
 - Elle épouse la disposition naturelle de l'espace, l'étroitesse des terrasses divisées en quatre bras de longueur égale.
 - Il s'agissait du seul moyen de mettre en valeur l'élançement vertical de la lanterne.
- **Choix d'un point de vue frontal mais théorique**, en légère plongée, de manière à restituer les volumes de la lanterne le plus fidèlement possible, sans les écraser.
- **Lecture en 3 plans :**
 - Premier plan :
 - Les personnages.
 - Les flancs des pavillons des cantons est et sud (les pavillons correspondent aux appartements carrés des étages inférieurs).
 - Deuxième plan :
 - La lanterne.
 - Les flancs des pavillons des cantons est et sud.
 - Arrière-plan : la souche de cheminée du canton ouest.
- **Nous émettons l'hypothèse que le bras représenté ici est celui situé au sud :**
 - C'est le seul endroit où les tourelles d'escalier des pavillons côté sud se font face.
 - Seule la tourelle d'escalier du bras sud (partie gauche) présente cette ouverture.
- **Cinq personnages répartis sur les trois plans complètent la composition :**
 - Premier plan :
 - Un couple portant des costumes Renaissance, d'allure seigneuriale.
 - L'homme est agenouillé devant la femme et s'apprête à lui prendre la main gauche.
 - La femme lève le bras droit pour désigner la lanterne.
 - Deuxième plan :
 - Une femme se dirige vers la tourelle d'escalier à gauche et s'apprête à descendre.
 - À l'opposé, un homme est adossé à la souche de cheminée et semble regarder cette femme.
 - Ils portent quant à eux plutôt des costumes de servante et de page.
 - Arrière-plan : une femme vêtue d'une tunique plus simple est accoudée à la tour-lanterne et semble observer le couple du premier plan.

Étude de la représentation architecturale

- **Comment se décline l'architecture de la lanterne ?**
 - L'escalier à doubles révolutions aboutit à cette lanterne sommitale, constituée d'une somptueuse cage ouverte donc baignée de lumière, ouvragée de niches à dais séparant d'immenses arcades en plein cintre .
 - Une voûte plate à caissons rayonnants timbrés des devises royales complète cet ensemble.
 - Placé dans le noyau, une vis plus petite à la cage cylindrique, soutenue par des ailerons rayonnants, s'appuie sur les parois de la grande vis et se déploie au-dessus du puits de lumière.

- Au-dessus, un lanternon ressemblant à une petite cage couverte d'arcs est recouvert d'une coupolette percée d'un oculus (aujourd'hui obstrué) laissant apercevoir un ultime lanternon, au-dessus.
- **Les artistes en proposent une représentation très fidèle, même dans les détails :**
- On distingue bien les contreforts à ailerons (8 en tout) qui stabilisent la superposition de la grande lanterne et des deux lanternons.
 - Les colonnes adossées à chapiteau corinthien sont bien présentes entre chaque arcade plein-cintre.
 - De même pour le balustre en double-paires sur lesquels reposent les contreforts.
 - La lanterne n'est pas vitrée, ce qui est logique puisque la lithographie a seulement été réalisée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.
 - Dans la partie inférieure de la souche de cheminée droite, on retrouve les culs de lampes avec des anges dont un tient une salamandre et l'autre un sceptre royal.
 - On retrouve également la niche à coquille dans la partie supérieure de l'immense souche de cheminée et les colonnes à chapiteaux corinthiens.
 - La lucarne à gable est bien présente.
 - Les tourelles d'escalier appareillées sont effectivement couvertes de coupes.
- **Périé et Engelmann n'insistent en revanche pas trop sur les incrustations de marbre en placage à motifs géométriques :** on en distingue quelques unes au niveau de la lanterne, mais ils optent plutôt pour une modénature sur les souches de cheminées.

Présence et rôle des éléments figurés

- **Il s'agit essentiellement de personnages de circonstance, de convention :**
- Leur petitesse au regard de l'architecture donne la mesure de l'échelle.
 - Ils viennent surtout combler les vides des différents plans, car leurs positions dans la composition ne gênent en rien la lecture de l'architecture :
 - Le couple est décalé sur la droite pour que l'on voie l'ouverture de la tour-lanterne.
 - La servante se trouve dans l'encadrement de la porte de la tourelle.
 - Le page est placé en-dessous des culs-de-lampe.
 - L'autre servante se situe quant à elle en-dessous d'une arcade.
 - La femme à l'arrière-plan est inutile et un peu redondante, presque masquée par le couple du premier plan et beaucoup moins contrastée par ailleurs ; elle sert simplement à souligner la profondeur entre les plans et à mesurer ainsi les proportions.
 - Le geste de désignation de la femme au premier plan peut paraître un peu artificiel ; elle fait la promotion un peu emphatique de la lanterne, ce qui est toutefois révélateur de sa réputation dès le XIX^e siècle.
- **Leur positionnement stratégique assure également la circulation du regard sur les flancs,** pour que l'on ne reste pas uniquement concentré sur la tour-lanterne :
- Les artistes ont cherché à mettre en valeur toute l'architecture.
 - Les positions de ces personnages sont assez artificielles, car ils fonctionnent un peu comme des faire-valoir de l'architecture, notamment la femme qui la désigne de la main.
- **Ils portent des costumes Renaissance, ce qui est rare,** car les éléments figurés sont généralement vêtus à la mode contemporaine :

- On peut y voir une volonté de renvoyer au passé lointain du château en faisant référence au règne de François I^{er}.
 - On bascule dans le caractère légendaire, car les personnages ne servent pas uniquement à animer la composition :
 - Ils introduisent une forme de pittoresque qui confère du piquant à la gravure en restituant l'architecture dans son contexte d'origine.
 - Il s'agit d'un artifice visant à séduire le lecteur.
 - Quant d'autres artistes choisissent d'ancrer leurs compositions dans le XIX^e, ils actualisent et invitent d'une certaine manière les contemporains à se réapproprier l'architecture, alors qu'ici, Périé et Engelmann flattent le mécanisme sociologique qui consiste à investir l'Histoire de représentations.
 - Cela expliquerait aussi la perfection de l'architecture, en très mauvais état alors ; il y a là un effort de restitution poussé à l'extrême, d'idéalisation forte, justifiée par les personnages d'époque.
- La présence de personnages, même anachroniques par rapport à la date de création de la lithographie, nous indique toutefois que **les terrasses étaient un lieu de circulation**.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Le format vertical met en valeur l'élévation :

- L'étroitesse du cadre associée au hors-champ du sommet de l'escalier nous invite à imaginer les doubles-révolutions s'enfonçant dans les profondeurs du donjon.
- L'ampleur de l'architecture écrase les personnages de sa massivité.

- Le point de vue frontal théorique permet de prendre la mesure du morceau de bravoure que représente la tour-lanterne dans l'histoire de l'architecture :

- Sa position centrale et culminante accentuée par le point de vue situé assez loin, à l'autre extrémité du bras sud.
- Les artistes utilisent les possibilités de la lithographie pour un fini assez idéalisé ; l'architecture est magnifiée, resplendissante.

- La théâtralisation de l'architecture est ici plus prononcée que dans nombre d'autres gravures :

- Périé et Engelmann n'ont pas cherché à représenter les toitures et les autres éléments qui se profilent normalement à l'arrière-plan, atténuant l'impression que les terrasses forment un village.
- L'atmosphère nuageuse obtenue grâce aux tailles et contre-tailles leur permet justement de masquer l'arrière-plan.
- Ces personnages de circonstance font vraiment penser à des comédiens de théâtre avec le couple de seigneurs et le couple de serviteurs, la jeune-fille à marier.

- D'où certainement une insistance sur l'anecdotique :

- Le caractère courtois est d'abord véhiculé par le costume.
- La scène convoque un légendaire amoureux qui correspondrait à l'image du château :
 - Un homme et une femme s'isolent sur les hauteurs du château.
 - La déclaration d'amour du chevalier à sa dame.
 - La complicité des serviteurs qui pourraient faire le guet.

- Peut-être la jalousie d'une femme éconduite ?
- On peut d'ailleurs relever une forte présence symbolique de la lanterne :
 - Il s'agit en premier lieu d'un cadre magnifique propice à la naissance de l'amour.
 - La femme tend la main vers la lanterne, comme pour inviter son compagnon à y monter avec elle pour contempler le paysage alentours.
- Mais on est moins dans une représentation de Chambord comme architecture du Tendre que dans **une couleur pastorale qui consacrerait l'édifice comme espace utopique où s'ébat une société idéale** inspirée par la vogue de la littérature galante du XVI^e siècle²⁷⁴ :
 - Le bras sud apparaît ici isolé du reste du monde.
 - L'atmosphère est feutrée et intimiste.
- **Cette hypothèse est soutenue par une association du passé idéal de la Renaissance à l'Italie :**
 - Choisir les terrasses pour une telle scène n'est pas anodin, car elle est très représentative de l'art transalpin.
 - Les motifs géométriques d'ardoise en placage imitent les incrustations de marbre à la mode d'Italie qui avaient impressionné les occupants français, et surtout le roi, à la chartreuse de Pavie et à la chapelle du Colleone à Pergame.
- **On peut toutefois remarquer que cette iconographie n'insiste pas particulièrement sur la symbolique royale de l'architecture :**
 - La fleur de lys menue, non éclairée et presque inexistante, comme noyée au sein des autres volumes.
 - Sur les contreforts, on trouve normalement huit médaillons sculptés représentant des salamandres et des « F » entourés de cordes à nœuds.
 - Peut-être est-ce là un souci de réalisme, car il faut monter dans la vis intérieure pour voir ce décor, la plupart des ornements étant invisibles du sol ?
- **De fait, il est légitime de se demander si cette composition induit ou non une glorification monarchique ?**
 - Cela serait justifié par la mise en valeur de la puissance et de la beauté de l'architecture, ainsi que par la référence au passé idéal de la Renaissance.
 - Mais les ornements de la lanterne ne sont pas vraiment mis en avant.
 - Il ne s'agit donc pas du discours principal de cette œuvre, mais dans une certaine mesure, la composition se met tout de même au service de la prouesse architecturale, voulue par le roi comme symbole de sa puissance monarchique.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- **On ne peut pas rattacher cette iconographie à une référence historique précise**, car elle se situe davantage dans le pittoresque.
- Mais les personnages Renaissance induisent un saut temporel, comme pour inviter à retourner à l'état idéal de la Renaissance.
- Le geste de la femme semble une invitation à monter dans la lanterne, privilège pourtant réservé au roi et à quelques proches.

²⁷⁴ Le XIX^e siècle ne fait qu'approfondir la voie tracée par la littérature galante du XVI^e, qui invente l'espace utopique de la pastorale, dont la vocation est d'abriter une société idéale entièrement vouée aux agréments et à l'art de plaire ; dans cette civilisation galante, l'homme demeure un guerrier, mais il s'incline devant Vénus en rendant hommage à la femme, considérée comme l'agent de civilisation qui le fait sortir de sa grossièreté première.

Implication du spectateur

- **Aucune participation particulière n'est décelable.**
- **Le spectateur se voit autant sollicité par la dimension architecturale qu'anecdotique** : ici les deux tendent à se fondre car elles se mettent mutuellement en valeur.

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- Même s'il s'agit de l'épreuve conservée aux Archives départementales du Loir-et-Cher, **l'originale est extraite de l'ouvrage de Merle et Périé, en planche hors-texte** :

- P. 11, les auteurs insistent sur la symbolique de la fleur de lys qui semble annoncer envers et contre tout le retour de la monarchie, mais ce n'est pas ce qui est le plus mis en valeur dans l'icono.
 - P. 14, ils citent Blondel qui peine à comprendre comment a pu être réalisée l'architecture de l'escalier et de la lanterne.
 - P. 18, on retrouve toute la légende de la cour très féminisée de François I^{er}.
 - P. 19, les auteurs prétendent que c'est pour abriter ses amours avec la duchesse d'Étampes et Diane de Poitiers que le roi de France aurait ordonné ces parties hautes labyrinthiques.
 - P. 27, Chambord est désigné comme le théâtre des amours de Louis XIV, mais on ne parle pas des terrasses en particulier.
- **Toutes ces dimensions sont représentées mais aucune n'est réellement exploitée pour faire sens** : on demeure avant tout dans une étude architecturale.



L'une des lucarnes des terrasses,
photographie contemporaine, mars 2011
Ph. Aurore Montesi



Élévation de la lanterne au sommet du grand escalier,
photographie contemporaine, mars 2011
Ph. Aurore Montesi



La partie supérieure de la grande lanterne,
photographie contemporaine, mars 2011
Ph. Aurore Montesi

Comme pour l'escalier à doubles révolutions, il semble que les artistes aient fait le choix, face à la somme architecturale constituée par les parties hautes, de minimiser leurs effets pour laisser ce grand ensemble de pierre se présenter de lui-même. Puisque tous les visiteurs peinent à dépeindre l'étonnement qui les saisit, au sortir du grand escalier, à la découverte de la forêt ciselée des terrasses et de sa sculpture monumentale, la tour-lanterne, graveurs et lithographes s'emploient justement à restituer cet effet de surprise. Il s'agit moins de livrer une étude détaillée de ces parties hautes que de restituer le choc esthétique éprouvé par les visiteurs à leur rencontre. Écartant l'artifice du point de vue théorique qui leur permettrait de prendre de la hauteur par rapport aux lucarnes, pignons et souches de cheminée des toitures, et donc d'en restituer au plus juste structures et décors, les artistes font le choix d'approcher leur vérité architecturale autrement. Ils demeurent la plupart du temps à hauteur d'homme, utilisant la contre-plongée comme un procédé graphique pour rendre compte de la démesure des ouvrages sculptés qui les entourent. Tout semble gigantesque, les ordonnances se révèlent d'une ampleur et d'une profusion décorative insoupçonnées ; le trait se fait le plus précis possible pour en capter l'éclat. Graveurs et lithographes jouent également sur le hors-champ et sur des cadrages parfois décentrés pour profiter des coins et recoins ménagés par l'espace cruciforme des terrasses. Celles-ci s'animent et la lanterne, à l'intérieur comme à l'extérieur, semble tournoyer sur elle-même pour mieux jaillir des profondeurs du donjon. Mais l'étonnement des visiteurs se mue bientôt en fascination pour cet étrange village suspendu. Pour retranscrire ce plaisir étrange de perdre tout repère en déambulant d'une sculpture de pierre à une autre, Sadoux n'hésite pas jouer à sur les effets de perspective pour laisser croire à quelque cité utopique perdue dans les nuages, en marge de l'espace humain. La présence d'éléments figurés moins anecdotiques qu'il n'y paraît vient renforcer cette élection des parties hautes - et métaphoriquement de Chambord tout entier - en un lieu privilégié renvoyant un idéal de vie aristocratique. Comme le prouve la lithographie de Périé et Engelmann, la restitution d'atmosphère va parfois jusqu'à revenir à une magnificence rêvée de l'architecture : l'utopie se situe donc aussi du côté d'un XVI^e siècle fantasmé. L'image ne s'aventure pourtant guère du côté de la féerie. Fondamentalement attachée à la matérialité de son objet, elle se fait plus volontiers le relais du discours architectural porté par les terrasses, et surtout par la lanterne, plutôt que de lui en imposer un. Qu'il puisse le décrypter ou non, c'est avant tout à un programme sculpté à la portée éminemment idéologique que spectateurs et visiteurs se voient confrontés. L'ascension de l'escalier à doubles révolutions accomplie, une rencontre fondamentale a lieu, orchestrée quatre siècles plus tôt par un monarque astucieux, qui avait compris que l'exaltation de la monarchie la plus éclatante devrait se fonder sur un investissement symbolique de l'architecture. À travers les siècles, François I^{er} fait mentir certains artistes comme Sadoux ou Rochebrune, qui s'interrogent à juste titre sur l'inévitable délitement de la pierre et du pouvoir : dressant comme un défi sa fleur de lys vers le ciel, la tour-lanterne en sera l'éternel sanctuaire.

Appendice

Ne correspondant typologiquement ni à des vues générales ni à des vues partielles de Chambord, les deux derniers thèmes figurant à notre catalogue méritent d'être singularisés par une étude approfondie qui ne fait pas l'objet du présent mémoire. Nous estimons toutefois judicieux de mettre dès à présent en lumière la spécificité de leur participation à la construction de l'image du château, contribution décisive qu'une thèse de doctorat devra également prendre en considération pour interroger la place et le rôle du légendaire dans la mise en représentation de Chambord.

Les illustrations d'anecdotes et de légendes n'accordent que très peu d'intérêt, semble-t-il, à l'architecture du domaine. Château de roman, château de romance, Chambord devient ici un palais de papier tout droit sorti des romans de chevalerie forts prisés par le XVI^e siècle, un réservoir d'imaginaire dont la structure physique importe moins que les chimères fabuleuses convoquées par son effigie et sa réputation. Les artistes n'hésitent pas à modifier l'allure du château ou à accentuer certains de ses traits caractéristiques pour le transformer en lieu de la féerie, où les lois humaines ne semblent plus s'appliquer. Mais la plupart des graveurs ne s'aventurent pas si loin et préfèrent utiliser Chambord comme un prétexte à l'anecdote. En mettant en scène son passé féodal et en lui prêtant une vocation galante, ils érigent le domaine en fief du légendaire chevaleresque, satisfaisant ainsi le goût du XIX^e siècle pour une relecture idéalisée de la Renaissance, perçue comme un matériau pittoresque, c'est-à-dire digne d'être peint.

Délaissant à leur tour la dimension proprement architecturale de Chambord, les thèmes historiques et politiques se placent très volontiers à un niveau métaphorique. Les graveurs consacrent en effet le domaine en tant qu'espace où s'accomplit la « dramaturgie du pouvoir »²⁷⁵. Prenant des libertés avec le bâti comme avec les faits historiques, un certain nombre d'œuvres optent pour une instrumentalisation politique de l'image du château, qui réengagea en profondeur le rapport de celui-ci à son propre passé. Chambord semble d'une part érigé en symbole de la continuité dynastique : instrument de pouvoir, il est présenté comme le « sceptre de pierre de la monarchie absolue »²⁷⁶. À ce titre, les scènes de chasse aux alentours du domaine se révèlent un motif de propagande politique privilégié. Le XIX^e siècle perpétue cette vision triomphante de l'image de Chambord en le consacrant bastion de la résistance légitimiste. Intimement lié à la figure presque christique du duc de Bordeaux, le château se voit ici investi d'un rôle fondamentalement idéologique. Parallèlement, quelques artistes étrangers s'emparent de son image pour au contraire lui redonner un rôle de témoignage de tout premier plan. Accueillant l'une des batailles de la guerre de 1870, Chambord se fait ainsi théâtre de l'histoire nationale.

²⁷⁵ Claude d'Anthenaise, « La chasse, le plaisir et la gloire », in *De l'Italie à Chambord, François I^{er} et la chevauchée des princes français*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition organisée à Chambord, 7 juillet-7 octobre 2004, Paris, Maison de la chasse et de la nature / Somogy, 2004, p. 96.

²⁷⁶ J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, p. 6.

Le duc de Bordeaux à Chambord : l'arrivée d'un nouveau Messie



Arrivée de son Altesse royale le Duc de Bordeaux à Chambord

Jean-Baptiste Isabey

Lithographie

315 x 447

1821

Lithographie originale extraite d'un recueil conservé à la Bibliothèque nationale de France : collection Michel Hennin, *Estampes relatives à l'Histoire de France*, t. CLXII, pièces 14150-14245, période 1821-1823, planche hors-texte

Nature de la représentation

- Restitution d'atmosphère :

- Représentation anticipée d'un événement historique, la visite de Marie-Caroline Ferdinande Louise de Bourbon-Sicile, duchesse de Berry, à Chambord, le 18 juin 1828.
- À environ une cinquantaine de personnages.

- Vue architecturale : représentation, à l'arrière-plan, de la façade nord de Chambord.

Description

- **Adoption d'un format horizontal** : épousant la disposition réelle de l'espace, il se révèle plus adapté à la représentation d'une vue d'ensemble.

- **Choix d'un point de vue théorique** en très légère contre-plongée.

- **Lecture en 3 plans** :

- Premier plan : personnages.
- Deuxième plan : personnages.
- Arrière-plan :
 - Dans la partie gauche, la façade nord du château de Chambord avec un drapeau, certainement le drapeau blanc royaliste, hissé en haut de la lanterne.
 - Des bouquets d'arbres dans la partie droite et des collines à l'horizon.

- **Une cinquantaine de personnages complètent la composition** :

- Premier plan :
 - Cinq personnages dont trois cavaliers et un couple de vieillards à pied arrivent de la gauche et se dirigent vers la berline.
 - Une quinzaine de personnages stationnent dans la partie droite pour observer le cortège, dont deux s'affairant autour d'un feu pour préparer un repas improvisé, 2 mères ou nourrices avec leurs enfants, l'une paysanne, l'autre de condition plus élevée et plusieurs personnages masculins de différentes conditions.
- Deuxième plan :
 - Au centre, une berline de voyage s'est arrêtée devant le château, sous un grand dais à baldaquin.
 - Le duc de Bordeaux est dans les bras de sa nourrice et, suivi de la duchesse de Berry, reçoit des fleurs d'une délégation de jeunes filles.
 - Quelques personnages assez élégamment vêtus forment une haie d'honneur.
 - Sur un tertre à gauche, la fanfare du pays s'apprête à jouer un air en leur honneur ; des décorations sur pieux ont été dressées.
 - Des paysans ou des ouvriers avec leurs enfants se sont rassemblés en hauteur pour les saluer.

Historique

- **À la mort de Charles X, en 1836, le duc de Bordeaux (Henri de Bourbon) est le dernier héritier de la branche aînée des Bourbons** : lorsqu'en 1848, Louis-Napoléon Bonaparte est élu Président de la toute jeune Seconde République, les monarchistes, qui espèrent une nouvelle restauration, se rangent derrière leurs « champions », le comte de Paris pour les orléanistes, le comte de Chambord pour les légitimistes.

- **En 1820, Louis XVIII n'a pas de descendance et les enfants de son frère, le comte d'Artois, futur Charles X, n'ont pas non plus d'héritier mâle** :

- L'héritier légitime ne peut donc qu'être le fils de Charles Ferdinand de Berry, malheureusement assassiné le 13 février 1820.

- Son épouse, la duchesse Marie-Caroline, est alors enceinte de deux mois et donne naissance, le 29 septembre 1820, à Henri, duc de Bordeaux, « l'enfant du miracle », car dernier prétendant de la branche aînée des Bourbons au trône de France.
 - La jeune duchesse, brutalement projetée sur le devant de la scène politique, devient une figure héroïque, par sa douleur d'épouse, mais surtout par le nouveau statut royal qu'elle acquiert en perdant son mari, et enfin en donnant naissance à un fils posthume.
 - La mère du futur roi incarne désormais l'avenir de la monarchie en France.
- **Le 5 mars 1820, on procède pour 1542000 francs, à l'adjudication de la souscription nationale de Chambord**, lancée par Adrien de Calonne, fourrier des logis de la maison du roi, pour sauver le château, menacé de destruction, en l'offrant à l'« enfant du miracle ».
- **Le 18 juin 1828, accompagnée d'une foule de 7 à 8000 personnes, la duchesse de Berry se rend à Chambord pour y poser la première pierre de la restauration :**
- Henri ne l'accompagne pas, malgré ses huit ans.
 - La visite est minutieusement organisée par Adrien de Calonne et Onésime Bourcier, maire du village de Chambord et régisseur du domaine.
 - On lui remet à cette occasion un exemplaire de la gravure réalisée par Isabey, ainsi que le manuscrit de la monographie de Louis de La Saussaye consacrée au château.
- **Le 7 février 1830**, les représentants des souscripteurs **remettent officiellement le domaine à Charles X**, qui l'accepte au nom de son petit-fils.
- **Le 12 mai 1830**, la duchesse de Berry reçoit à **Chambord les princes de Sicile**.
- **En juillet 1830, Louis-Philippe contraint la famille royale à l'exil** en faisant adopter une loi obligeant les descendants de Charles X à vendre tous leurs biens situés en France :
- Les légitimistes estiment que Louis-Philippe, lors de sa prise de pouvoir en 1830, a causé la perte de la monarchie de droit divin : roi des français (puisque'il n'est plus légitimé par un sacre, il n'est plus roi de France), il a en effet pris ses distances avec l'Église.
 - Mais l'absence du duc de Bordeaux est surtout physique : en France, les légitimistes le soutiennent et s'organisent dans la perspective d'une accession au Trône ; la propagande autour de son personnage est très active.

Étude de la représentation architecturale

- **La partie droite de la façade du château est cachée par le dais à baldaquin** du premier plan : l'architecture n'est pas le premier sujet de cette gravure.
- **Mais Isabey aurait pu se contenter d'esquisser le château :**
- Il présente tout de même une restitution globale fidèle des volumes :
 - Le corps central du donjon (façade et cantons nord et ouest) et les galeries latérales prolongées par les deux tours sont bien présents.
 - On distingue les trois niveaux.
 - L'ordonnance de la façade se réduit surtout aux ouvertures :
 - Les niveaux sont marqués par le double corps de moulures, qui a tendance à se fondre en un.
 - Les pilastres sont à peine esquissés et présentés continus, non superposés, peut-être pour respecter, de loin, la dominante des horizontales sur les verticales.
 - Isabey a aussi essayé de rendre l'effet de la balustrade de pierre du garde-corps.

- À cette distance, aucune incrustation d'ardoise n'est visible.
- **On retrouve également l'essentiel des terrasses :**
 - Lanterne et lanternon, bien que les ailerons rayonnants soient à peine esquissés et un peu trop étroits.
 - Les pavillons du donjon avec les pans de leurs couvertures.
 - Les toits coniques des deux tours d'angle.
 - Ce sont surtout les souches de cheminées les plus appuyées, car elles scandent l'espace verticalement, contrairement aux lucarnes, moins présentes.
- **La seule véritable entorse réside dans la présence d'un drapeau juché au sommet du lanternon :**
 - La fleur de lys n'étant pas visible de loin, il fallait un élément symbolique fort.
 - Sur le point le plus haut et le plus central du bâtiment, donc souligné comme l'élément le plus important.
- **Les tertres devant le château sont plus surprenants :**
 - Il s'agit sans doute d'une licence de l'artiste, qui en avait besoin pour installer ses personnages au premier plan.
 - Ils permettent aussi de rejeter le château dans un creux pour bien mettre en valeur la scène qui se déroule au second plan.

Présence et rôle des éléments figurés

- **Parmi la cinquantaine de personnages représentés, un équilibre hommes / femmes / enfants est respecté :** dotés d'un véritable rôle dans la composition, ils sont signifiants plutôt que décoratifs.
- **La composition se veut à la fois lisible et vivante :**
 - Les masses sont subtilement agencées :
 - Au premier plan, on peut remarquer l'opposition mouvement / statisme des deux groupes de personnages.
 - Le statisme des personnages sur le tertre contraste également avec le premier plan en mouvement, ce qui instaure un équilibre entre les deux et permet d'installer davantage de mouvement au centre avec les jeunes-filles qui se précipitent vers le bébé à peine descendu de carrosse.
 - Globalement un mouvement convergent vers le centre, comme si Henri exerçait une force centripète, signe qu'il rassemble déjà son peuple.
 - Aucun personnage n'apparaît figé, mais toujours dans une action, même pour ceux qui sont statiques.
 - L'impression de vie vient aussi du fait que tous ne sont pas occupés par le même objet : une majorité salue le cortège, mais d'autres sont absorbés par la préparation du repas (activité vitale), de la musique ou sont lancés dans une discussion (les clercs).
 - Les symboliques sont claires :
 - Toutes les générations sont rassemblées, ce qui suggère que la cause qu'ils défendent est celle de l'humanité.
 - Malgré quelques cavaliers, deux hommes d'église et un petit groupe de nobles, la foule est majoritairement composée de paysans qui, dans ce type d'imaginaire, symbolisent généralement l'âme de la France.

- Les jeunes filles sont vêtues de blanc, couleur de la vertu et de la bonté pour accueillir la duchesse de Berry et son fils, par conséquent eux-mêmes vertueux.
- Le dais à baldaquin richement décoré de guirlandes et orné d'une fleur de lys introduit un effet de répétition avec le drapeau de la lanterne ; les habitants ont voulu célébrer un événement exceptionnel, l'arrivée de leur roi tant espéré sur ses terres, qui devient dès lors le fief de la monarchie.
- Les bras levés, les coiffes soulevées en signe d'acclamation et de respect, l'agitation célèbrent clairement Henri, aimé et attendu.
- Au premier plan, singularisé par sa lenteur et sa position centrale, un couple d'estropiés chemine vers le duc de Bordeaux, qui semble déjà investi du pouvoir de guérison royal ; il s'agit d'une symbolique prémonitrice forte, cette faculté miraculeuse, de tradition médiévale, n'étant habituellement reconnue qu'à un roi consacré.

- Une simplicité et un certain ordre malgré tout confère à l'ensemble une dignité qui n'a pourtant rien de solennelle :

- Les différentes masses se mêlent et même si la duchesse et son fils dominent la composition, il n'y a pas de séparation avec la foule ; la rencontre paraît très naturelle, se déroule dans un esprit presque bon enfant.
- Cela correspond à l'idéologie assez populiste de cette famille, qui cherche à démontrer la bonté profonde des Bourbons œuvrant pour le bien du peuple :
 - Celui-ci lui voue en retour un amour indéfectible.
 - S'appuyant sur l'existence d'un « peuple » fidèle à leurs principes, les légitimistes valorisent les liens d'hommes à hommes stipulant la protection des faibles par les forts, en échange de l'obéissance des premiers aux seconds.

Analyse du parti pris iconographique (mise en scène)

- Il faut garder à l'esprit qu'Isabey est d'abord un peintre d'histoire, ce qui influence forcément sa composition, même s'il demeure l'un des premiers peintres à avoir fait de la lithographie :

- Les personnages et leurs interactions ont sa préférence ; ils n'ont donc pas du tout un rôle de remplissage.
- Cette composition souligne l'importance d'un moment historique qui donne enfin de nouvelles raisons d'espérer une Restauration après l'infamie révolutionnaire.
- Il s'agit effectivement d'une lithographie qui aurait pu donner lieu à une peinture.

- L'artiste a cherché à imaginer l'ambiance de fête que ne peut manquer de provoquer l'arrivée d'Henri et de la duchesse :

- Chambord fonctionne comme une métonymie du peuple et de son attachement indéfectible à la royauté.
- Il a choisi le moment où ils arrivent, marquant donc l'instant d'exaltation paroxystique de la foule :
 - Cela envoie à sa situation d'exil donc idée de réparation, de justice que ce retour sur ses terres.

- Sa venue est considérée comme un Noël terrestre, ce qui en fait une figure messianique²⁷⁷.

- Le **château** n'est pas là pour meubler l'arrière plan mais a **une vraie valeur iconographique ainsi qu'une vraie place dans la composition** :

- On reconnaît bien sa silhouette icône dont les volumes simplifiés fonctionnent comme un signal.
- Une trouée de soleil apparaît juste au-dessus du château et éclaire la scène au second plan.
- Chambord est véritablement perçu comme un support de coercition et un outil de divinisation du duc de Bordeaux.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Isabey a été surnommé le peintre des rois, donc on s'attend forcément à **une célébration qui serve la cause légitimiste**.

- **Isabey anticipe de fait la réalité de quelques années** :

- La duchesse de Berry aurait souhaité visiter le domaine de son fils dès l'adjudication, mais, comme toute la dette n'avait pas encore été contractée par la commission, elle ne put s'y rendre qu'en 1828.
- En outre, elle n'était pas accompagnée de son fils, qui, contraint à l'exil, n'en prendra possession que le 3 juillet 1871²⁷⁸ et n'y restera que 4 jours, le temps de rédiger et de rendre public son célèbre manifeste.
- Mais pour que l'iconographie ait du sens, il fallait qu'Henri soit présent ; il ne s'agit pas vraiment d'une entorse historique puisque tout portait à croire, en 1821, que la duchesse se rendrait à Chambord accompagnée de son fils, pour lequel on avait racheté le château.

Implication du spectateur

- Maintenu à l'écart étant donné le point de vue, **il est spectateur du spectacle offert par la foule assistant à l'arrivée du cortège**.

- **On peut relever une distance assez caractéristique des scènes historiques** :

- Pas de participation directe du spectateur.
- Il s'agit avant tout de donner la mesure du poids de l'histoire :
 - On est presque déjà dans une iconographie du souvenir.
 - Isabey cherche à fixer un moment historique que l'on se devra de transmettre aux générations futures.

²⁷⁷ Consulter J.-C. Drouin, *op.cit.*, p. 246.

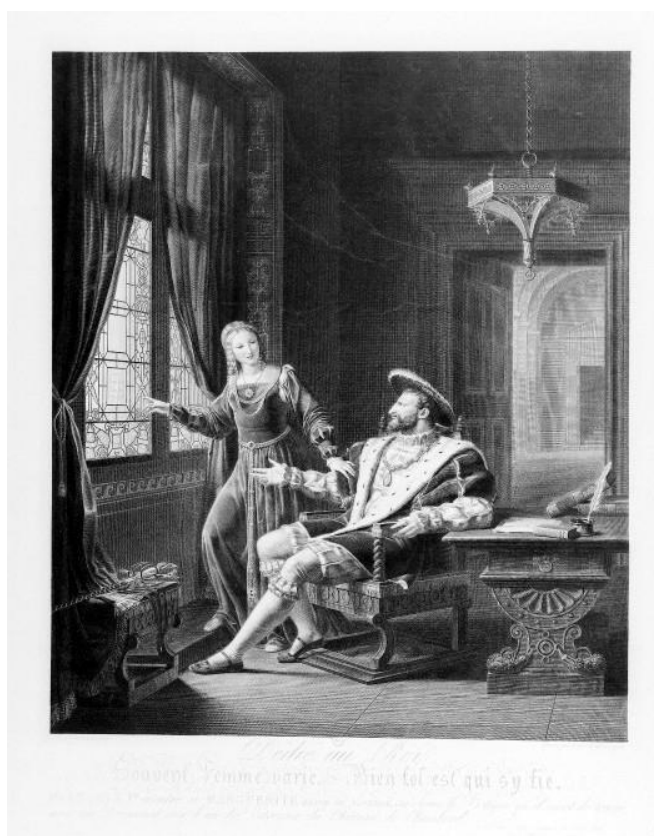
²⁷⁸ La chute du Second Empire ayant permis à la Chambre des députés, en majorité royaliste, de lever l'exil des familles ayant régné sur la France, Henri de Bourbon vient prendre possession de son domaine en 1871 seulement.

- Cette œuvre n'est pas extraite d'un ouvrage, il s'agit d'**une gravure de circonstance, créée pour cet événement.**

- **La légende est très clairement idéologique donc en cohérence avec l'iconographie :**

- Le titre insiste sur le statut royal de la duchesse.
- Les armes de France et de Sicile, celles de la duchesse, la divisent.
- La dédicace à la duchesse est une révérence par laquelle l'artiste cherche à rendre hommage à celle qu'il l'a élu.
- Mention d'un imprimeur royaliste.

Chambord, écrin et témoin des amours du roi de France



François I^{er} et sa sœur Marguerite de Navarre lisant la devise « Souvent femme varie / Bien fol est qui s'y fie » sur un vitrail de Chambord

Autre titre : *François I^{er} montrant à sa soeur Marguerite de Navarre la devise « Souvent femme varie... » sur l'un des vitraux du château de Chambord*

Auguste Boucher Desnoyers d'après Fleury-François Richard

Eau-forte sur acier

Dimensions inconnues

1817

Eau-forte originale extraite d'un recueil conservé à la Bibliothèque nationale de France (RESERVE AA-5 / Le Blanc 65) : *Œuvre de Auguste-Gaspard-Louis baron Desnoyers, 1779-1857, planche hors-texte*

Nature de la représentation

Restitution d'atmosphère :

- Composition imaginaire à deux personnages illustrant une anecdote relative aux amours de François I^{er} qui se serait déroulée à Chambord.
- Scène d'intérieure qui, selon la légende, devrait avoir pour cadre l'oratoire de François I^{er}, situé dans le logis royal, à l'angle de la tour Robert de Parme et de la galerie de l'aile Royale.

Description

- **Adoption d'un format vertical** plus adapté à une scène d'intérieur.
- **Choix d'un point de vue à hauteur d'homme**, du côté opposé à la porte d'entrée.
- **Lecture en trois plans** :
 - Premier plan :
 - Deux personnages, François I^{er} et Marguerite de Navarre, près d'une croisée située dans la partie gauche du cadre, encadrée de part et d'autre de longs rideaux rabattus et maintenus par une cordelette.
 - Une chaise à bras, un tabouret sur lequel est déposée une épée, une table sur laquelle on peut apercevoir un encrier et sa plume, quelques feuilles de papier vierges et trois livres dont l'un est plus petit que les deux autres.
 - Un lustre accroché au-dessus du bureau.
 - Deuxième plan : l'angle de la pièce derrière les personnages, prolongé par une haute porte ouverte.
 - Arrière-plan : le mur d'une autre pièce dans laquelle se découpe une nouvelle porte qui semble déboucher sur un départ d'escalier.
- **Les deux personnages constituent l'essentiel de la composition** :
 - Le roi de France est assis devant son bureau, adossé à un fauteuil placé au centre de la pièce :
 - Son bras gauche repose à la fois sur l'accoudoir et sur son bureau.
 - De la main droite, il désigne la croisée.
 - La princesse Marguerite de Navarre se tient debout à droite de son frère :
 - Sa main gauche repose sur l'avant-bras droit de François I^{er}.
 - De sa main droite, elle désigne l'un des vitraux de la croisée.

Historique

- **Marguerite de Navarre est née en 1492** :
 - Elle est de deux ans l'aînée du futur roi de France.
 - Durant toute la vie de François I^{er}, qui décède deux ans avant elle, ils demeureront très proches.
- **Marguerite de Navarre est très certainement venue à Chambord** puisqu'on lui prête quelques remarques sur son architecture :
 - « [Je] feusse plus tous partie, n'eust esté la grant envie que j'avois de veoir Chambort, que j'ay trouvé tel que nul n'est digne de le louer que celui qui l'a faict, qui, par ses œuvres parfaites, faict admirer sa perfection »²⁷⁹.
 - « Voir vos edifices sans vous, c'est un corps mort, et regarder vos bastiements sans ouïr sur cela vostre intention, c'est lire en esbryeu »²⁸⁰...
- **En 1525, François I^{er} est fait prisonnier suite à la défaite de Pavie** :

²⁷⁹ M. de Navarre, 1531, citée par M. Chatenet, *Chambord*, p. 69.

²⁸⁰ *Ibid.*

- Marguerite de Navarre est désignée pour négocier avec Charles Quint la libération du roi de France, mais l'empereur exige la rétrocession de la Bourgogne, dont il est théoriquement l'héritier par sa grand-mère.
 - La mission de Marguerite échoue, mais elle a permis d'apporter au roi un précieux réconfort.
- La légende raconte que François I^{er} aurait gravé ces quelques vers sur l'une des croisées de Chambord **par amertume, suite aux infidélités de sa favorite, Anne de Pisseleu** :
- Elle était l'épouse de Jean IV de Brosse, qui reçoit le comté d'Étampes, érigé par François I^{er} en duché en 1536 ; Anne de Pisseleu devient de cette façon duchesse d'Étampes.
 - La situation du vitrail dans le château varie selon les sources, soit dans l'oratoire ou sur la première croisée de la chambre du roi.
 - Ce distique aurait été gravé en 1540.
 - On raconte également que Louis XIV aurait cassé ce vitrail, dont on n'a jamais retrouvé trace, à la demande de Louise de la Vallière.
 - La teneur exacte de ce distique varie également en fonction des auteurs, mais on retrouve couramment les deux versions suivantes :
 - « Souvent femme varie / Bien fol est qui s'y fie ».
 - « Souvent femme varie, malhabile qui s'y fie ».
- **L'ambassadeur Brantôme est le premier à rapporter cette légende** : lors d'une visite au château, un vieux valet de François I^{er} lui aurait montré, sur la croisée d'une fenêtre de la chambre du roi, un vers gravé de sa main appelant à méditer sur l'inconstance des femmes²⁸¹.

Étude de la représentation architecturale

- La distribution intérieure de Chambord est ici totalement réinventée :

- Les 2 pièces que l'on distingue pourraient très bien s'inspirer d'un tout autre château, mais elles ne correspondent en rien à l'architecture de celles de Chambord.
- On n'y trouve notamment pas de pièces en enfilade.
- Les encadrements des croisées ne sont pas décorés et les portes ne présentent pas de chambranles en bois.
- La disposition de l'oratoire du roi, dans lequel cette scène est censée se dérouler, n'a rien de commun avec cette pièce, en particulier la croisée, qui était plein-cintre et non rectangulaire.

- Chambord n'a disposé que tardivement d'un mobilier permanent car la cour était nomade et transportait ses meubles au cours de ses déplacements :

- On ne conserve actuellement qu'un lit pliant de l'ameublement du XVI^e siècle.
- Le mobilier représenté ici a donc été entièrement restitué par l'artiste.

²⁸¹ Consulter P. de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *op.cit.*, p. 715.

- Dans cette composition, les personnages tiennent le premier rôle :

- Ils sont placés au centre de la composition.
- Il s'agit d'une scène d'intérieur qui ne laisse que peu de place à l'architecture, au profit de l'anecdote humaine représentée.
- Elle propose des portraits du roi de France et de sa sœur :
 - Les physionomies sont reconnaissables.
 - Il y a donc un effort d'individualisation qui extrait ces personnages du simple rôle de circonstance.
 - Cela convoque de fait un arrière-plan historique.

- L'artiste met l'accent sur la relation fraternelle entre François I^{er} et Marguerite de Navarre :

- Ils se tiennent très proches l'un de l'autre, sans souci de protocole.
- Le geste familier de la main de Marguerite de Navarre indique intimité et confiance réciproques.

- Cette relation exclusive est assez symbolique, car le roi de France était rarement seul, même à Chambord, où n'étaient admis que quelques privilégiés :

- Cet isolement est volontaire, il n'y a plus de roi ni de princesse, mais un gentilhomme et une dame de qualité, un frère et une sœur qui devisent d'un sujet personnel devant rester secret.
- La gestuelle semble indiquer une connivence muette :
 - Marguerite de Navarre désigne le vitrail d'un air entendu, probablement déjà au courant des amours malheureuses de François I^{er}.
 - Les vers gravés sur le vitrail lui en apportent la confirmation matérielle.
- Le geste de sa main est à la fois une sollicitation pour inciter son frère à lui en apprendre davantage, mais aussi un geste de réconfort.

- La légende a sciemment choisi la figure de Marguerite de Navarre comme confidente, femme parmi les femmes et muse poétique :

- Peut-être s'agit-il d'une allusion discrète à la féminisation de la cour de François I^{er} :
 - Le nombre de femmes augmente sensiblement, car il encourage les mœurs inédites d'une cour raffinée célébrant la beauté, les vertus et les talents des femmes.
 - Le roi est toujours entouré de beaucoup de dames à Chambord.
- Marguerite de Navarre est ici à la fois représentée à la fois en tant que femme et que sœur ; elle est celle qui peut comprendre et partager un chagrin, mais surtout celle qui ne trahira pas en raison des liens du sang.
- Marguerite de Navarre est surtout reconnue au XIX^e pour son activité de femme de lettres :
 - Elle est notamment la première femme à être publiée en France de son vivant²⁸².
 - François I^{er} ayant choisi, selon la légende, d'exprimer sa souffrance en vers, qui mieux que l'auteur de l'*Heptaméron* pouvait en apprécier la tournure et la symbolique ?

²⁸² Après un écrit mystique (*Le Miroir de l'âme pécheresse*, 1531) et un recueil de pièces versifiées (*Les Marguerites de la marguerite des princesses*, 1547), Marguerite de Navarre compose, sur le modèle du *Décameron* de Boccace, l'*Héptaméron* (publié à titre posthume en 1558), un ensemble de soixante-douze « contes » racontés par dix personnages enfermés dans une abbaye des Pyrénées, qui cherchent à passer le temps agréablement en devisant de l'amour et du rapport entre les sexes : l'amour y est décrit aussi bien comme un caprice que comme une passion dévorante ou un sentiment grave et pur.

- **Cette œuvre s'inspire très probablement d'un tableau de Fleury-François Richard :**

- L'œuvre originale n'a pas encore été identifiée.
- Fortune de cette composition, puisque la gravure en a diffusé le modèle.

- **Le choix d'un format vertical sert la portée symbolique de la scène :**

- Il permet de mettre en valeur la croisée, élément central sur lequel il convient d'attirer l'attention.
- Ce n'est pas l'architecture de la pièce qui compte mais la croisée, démesurément étirée : il était donc inutile de chercher à représenter l'espace entier.
- En revanche, la verticalité permet de donner de la profondeur à la composition grâce à l'enfilade des pièces à l'arrière-plan, ce qui contribue à créer une atmosphère intimiste.

- **Le cadrage étroit instaure d'ailleurs une atmosphère intimiste :**

- La composition est réduite au quart de la surface réelle de la pièce.
- L'espace est saturé par la présence des personnages et du mobilier.
- Les portes ouvertes sur des pièces en enfilade construisent une atmosphère du secret, pour donner au spectateur l'impression d'accéder à l'intimité du roi de France.

- **Cette composition qui répond aux codes du style « troubadour » du XIX^e siècle, qui s'attache à composer une vision idéale de l'histoire nationale, en lui conférant une aura légendaire :**

- Choix d'un thème historique qui évoque le passé non classique, en l'occurrence la Renaissance durant le règne de François I^{er}.
- On privilégie une scène de la vie privée d'un grand homme, en l'occurrence les amours légendaires mais malheureuses du roi de France.
- On peut remarquer une propension à l'idéalisation des éléments figurés par une facture très lisse et un travail en aplats :
 - François I^{er} et Marguerite de Navarre sont d'une grande beauté et resplendissent de jeunesse.
 - Ils sont parés d'atours magnifiques et environnés d'un mobilier luxueux.
 - Ils représentent l'aristocratie française distinguée et vouée aux plaisirs de la vie.
- **Cette restitution d'atmosphère** apporte un soin minutieux aux costumes et au mobilier d'inspiration Renaissance, ce qui **ancore le sujet dans le passé** :
 - La représentation de François I^{er} pourrait être doublement inspirée de son célèbre portrait par Titien et par une huile sur toile de Gabriel Lemonnier.
 - Physionomie parfaitement reconnaissable du colosse barbu au nez aquilin.
 - Il est vêtu d'un pourpoint couvert d'applications et tailladé de crevées, de hauts de chausses en tonnelets et de bas de chausses collants, d'un feutre à fond plat orné de plumes.
 - Il porte le collier de l'ordre de Saint-Michel dont il était grand maître, ainsi qu'un manteau doublé d'hermine symbolisant sans doute son statut royal.
 - Le costume de Marguerite de Navarre est peut-être moins fidèle aux vêtements portés par les femmes à la Renaissance, mais on en retrouve un certain nombre d'éléments.
 - Notamment la basquine, sorte de corset agrafé par derrière, la cotte ou robe de dessous, mais elle ne présente pas les classiques crevées au niveau des avant-bras où

l'on devrait voir la chemise blanche, symbole de propreté ; les manches du surcot ou robe de dessus devraient être plus volumineuses.

- On peut également remarquer le maseran, une chaîne d'or attachée au corsage, les chaussures plates et la coiffure ondulée.
- Le mobilier est d'inspiration Renaissance avec la table en éventail aux pieds disposés de part et d'autre du plateau s'évasant en haut en forme d'éventail, ce qui constitue un prétexte pour présenter un décor richement sculpté ; les pieds sont massifs et présentent un décor de feuillages enroulés en volutes et de bouquets ; la chaise à bras à dossier court dont le caractère massif correspond assez bien aux meubles produits durant le règne de François I^{er}.
- **Mais la plupart des éléments décoratifs sont extrêmement stylisés**, mêlant les styles décoratifs de plusieurs époques jusqu'à composer un état idéal :
 - La frise de grecques en bande ornementale sur le mur en-dessous de la croisée.
 - L'élément géométrique central des vitraux de la croisée ressemble à ceux que l'on trouve à Chambord ; en revanche, les motifs décoratifs des encadrements sont beaucoup plus chargés.
 - La structure en sabre du tabouret bas évoque plutôt le style en vogue durant la Restauration.
 - Le lustre est typique du mobilier néo-gothique.
 - Le goût manifeste pour la ligne torsée de la chaise à bras et les pieds tournés du tabouret et de la table sont plutôt caractéristiques du mobilier créé à la fin du règne de Charles X et au début de celui de Louis-Philippe.

- La position respective des personnages, enfin, peut comporter une charge symbolique :

- François I^{er} demeure assis dans une position pleine de majesté, tandis que sa sœur est un peu en retrait et debout, signe que l'on conserve tout de même un certain sens hiérarchique.
- Le roi est adossé à sa chaise et le geste de sa main semble emprunt de lassitude.
- Marguerite de Navarre est au contraire dans l'action :
 - Elle se tient debout, un pied sur le marchepied.
 - Elle cherche à se rapprocher du vitrail qu'elle désigne d'une main tout en sollicitant son frère et en s'appêtant à prendre la parole.
- Le roi de France, quelque peu désorienté, livre ici une partie de sa vie privée à sa sœur, prête à lui prodiguer ses conseils.

Analyse du traitement du référent historique et / ou anecdotique

- Quel rôle assigne-t-on à Chambord en tant qu'édifice ?

- L'architecture devient ici secondaire et sert uniquement de cadre grandiose à l'anecdotique :
 - Ce qui concerne la royauté ne peut se dérouler que dans un château.
 - D'ailleurs, la représentation des pièces en enfilade laisse apercevoir à l'arrière-plan une porte monumentale présentant une sorte d'ébrasement à ressauts servant surtout à suggérer que la scène a pour cadre un château.
- On néglige donc l'identité architecturale de l'édifice pour le réduire à sa charge symbolique.
- Comme souvent avec le style «troubadour», on recherche un cadre grandiose pour présenter un passé historique idéalisé.

- **Pourtant, Chambord apparaît davantage comme une résidence privée que comme un lieu de cour :**

- En accord avec le caractère intimiste de la scène représentée.
- D'une certaine manière, cela rejoint la vocation première de Chambord, un petit pavillon de chasse privé.

- **C'est surtout François I^{er} qui tient ici le premier rôle**, mais encore une fois, c'est moins à l'individu que l'on s'intéresse qu'à **ce qu'il représente**, conformément à la vision idéale que l'on veut transmettre de l'histoire de France :

- Sa jeunesse, sa beauté et son raffinement en font le symbole typique du monarque éclairé de la Renaissance française.
- Les différents objets déposés sur la table renvoient à ses activités de monarques, mais aussi à son goût pour les lettres.
- On retrouve son image classique de « Père des arts et des lettres », sans oublier son rôle d'homme politique.
- Le distique en vers qu'il aurait taillé sur la vitre insiste sur son image de roi-poète, très en vogue au XIX^e siècle.

- **Toutefois, l'anecdote romanesque fait basculer la représentation :**

- Il s'agit moins du monarque que de l'homme blessé souffrant pour l'amour d'une femme.
- Le style « troubadour » est très sensible à l'image de chevalier-courtois incarnée par François I^{er} et héritée du Moyen Age :
 - Pas seulement un vaillant guerrier, mais aussi un galant homme.
 - Il ne combat plus pour Dieu ni pour son seigneur, mais pour sa dame.

Implication du spectateur

- **Le spectateur ne participe pas à la scène**, car il est trop près des personnages pour laisser penser qu'il a pu les surprendre.

- C'est l'artiste, qui, par sa composition, accorde au spectateur **le privilège d'accéder à une page à la fois intime et légendaire de l'histoire de France.**

Étude du lien entre la légende / le texte et l'image

- **Les titres précisent systématiquement la teneur du distique** composé par François I^{er} et **la demeure dans laquelle il l'a gravé sur un vitrail :**

- On peut y voir une manière d'instituer Chambord en reliquaire laïque d'amours royales, dont la pierre retiendrait physiquement l'empreinte.
- Cette charge symbolique de l'architecture constitue le point de départ de la légende du distique, relayée et amplifiée par la littérature et l'iconographie tout au long du XIX^e siècle.
- Cet épisode anecdotique bénéficie d'une fortune exceptionnelle, si bien que les visiteurs n'ont de cesse de retrouver cette fameuse fenêtre pour gloser à leur aise quant à son avertissement souverain ; on la raconte encore de nos jours.



Anicet Charles Gabriel Lemonnier, *François I^{er} recevant dans la salle des suisses a Fontainebleau la Grande Sainte Famille de Raphaël*,
 huile sur toile, 64 x 96 cm, circa 1814-1824, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 862.1.5



Titien, *Portrait de François I^{er}*,
 huile sur toile, 109 x 89 cm, 1539, Musée du Louvre,
 Inv. 753



Jean Clouet, *Portrait de Marguerite d'Angoulême*,
 huile sur bois, 61.2 x 52.6cm, vers 1530, Walker Art
 Gallery, Liverpool

Conclusion

En juin 2012, nous avons conclu notre mémoire de Lettres modernes en interrogeant notre légitimité à entreprendre, aujourd'hui, une étude consacrée au château de Chambord. Après plus de quatre siècles de discours aussi passionnants que passionnés à son sujet, était-il encore possible de contribuer à sa connaissance par un nouvel éclairage ? Nous avons découvert que la multiplicité et la diversité des ouvrages dédiés à ce joyau du patrimoine architectural français appelaient justement à un constant renouvellement du regard. Puisque la représentation textuelle du château de Chambord s'est révélée riche de sens, pourquoi l'iconographie ne nous aurait-elle pas à son tour réservé de belles surprises ? Il nous incombait d'apprendre à contempler et à lire cet édifice en respectant une fois encore sa diversité car, tout comme en littérature, les artistes l'ont gravé, dessiné et peint de mille façons. Nous avons donc veillé à ne pas plier le discours visuel aux schémas interprétatifs dégagés des textes, œuvrant au contraire à faire saillir une nouvelle logique de sa singularité. Si, comme dans le domaine de l'écrit, l'iconographie ayant pris Chambord pour objet s'est révélée foisonnante, jamais encore sa pertinence en tant que support scientifique n'avait été admise, ni même réellement sollicitée selon une démarche prospective. Il demeure à cet égard surprenant que notre siècle de l'image n'ait pas saisi l'occasion d'envisager les représentations visuelles de Chambord comme une source potentielle de discours. Peu d'ouvrages pourtant ont fait l'économie de cette iconographie, mais ils ne lui ont accordé qu'une valeur d'agrément ou d'outil illustratif destiné à asseoir certains propos historiques, architecturaux ou archéologiques.

Par conséquent, l'intention première de ce mémoire de master 2 d'Histoire de l'art a été d'amener à reconsidérer le support imagologique selon une approche analytique, afin de le rattacher concrètement à l'édifice architectural qu'il représente. Avant d'être un sujet, Chambord est indubitablement un objet : à ce titre, il devait être considéré pour lui-même. Comment, en effet, faire saillir le sens de ces multiples représentations sans les relier étroitement à leur modèle ? Comment révéler l'image générale de ce monument, peu à peu ancrée dans les mentalités par l'iconographie, sans étudier la multiplicité des images que celle-ci a livrées, du XVI^e siècle à nos jours ? Seule l'élaboration d'un catalogue « raisonné » nous a semblé être à même de mettre en lumière ce qui n'est autre qu'un cheminement : entre ce que Chambord est et les représentations mentales dont il a été et est encore aujourd'hui investi, l'iconographie a su se ménager une place et un rôle essentiels. En rassemblant les diverses déclinaisons qui composent cet ensemble et en les étudiant, nous avons donc voulu interroger et éclairer le passage progressif d'un château royal à une icône patrimoniale. Il s'est agi de retracer l'évolution par l'image d'un état à un statut. La production gravée, dessinée et peinte étant la plus prolifique et présentant par ailleurs une unité stylistique naturelle, celle des arts graphiques, nous avons estimé préférable de circonscrire notre corpus d'étude à ces trois techniques. Construit selon une prospection à la fois transgénérique et diachronique, notre catalogue a été pensé comme un outil autonome. Présentation hiérarchisée des

sources iconographiques récoltées dans divers ouvrages ou auprès d'institutions spécialisées, il propose un panorama aussi complet que possible des représentations du château de Chambord portées à notre connaissance à l'heure actuelle. De ses quatre façades à ses parties hautes en passant par sa cour et quelques uns de ses intérieurs, Chambord se dévoile sous le trait de plusieurs générations d'artistes. La mise en regard de ces différentes images a rendu sensible une évolution graphique d'un siècle à l'autre, et par là-même la construction progressive d'un réseau de représentations complexe façonnant pour le public, petit à petit, une effigie.

Elle a également permis de dégager un certain nombre de données statistiques dès à présent nécessaires pour révéler la cohérence interne de ce corpus, selon trois axes principaux. À un niveau technique, tout d'abord, la prépondérance de la première catégorie plastique, celle des gravures et des lithographies, sur les deux autres, celle des dessins, d'une part, celle des peintures et aquarelles d'autre part, est apparue de manière éclatante et ce, quel que soit le motif illustré par les artistes. Cette distinction incontestable nous a conduits à limiter la synthèse accompagnant notre catalogue à l'étude analytique de cette seule catégorie, assez représentative de l'ensemble de la production iconographique consacrée au château et présentant l'intérêt d'en aborder tous les corps de bâtiment. Thématiquement, Chambord semble avoir essentiellement fasciné par ses façades, en particulier celle située au nord. En apparence moins emblématiques, les vues partielles sont moins prisées par les deux premières catégories, dans un premier temps très attachées à forger par l'image une réputation au domaine et, par la suite, soucieuses de la préserver pour ne pas décevoir les attentes du public. Seuls les dessins s'inscrivent à contre-courant de cette tendance en privilégiant ces dernières au détriment des vues générales, singularité qu'il conviendra ultérieurement de mettre en avant pour déterminer plus finement l'impact du choix du support technique dans la construction de l'image de Chambord. La classification élaborée grâce à notre catalogue a également mis en lumière le statut particulier de deux motifs, les « illustrations d'anecdotes et de légendes » et les « thèmes historiques et politiques ». Nous tenons ici une spécificité de l'imaginaire relatif à Chambord, car si, comme pour tout autre monument, l'on pouvait logiquement s'attendre à trouver en premier lieu des représentations de ses façades puis de ses corps de bâtiment, l'attention portée par les artistes à sa dimension légendaire et idéologique constitue en revanche une singularité méritant toute notre attention. Les informations livrées par l'étude plus spécifique du rapport des auteurs à leurs œuvres nous ont occupés durant un second temps. Loin d'être périphérique, ce questionnement a de nouveau révélé une différence essentielle entre la première catégorie plastique et les deux autres : les gravures et les lithographies, de par leurs contraintes propres, sont presque toujours signées de plusieurs mains et beaucoup plus largement diffusées. Dominant la production jusqu'au début du XX^e siècle, elles constituent en conséquence un témoignage d'une rare constance sur la situation et l'état du domaine depuis sa construction jusqu'à nos jours. Cette diversité et cette

fréquence de création sont beaucoup moins sensibles dans le cas des dessins, un même artiste représentant rarement plus de deux fois le même motif et la presque totalité de la création étant concentrée au XVI^e ou au XX^e siècle. Les peintres et aquarellistes, au contraire, travaillent plus volontiers « en série » les différents thèmes relatifs à Chambord, ce qui entraîne une nette diversification des compositions. Il aurait été difficile, enfin, de faire l'économie d'une étude chronologique, l'évolution de la création dans le temps constituant un précieux indicateur des diverses fluctuations de popularité du domaine, en fonction des techniques employées. Au XIX^e siècle, l'estampe élève sans conteste la renommée de l'image de Chambord à son plus haut degré : plus de la moitié des œuvres de notre corpus ont été réalisées durant cette période, c'est dire à quel point, dans le cas de Chambord, l'iconographie épouse l'historique extrêmement fluctuant de l'occupation du château et se trouve revivifiée par son ouverture au public. La modernité inverse la tendance en accordant davantage d'initiative au dessin et à l'aquarelle, techniques qui prennent largement le pas sur l'estampe en se montrant moins attachées au réalisme et en dévoilant de l'édifice un nouveau visage, plus intime. Il faut néanmoins considérer les informations dégagées de ces quelques études statistiques pour ce qu'elles sont, de simples tendances, et rester conscient qu'elles seront inévitablement amenées à évoluer en fonction des outils d'investigation plus précis dont nous devrions pouvoir disposer dans le cadre d'une thèse. Nous serons alors plus à même d'évaluer la place réellement occupée par notre corpus dans le contexte général de la représentation de Chambord.

Cela posé, il apparaît clairement que l'iconographie ne s'est pas contentée de reproduire la silhouette de Chambord pour la populariser auprès du public et, dans un effort d'acculturation, apprendre à ce dernier à la (re)connaître. L'image est toujours dotée d'une intention et doit à ce titre être replacée dans le cadre plus général qui la sous-tend, en l'occurrence celui de l'imaginaire artistique castral. Nous l'avons déjà observé à l'issue de notre mémoire de Lettres modernes, les représentations visuelles de Chambord, tout comme l'imaginaire littéraire, tendent assez nettement à affranchir l'édifice de cet héritage. Le domaine n'a ainsi rien d'une forteresse gothique : si les graveurs et les lithographes se montrent sensibles à l'empreinte médiévale de son architecture, ils ne cherchent pas à l'investir d'une dimension métaphorique. Le donjon de Chambord ne terrifie personne et ne reflète pas le moins du monde la hiérarchisation implacable de la société féodale. Le gigantisme de l'édifice n'est toutefois pas occulté et les artistes l'amplifient très volontiers en conservant notamment la technique des points de vue en forte plongée ou contre-plongée, dans un autre but, toutefois, que celui de créer une vision de cauchemar : Chambord est présenté comme l'époustouflante demeure du roi de France, non comme le repère de forces diaboliques. Le domaine est encore moins considéré comme un lieu d'intérieur autarcique. Tout au contraire, le lien fondamental entretenu par Chambord avec sa propre histoire est constamment mis en lumière par

l'image. À aucun moment le château n'est véritablement absous de la réalité et, s'il arrive que les artistes insistent sur son état de déliquescence, ce n'est pas pour traduire un renoncement au monde. Ce parti pris de composition véhicule bien une méditation sur la fuite du temps, mais celle-ci cherche plutôt à établir un lien organique entre l'édifice et ses représentations : le spectateur est invité à prendre conscience de la vie qui anime l'édifice ou bien à l'investir d'un symbolisme plus politique. L'Histoire en général s'inscrit de la même façon au cœur de l'imaginaire consacré à Chambord. Que l'iconographie la mette en scène, la fantasmie en lui conférant une dimension légendaire, la trahisse ou bien la rende lisible, elle est toujours présente et s'apparente à un garde-fou préservant le domaine d'un désengagement de la marche du monde. L'ahistoricité même dont l'image de Chambord est parfois emprunte à très juste titre est en réalité une manière, pour les artistes, de convoquer l'Histoire, la faculté d'incarnation spécifique à l'image ne pouvant que relier l'architecture à son passé. C'est pourquoi, sans doute, graveurs et lithographes n'hésitent pas à réinvestir la figure de Chambord dans un imaginaire d'ordre. Le château est incontestablement présenté comme un symbole de prestige, un espace glorieux. En mettant en avant le faste de son architecture, les artistes l'attachent durablement à l'image elle-même triomphante et obsédante de François I^{er} : Chambord est le palais d'un roi, il est donc fondamentalement un lieu d'élection et d'exception. Si la modernité infléchit cette emprise en révélant peu à peu la dimension patrimoniale acquise par l'édifice auprès du public, celle-ci se fonde autant sur le caractère exceptionnel de son architecture que sur l'héroïsation et l'idéalisation de la civilisation Renaissance qui a constitué son berceau.

Il faut toutefois préciser que ces quatre grandes classifications sont surtout le fait du Romantisme, dont la prédominance dans le champ des arts graphiques tend à réduire l'imaginaire castral à ses seules inflexions. Le mouvement Romantique s'étant relativement peu emparé de Chambord en tant que sujet, il n'est pas surprenant que le château se démarque de ces différentes tendances et construise sa propre voie en solitaire, à travers un réseau de représentations spécifiques. En considérant un ensemble de gravures et de lithographies riche de 223 références, notre second travail de synthèse s'est essentiellement attaché à l'image esthétique et patrimoniale de Chambord. Estimant que ce serait faire erreur que de séparer arbitrairement l'image de son objet, nous avons veillé à toujours questionner le rapport entretenu par la représentation à l'existant. Notre cheminement analytique s'est donc aussi accompli dans le souci de croiser la mise en lumière des différents visages de Chambord composés par l'iconographie et la compréhension du rôle fondamental joué par la gravure et la lithographie dans la construction et la diffusion de son effigie. En abordant sous cet angle les liens entretenus par le domaine avec sa propre image, il nous est très rapidement apparu que les artistes n'investissent pas les extérieurs du même discours plastique que les intérieurs. La réputation visuelle de Chambord semble ainsi s'être forgée en premier lieu à

travers la représentation de ses quatre façades. De manière tout à fait classique, les artistes ont choisi de s'appuyer sur les façades antérieure et postérieure, respectivement placées au sud et au nord, pour asseoir la renommée du château. Avant tout considéré comme un objet architectural, Chambord est porté à la connaissance du public à l'aide d'études graphiques pointues s'attachant à respecter la disposition du site et la configuration de l'édifice dans un souci de réalisme. Graveurs et lithographes usent à cet effet de toutes les ressources plastiques à leur disposition : maîtrise des effets de perspective, élaboration de points de vue plus ou moins audacieux au service de l'architecture, mise en valeur de la volumétrie, attention portée à l'ordonnance et aux détails décoratifs..., tout contribue à fixer dans les mentalités la silhouette générale de Chambord, puis, dans un effort didactique, à éduquer le regard pour en assurer une connaissance plus fine. D'un siècle à l'autre, les artistes n'ont bien évidemment pas entretenu le même rapport à l'édifice et n'ont de fait pas investi leurs compositions d'intentions similaires. Les graveurs du XVI^e siècle découvrent eux-mêmes un site en chantier, contemplent un monument en construction encore loin d'être achevé. Le rôle occupé par Jacques Androuet Du Cerceau se révèle à cet égard capital et sa position demeure unique dans toute l'histoire de la représentation de Chambord : lui incombe en effet la lourde tâche de donner à voir l'inachevé en poursuivant, par la seule force de son talent, la voie à peine tracée par l'existant. En présentant Chambord comme un édifice royal colossal à l'architecture prodigieuse, il réussit paradoxalement le tour de force de déterminer, à partir d'une simple projection, un modèle iconographique dont l'influence est encore perceptible aujourd'hui. Les XVII^e et XVIII^e siècles perpétuent cette image. Chambord est mieux connu, mais encore imparfaitement : le chantier est en cours et l'édifice en pleine évolution. Son profil n'étant par conséquent pas tout à fait stable, certains artistes font parfois œuvre d'imagination. Pour d'autres, la justesse du trait se couple à une recherche d'esthétisme, afin de mieux mettre en scène l'architecture dans son environnement naturel et témoigner des transformations successives du site.

Les estampes réalisées au XIX^e siècle diversifient les thèmes sans se départir de cette attention portée au bâti. Les façades est et ouest viennent désormais compléter le répertoire en générant un certain nombre d'initiatives graphiques destinées à mettre en lumière les ailes latérales et les multiples modifications apportées aux enceintes basses. Grâce à l'attention nouvelle portée à ces motifs, la réputation de Chambord s'enrichit, se décline sous d'autres aspects, qui donnent par ailleurs aux compositions l'occasion de se renouveler. Le développement des vues aériennes résume bien ce mouvement d'élargissement propre à la période post-révolutionnaire. Représentant la presque totalité de l'édifice en un seul plan, ce procédé très particulier dispose d'un indéniable atout, celui d'intégrer le facteur temporel à la lecture architecturale. Très attachées à l'objectivité historique, ces vues aériennes se veulent fondamentalement didactiques : cherchant moins à mettre en scène le triomphe de Chambord qu'à guider le public dans son apprentissage d'une architecture

unique, elles incitent au rapprochement. Ce dessein se voit justement réalisé par le biais de la lithographie, technique de diffusion nouvelle favorisant la lisibilité des sujets représentés. Toutefois moins objectif qu'il n'y paraît, ce procédé a surtout vocation à créer un horizon d'attente auprès du public, avant de s'employer ensuite à le satisfaire. Entraînant par la même occasion certains graveurs dans leur sillage, les lithographes inaugurent ainsi une voie inédite en adaptant les premières recherches de mise en scène élaborées aux XVII^e et XVIII^e siècles aux représentations mentales de leur temps. Les compositions se font volontiers plaisantes, en accordant notamment à la nature un rôle prépondérant. Harmonieusement accordé à un environnement qui confine parfois au bucolique, Chambord devient l'objet d'une esthétisation pittoresque. Tout comme les représentations des façades nord et sud, en quelque sorte victimes de leur succès, sont parfois tombées dans l'écueil du stéréotype en devenant des effigies désincarnées, voire trompeuses, certaines compositions n'hésitent pas à modeler espace naturel et architecture selon la vision de l'édifice qu'ils souhaitent transmettre. Le rôle de l'image n'est plus en effet de respecter l'existant pour en faire un portrait juste. Le public n'a plus besoin d'apprendre à connaître Chambord, il cherche surtout à retrouver dans l'iconographie la ou les images qu'une culture visuelle commune a ancrées dans son esprit. Prise en charge par l'estampe, l'image de Chambord a donc changé de statut en quatre siècles : largement diffusée et reproduite en série, elle s'est peu à peu banalisée, réduisant peu à peu le regard du public, pour lequel Chambord est devenu moins un édifice royal qu'un château privé raffiné. Le XX^e siècle hérite ainsi d'une image en questionnement : les liens du domaine avec le public s'étant étroitement resserrés, en grande partie grâce à l'iconographie, il n'est plus réellement d'effigie à construire, de popularité à asseoir. Gravé ou lithographié, Chambord ne crée plus la stupéfaction, mais provoque la satisfaction de la reconnaissance. Devenue une référence, l'image court dès lors le risque d'occulter son propre modèle, l'édifice réel.

Les illustrations s'attachant à la cour et aux ailes latérales de Chambord vues de l'intérieur invitent justement, dès le XIX^e siècle, à dépasser cet écueil en postulant qu'une autre découverte de l'édifice est possible, qu'un parcours différent, défait de toute mise en représentation, peut être dessiné. C'est finalement à un décentrement du regard qu'invitent certains artistes, soucieux de ne pas figer Chambord sous des traits immuables, mais au contraire de donner à entendre sa respiration. Deux images complémentaires du château coexistent donc, l'une iconique, l'autre plus organique, à la juste mesure d'un édifice qui, bien qu'achevé, n'a cessé d'évoluer à travers les siècles. Délaissant les vues d'ensemble des façades pour des vues partielles de certains corps de bâtiments, les artistes se rapprochent considérablement de Chambord pour rendre compte des traces que le temps a laissées dans la pierre. La temporalité devient donc ici un matériau, un objet graphique qui éclaire l'édifice d'un jour nouveau tout en suggérant une réponse à la problématique précédemment évoquée. Pour que la représentation de Chambord ne verse pas dans une immuabilité

sclérosante, c'est au regard humain de contribuer à sa survie, en premier lieu par la création qui, en alertant l'opinion sur la déliquescence de l'édifice, prépare le terrain à une reconsidération de ce dernier par le public sous un angle patrimonial. Mais pour louable qu'elle soit, cette tentative iconographique de nouer un rapport harmonieux entre imaginaire et réalité risque constamment d'achopper. Nombre de graveurs et de lithographes refusent en effet de présenter au public l'édifice tel qu'il est au moment, en très mauvais état, préférant céder à la tentation de l'anecdotique pour lui redonner un lustre conforme à l'image ancrée dans les mentalités. Les artistes reviennent alors aux sources de l'imaginaire commun pour présenter de Chambord un visage idéalisé. Le XIX^e aimant à recomposer le passé, en particulier dans le domaine iconographique, Chambord est dès lors utilisé comme prétexte à la restitution : monumental décor de théâtre, il présente une Renaissance fantasmée, réduite à quelques saynètes politiques ou galantes. L'édifice n'a plus réellement d'identité, l'image se contentant de l'utiliser comme un écrin resplendissant, mais vide de sens. Motifs-pivots de transition, de jonction entre les vues extérieures et intérieures, la cour et les ailes latérales ouvrent des pistes qui se voient approfondies par les représentations de la chapelle et de l'oratoire. Ce thème aborde en effet de front la problématique du vide et de l'apparente anhistoricité de Chambord, renvoyant l'image à ses propres limites. Une architecture somptueuse mais abandonnée par ses occupants, désormais dénuée de vie et tombant doucement en ruines mérite-t-elle encore d'être représentée ? Assimilant à tort le vide architectural à l'absence, certains artistes balayent l'existant et s'attachent à redonner toute sa place à l'Histoire. Magnifiant les espaces intérieurs à l'aide de restitutions d'une précision remarquable et animant leurs compositions de scènes historiées, ils dotent en effet l'architecture d'un second souffle, mais l'asservissent, d'une certaine manière, à un passé largement idéalisé. Avec cette démarche, l'image n'accorde pas à l'édifice une réelle autonomie, elle le fige au contraire dans un rôle purement représentatif, celui de reliquaire d'une Histoire recomposée selon une lecture idéologique. D'autres artistes postulent au contraire la dimension mémorielle de cette vacuité. Eux-aussi recourent à la mise en scène pour la révéler, mais l'Histoire se voit ici convoquée à travers l'architecture elle-même. L'édifice n'est plus considéré comme un écrin dans lequel rappeler peut-être un peu artificiellement le passé perdu, mais comme une mémoire vive n'attendant qu'un regard pour s'animer.

L'escalier à doubles révolutions et les parties hautes de Chambord mettent également l'iconographie en difficulté en la confrontant à une autre forme d'irreprésentabilité. Après le paradoxe du vide à mettre en images, comment restituer la dimension mythique prêtée à Chambord à travers ses deux chefs-d'œuvre, son escalier central et ses terrasses ornées de la fameuse tour-lanterne ? De manière générale, l'iconographie opte pour une mise en retrait : elle minimise ses effets pour ne pas surenchérir sur l'exubérance de ces deux motifs qui se présentent presque comme des éléments autonomes, des sculptures monumentales. L'image semble ainsi délaissier toute

vocation didactique pour revenir à sa fonction première de simple relais, extrêmement attaché à la matérialité de l'architecture, précis et efficace. La stratégie représentative ne varie pas d'un motif à l'autre, les compositions mettant surtout en avant les qualités plastiques des différents éléments et défiant les limites graphiques en rendant perceptible l'animation de l'architecture : les spirales de l'escalier à doubles révolutions jaillissent des profondeurs du donjon pour éclater en bouquet final au niveau de la lanterne, au sommet de l'édifice. Ces partis pris sont par ailleurs l'occasion d'ingénieuses mises en abyme qui exaltent à la fois la création et le rôle capital du public dans la création de l'imaginaire visuel consacré à Chambord. Représenter l'escalier à doubles révolutions revient ainsi à incarner le rêve de pierre de François I^{er}, quand figurer les terrasses renvoie directement aux impressions éprouvées par les visiteurs lors de leur découverte. Toutes les œuvres ne parviennent pas, néanmoins, à accomplir ce tour de force. Nombre d'entre elles tombent dans la platitude à force de trop vouloir s'effacer devant l'architecture. D'autres choisissent d'utiliser la restitution d'atmosphère pour conférer à leurs compositions la dimension métaphorique qui peut-être leur manquait pour atteindre au caractère mythique de Chambord. Usant de mises en scène plus ou moins théâtrales essentiellement fondées sur une utilisation subtile des jeux de clair-obscur, les artistes laissent affleurer la vocation programmatique de l'architecture, à la fois politique et religieuse.

Le château de Chambord entretient donc avec sa propre image un rapport d'une richesse insoupçonnée. Si notre catalogue révèle certaines facilités de compositions, de nombreuses maladresses et une tendance au systématisme, nous estimons avoir montré par le biais de notre synthèse que l'iconographie consacrée à cet édifice remarquable, dans le domaine de la gravure et de la lithographie, est loin de se borner un rôle purement illustratif. D'objet architectural, Chambord accède par l'image au statut de sujet, grâce auquel représentation et création trouvent elles-mêmes à se questionner. Il semblerait ainsi qu'en un juste retour des choses, après s'être forgé une réputation grâce à l'image, ce château extraordinaire lui tende à son tour un miroir pour mieux s'interroger lui-même et prendre, peut-être dans l'optique de se renouveler, une certaine distance vis-à-vis de celle qui a symboliquement contribué à l'édifier en le faisant vivre aux yeux du public. Nous espérons pouvoir continuer à explorer dans le cadre d'une thèse de doctorat les rapports complexes entretenus par Chambord avec sa propre image. En disposant d'outils d'investigation plus performants et en intégrant à notre réflexion les données que ne manqueront pas de nous révéler d'autres supports iconographiques tels que le dessin, les peintures et aquarelles, la photographie ou encore le cinéma, nous devrions parvenir à démontrer plus finement à quel point Chambord s'est construit à travers l'image et puise encore aujourd'hui en elle les ressources nécessaires à sa lisibilité et à sa pérennité.

Annexes

CORPUS ICONOGRAPHIQUE

Nous estimons nécessaire de présenter en annexe les tableaux Excel ayant permis la réalisation de notre catalogue. La structure finale de celui-ci ne pouvait en effet nous apparaître qu'après un long travail préalable de classement des œuvres et des informations recueillies lors de nos recherches. Il nous fallait créer un outil comparatif favorisant le croisement de ces différentes données, pour en déterminer la logique interne. Nous avons donc choisi de réemployer, en l'adaptant et en le développant, le processus élaboré pour le mémoire de Lettres modernes. À l'aide du logiciel Excel, nous avons classé chaque ouvrage par siècle en indiquant l'ensemble de ses caractéristiques éditoriales, en précisant son contenu et en définissant son degré d'intérêt : nous disposons ainsi simultanément d'un document synthétique facilitant l'analyse ultérieure des textes et d'une base solide pour la rédaction de notre bibliographie.

Le caractère iconographique du mémoire d'histoire de l'art réclamait diverses adaptations. Nous avons commencé par regrouper les œuvres selon trois catégories génériques, ce qui exigeait la réalisation de trois tableaux distincts :

- « *Gravures et lithographies* ».
- « *Dessins* ».
- « *Peintures et aquarelles* ».

Chacun de ces tableaux se décline par grands thèmes iconographiques (voir le « Préambule méthodologique » du *Catalogue*, pp. 10-11), à l'intérieur desquels les œuvres sont classées par ordre chronologique. Ceci posé, nous avons déterminé neuf entrées identiques pour chaque tableau :

- « *Titre* ».
- « *Auteur(s)* ».
- « *Technique* ».
- « *Dimensions* ».
- « *Datation* ».
- « *Lieu(x) de conservation actuel(s) / Provenance de la reproduction* ».
- « *Visuel* ».
- « *Inscription(s) dans l'image / Remarques* ».

Les cinq premières entrées établissent la « carte d'identité » de chaque œuvre ; les trois dernières rassemblent les informations particulières dégagées après une première analyse. Ces entrées sont précédées d'une colonne attribuant à chaque œuvre, par grand thème iconographique, un numéro

d'ordre, qui nous a par la suite permis de comptabiliser plus facilement le nombre d'œuvres par catégorie. Certains éléments apparaissent surlignés en bleu ou sont suivis de points d'interrogation : il s'agit de repères indiquant la nécessité de vérifier ou compléter ultérieurement certaines informations.

L'avantage du logiciel de traitement Excel réside aussi bien dans sa souplesse que dans son caractère évolutif. Conçu pour organiser et mettre quotidiennement à jour des informations en quantité extensible, il nous a permis de réaliser une base de données primaire tout à fait adaptée à notre sujet. Outre une évidente clarification du corpus d'étude, il était indispensable que ce travail de fond précède la réalisation du catalogue pour les cinq raisons suivantes :

- Celle-ci a pu être facilitée par l'utilisation du procédé de publipostage propre au logiciel Excel : voir le « Préambule méthodologique » du *Catalogue*, pp. 10-14.
- Les sources iconographiques de la bibliographie ont également bénéficié de ce traitement : nous avons ainsi gagné du temps, bien qu'il nous ait fallu retravailler l'ensemble des données pour les présenter selon la convention scientifique.
- Le travail d'analyse statistique en dépendait totalement.
- Dans le cas d'un corpus ample comme le nôtre, ces tableaux favorisent le croisement immédiat des données, contrairement au catalogue ; l'analyse iconographique que nous avons menée dans travail de synthèse y a d'ailleurs trouvé un point de départ favorable.
- Dans le cadre prévisionnel d'une thèse, nous disposons ainsi d'un socle de données indépendantes du catalogue, dont la conception est susceptible d'être entièrement remaniée. La plasticité occasionnée par le principe d'accumulation qui le sous-tend nous permettra de l'enrichir à notre guise, sans risquer d'en détruire la structure.

Pour ne pas alourdir inutilement cette synthèse, nous avons choisi de ne présenter que les trois premières pages de ces trois tableaux, parfaitement représentatives de l'ensemble. Nous les avons imprimées sous un format A3 afin d'en faciliter la lecture et la manipulation. L'angle inférieur gauche de chaque page contient un indicateur rappelant la catégorie générique du tableau auquel cette page renvoie.

STATISTIQUES

La réalisation d'un catalogue doit nécessairement s'accompagner d'analyses statistiques envisagées comme étape préalable du travail de synthèse. Celles-ci ont été réalisées à partir des données rassemblées dans nos trois tableaux Excel et à l'aide des fonctions statistiques du même logiciel. Nous avons commencé par choisir les trois types d'outils qui nous semblaient les plus adaptés à notre sujet :

- Tableaux croisés.
- Graphiques en camembert dit aussi « secteurs 3D ».
- Graphiques en colonnes dit aussi « histogrammes empilés 100% », en 3D ou en 2D.

→ Les tableaux synthétisent assez classiquement les données nécessaires pour établir les graphiques ; ils facilitent aussi les modifications qui surviennent inévitablement à mesure que les recherches progressent.

→ Les graphiques en camembert rendent immédiatement lisibles les totaux révélés par les tableaux en les convertissant en pourcentages.

→ Les graphiques en colonnes, plus complets que les précédents, permettent de visualiser l'ensemble de ces données et, de par leur procédé d'empilement sur une échelle de 100%, favorisent leur comparaison.

Nous avons ensuite défini trois grands champs d'analyse pour assurer la couverture totale du sujet :

- « *Classement par techniques et par thèmes* ».
- « *Classement par auteurs* ».
- « *Classement par datation* ».

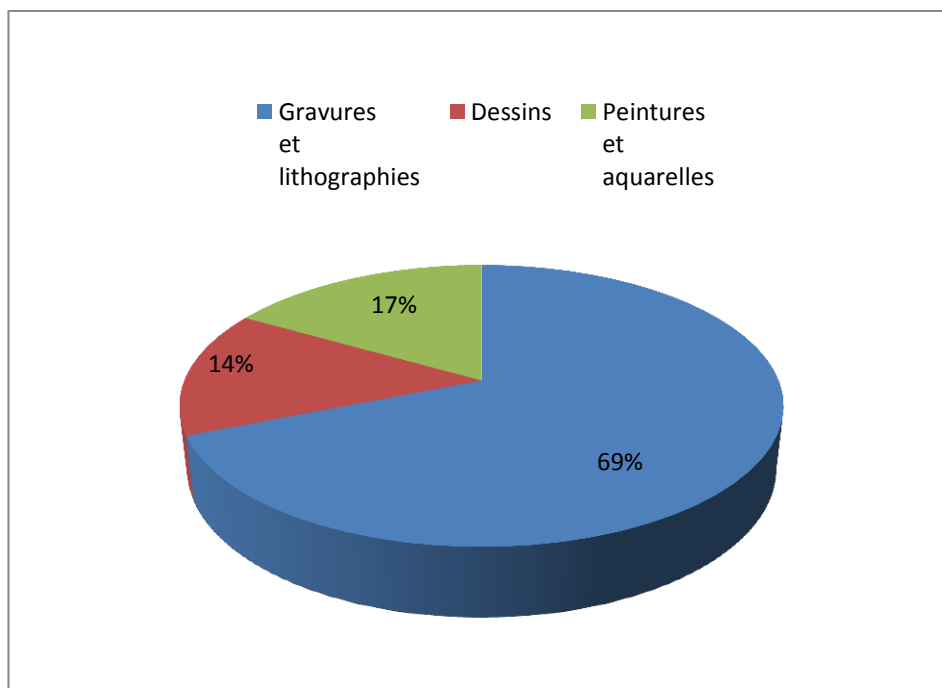
Nous avons également établi un code couleurs pour individualiser les trois techniques étudiées :

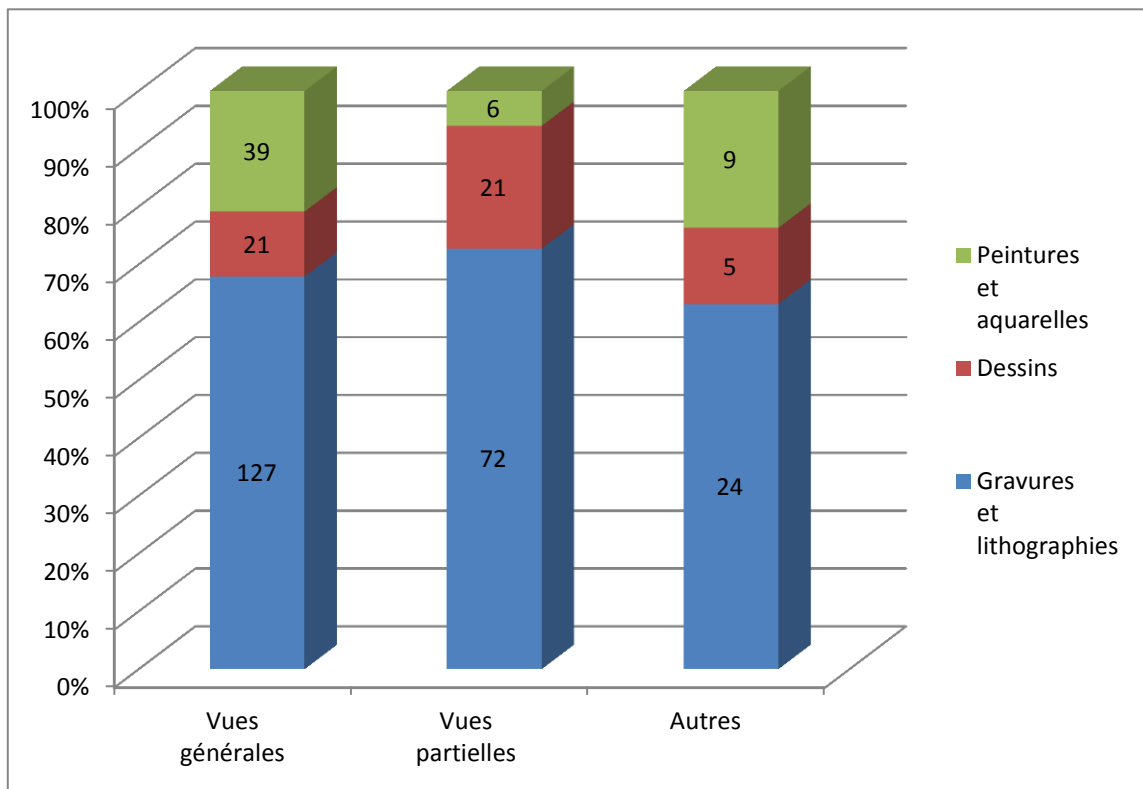
- « *Gravures et lithographies* » = bleu.
- « *Dessins* » = rouge.
- « *Peintures et aquarelles* » = vert.

I. CLASSEMENT PAR TECHNIQUES ET PAR THÈMES

I. 1. Ensemble : classification générique et thématique

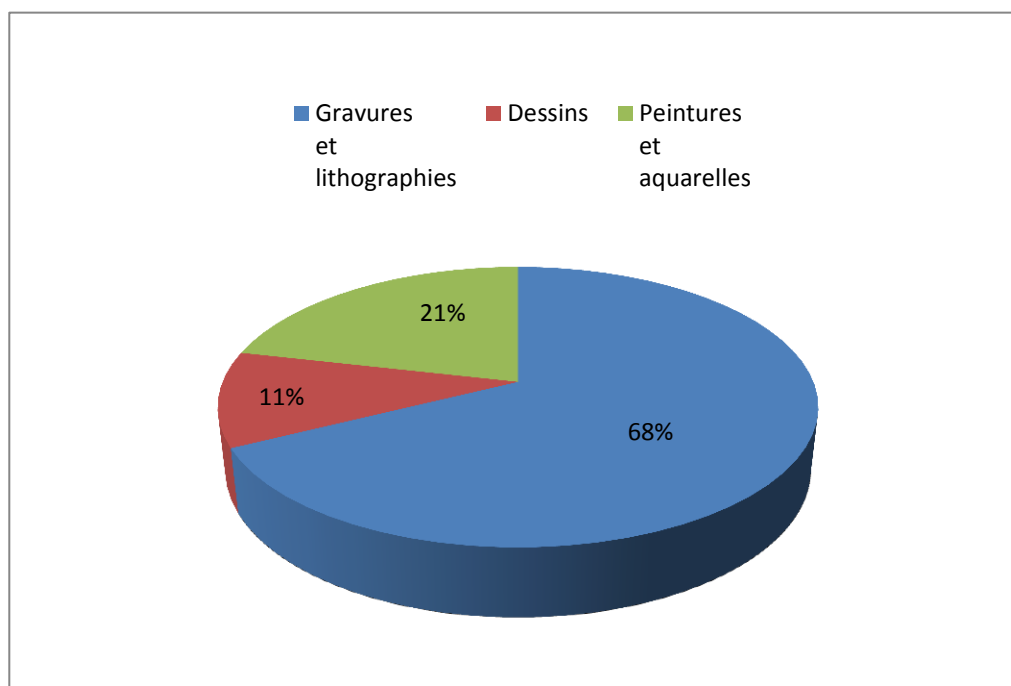
		Vues générales	Vues partielles	Autres	TOTAUX
TECHNIQUE	Gravures et lithographies	127	72	24	223
	Dessins	21	21	5	47
	Peintures et aquarelles	39	6	9	54
	TOTAUX	187	99	38	324

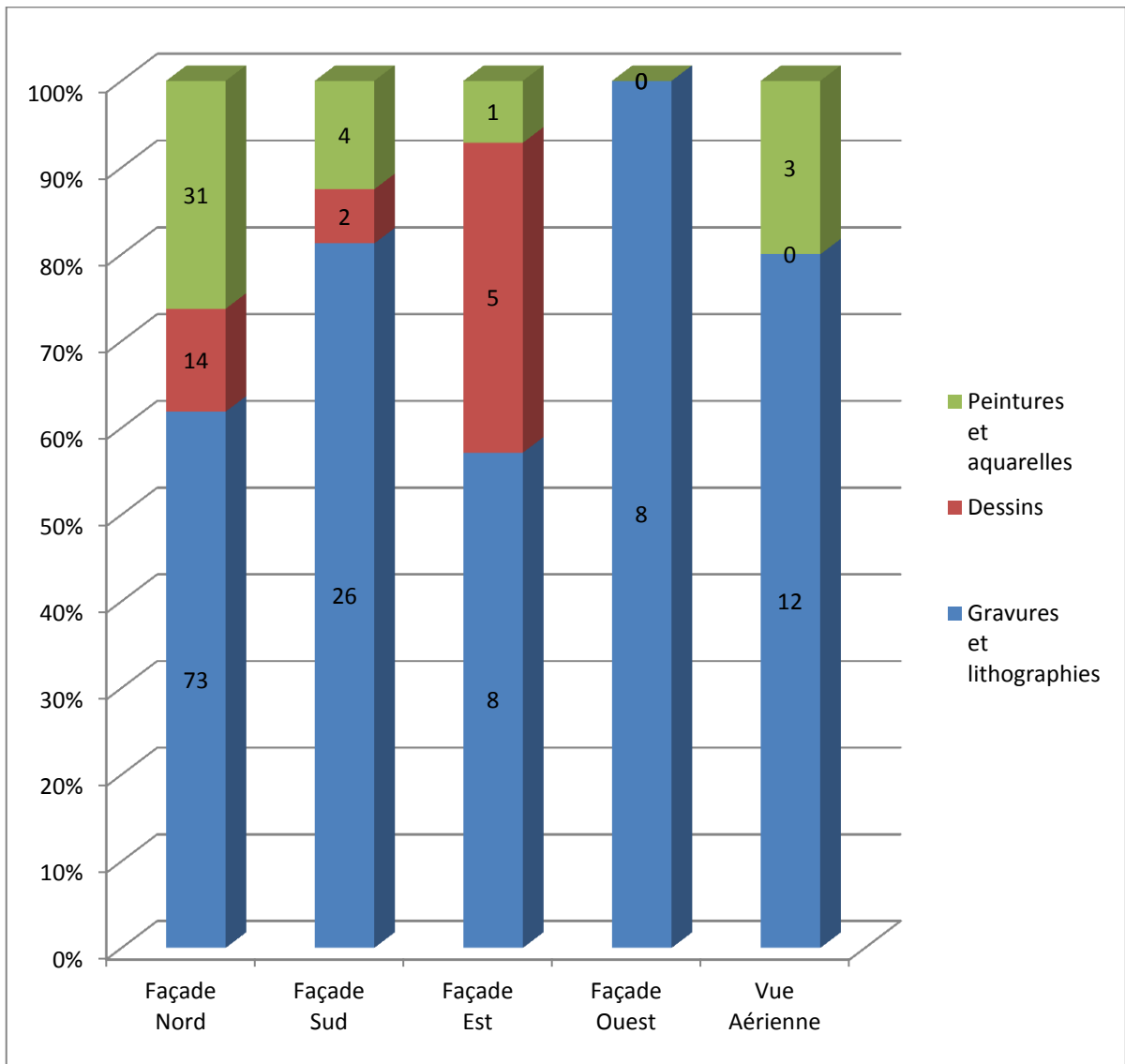




I. 2. Classification générique en fonction des cinq vues générales

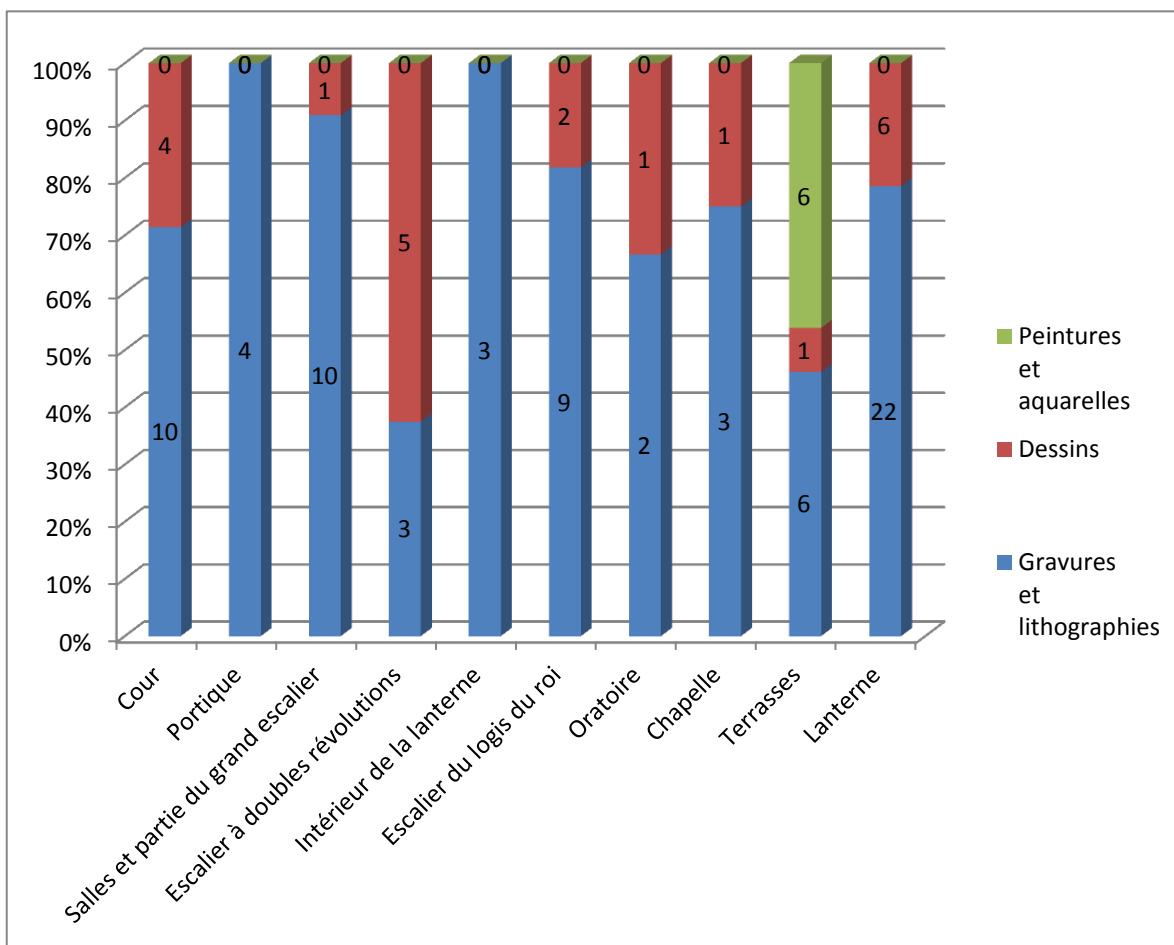
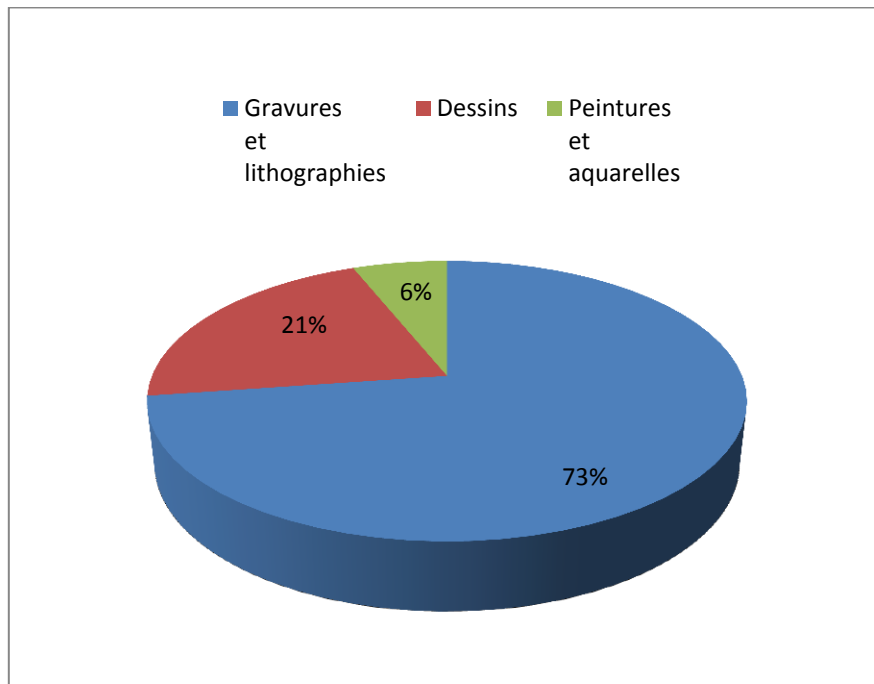
VUES GENERALES DE CHAMBORD						
TECHNIQUE	Façade Nord	Façade Sud	Façade Est	Façade Ouest	Vue Aérienne	TOTAUX
Gravures et lithographies	73	26	8	8	12	127
Dessins	14	2	5	0	0	21
Peintures et aquarelles	31	4	1	0	3	39
TOTAUX	118	32	14	8	15	187





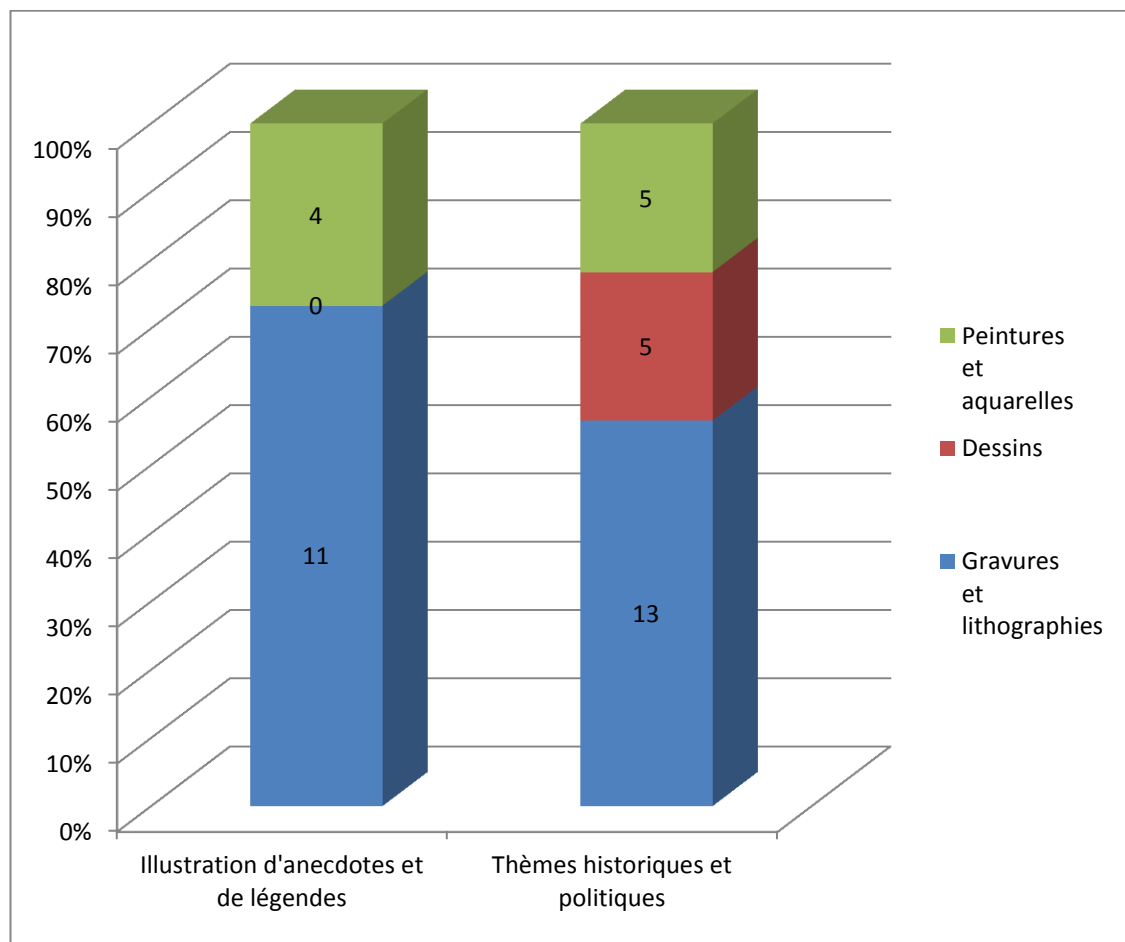
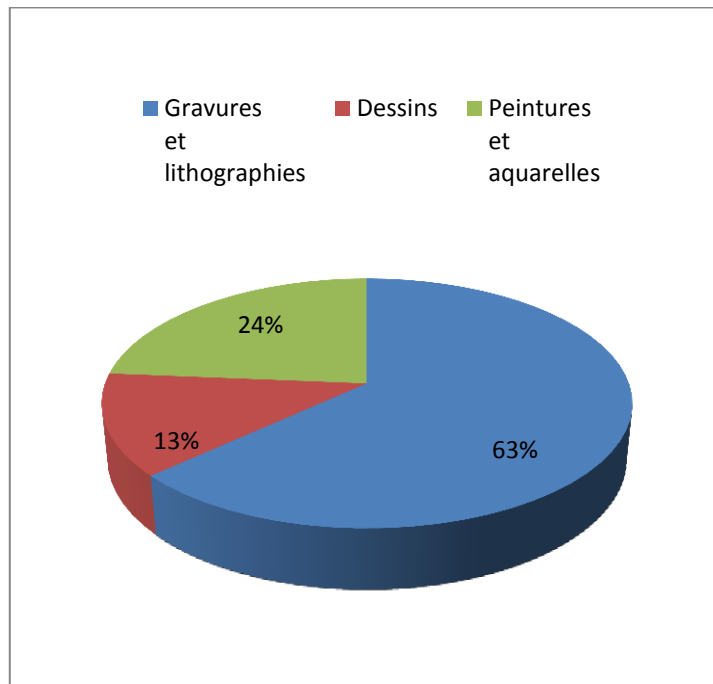
I. 3. Classification générique en fonction des vues partielles

VUE PARTIELLE D'UN CORPS DE BÂTIMENT DU CHÂTEAU DE CHAMBORD											
TECHNIQUE	Cour	Portique	Salles et partie du grand escalier	Escalier à doubles révolutions	Intérieur de la lanterne	Escalier du logis du roi	Oratoire	Chapelle	Terrasses	Lanterne	TOTAUX
Gravures et lithographies	10	4	10	3	3	9	2	3	6	22	72
Dessins	4	0	1	5	0	2	1	1	1	6	21
Peintures et aquarelles	0	0	0	0	0	0	0	0	6	0	6
TOTAUX	14	4	11	8	3	11	3	4	13	28	99



I. 4. Classification générique en fonction des vues autres

		AUTRES		
TECHNIQUE	Illustration d'anecdotes et de légendes	Thèmes historiques et politiques	TOTAUX	
	Gravures et lithographies	11	13	24
	Dessins	0	5	5
	Peintures et aquarelles	4	5	9
	TOTAUX	15	23	38

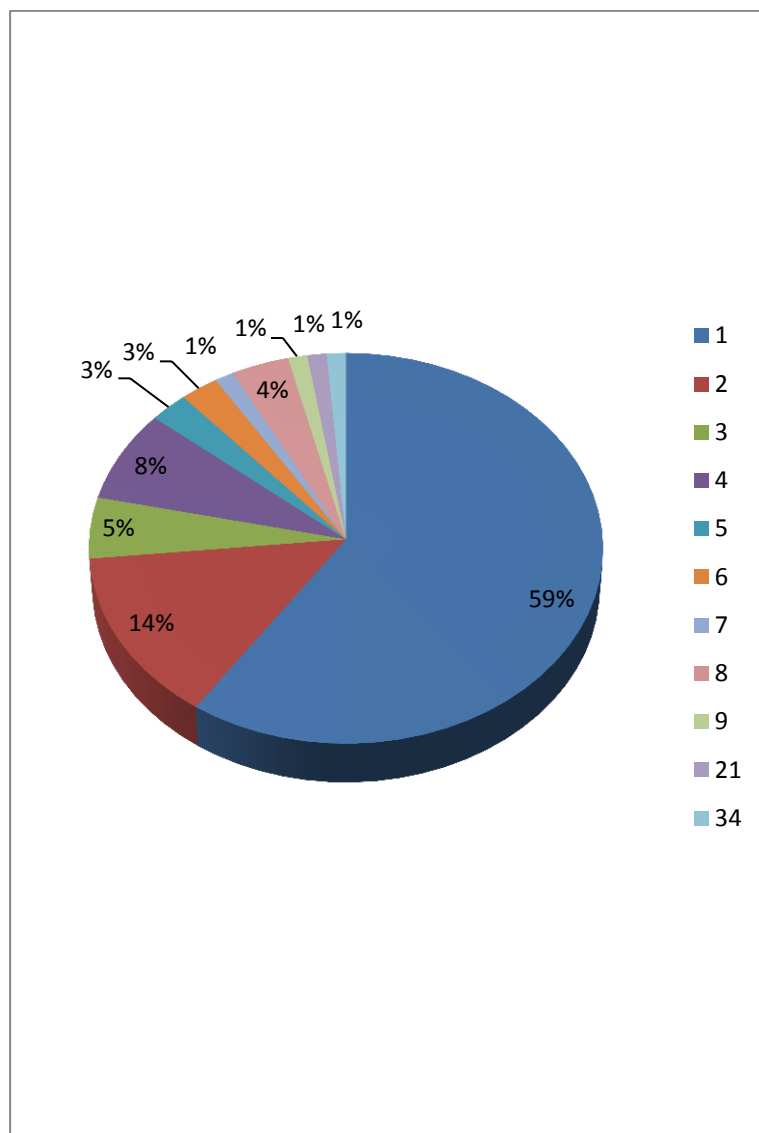


II. CLASSEMENT PAR AUTEURS

II. 1. Nombre de gravures et de lithographies par auteur

II. 1.1. Auteur travaillant seul et/ou en association

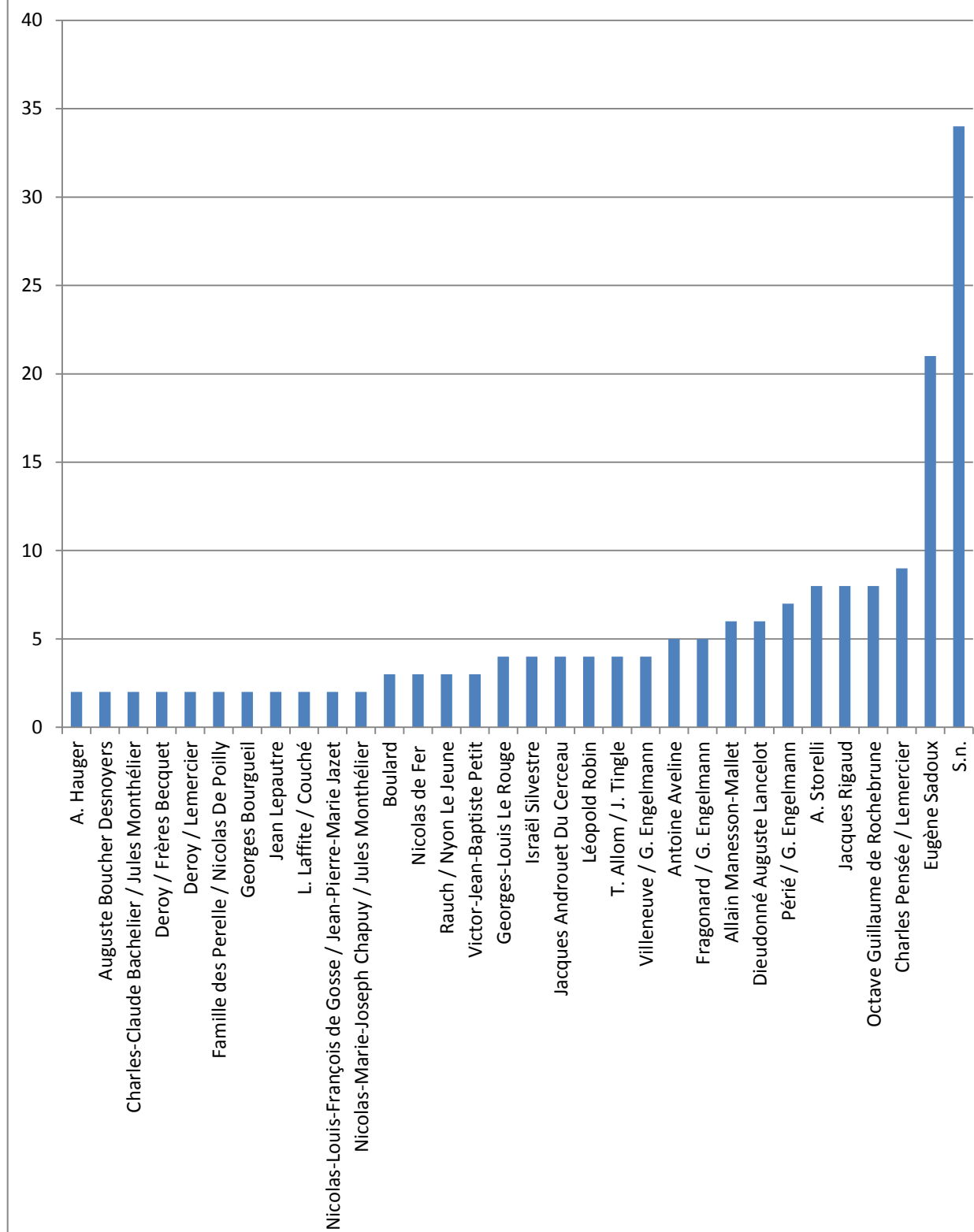
Nombre d'occurrences	Nombre d'auteurs
1	47
2	11
3	4
4	6
5	2
6	2
7	1
8	3
9	1
21	1
34	1
Total général	79



II. 1.2. Auteur travaillant seul et/ou en association : occurrence > 1

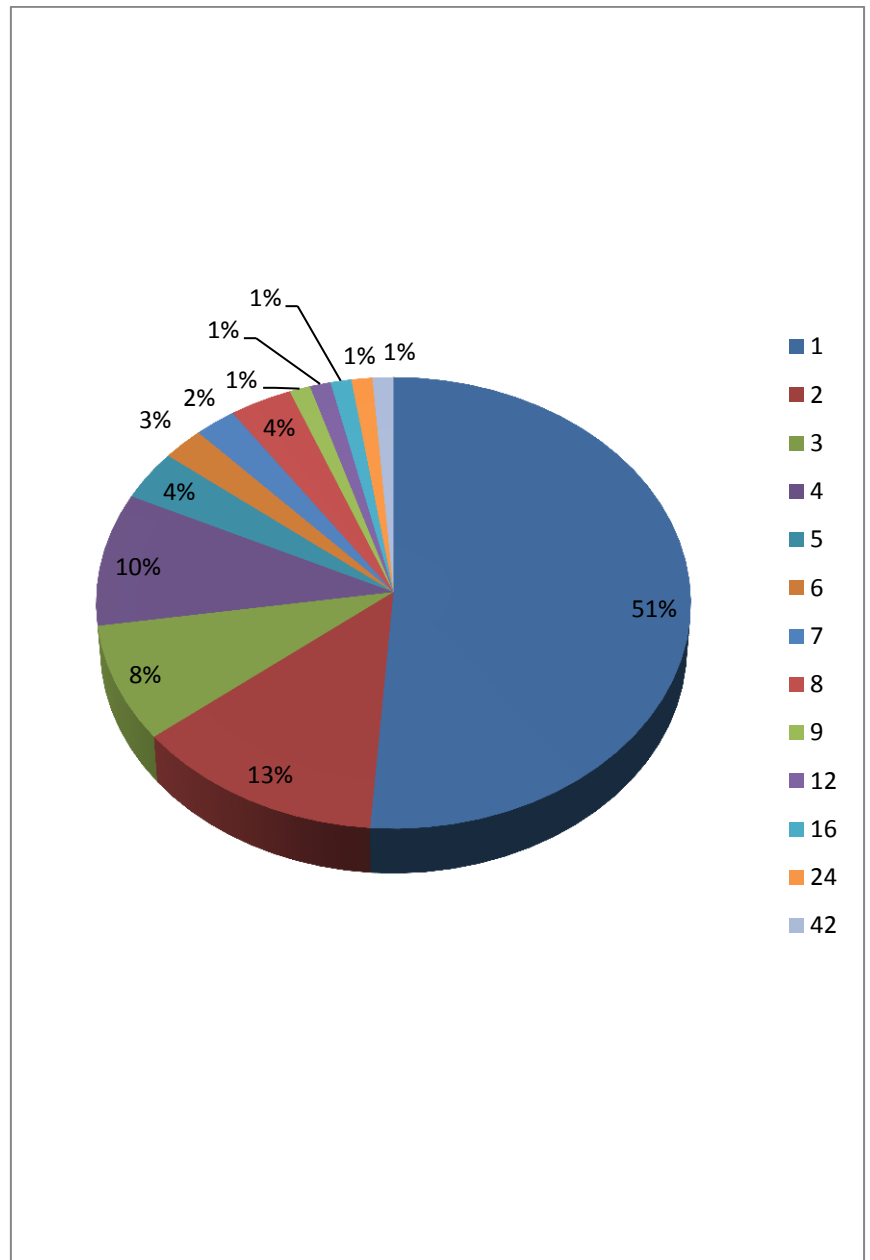
AUTEURS	Occurrences des œuvres
A. Hauger	2
Auguste Boucher Desnoyers	2
Charles-Claude Bachelier / Jules Monthélier	2
Deroy / Frères Becquet	2
Deroy / Lemercier	2
Famille des Perelle / Nicolas De Poilly	2
Georges Bourgueil	2
Jean Lepautre	2
L. Laffite / Couché	2
Nicolas-Louis-François de Gosse / Jean-Pierre-Marie Jazet	2
Nicolas-Marie-Joseph Chapuy / Jules Monthélier	2
Boulard	3
Nicolas de Fer	3
Rauch / Nyon Le Jeune	3
Victor-Jean-Baptiste Petit	3
Georges-Louis Le Rouge	4
Israël Silvestre	4
Jacques Androuet Du Cerceau	4
Léopold Robin	4
T. Allom / J. Tingle	4
Villeneuve / G. Engelmann	4
Antoine Aveline	5
Fragonard / G. Engelmann	5
Allain Manesson-Mallet	6
Dieudonné Auguste Lancelot	6
Périé / G. Engelmann	7
A. Storelli	8
Jacques Rigaud	8
Octave Guillaume de Rochebrune	8
Charles Pensée / Lemercier	9
Eugène Sadoux	21
S.n.	34
Total général	175

Occurrences des œuvres > 1



II. 1.3. Nombre d'œuvres par auteur qu'il travaille seul ou en association

Nombre d'occurrences	Nombre d'auteurs
1	43
2	11
3	7
4	8
5	3
6	2
7	2
8	3
9	1
12	1
16	1
24	1
42	1
Total général	84



II. 1.4. Nombre d'œuvres par auteur qu'il travaille seul ou en association :
occurrence = 1

AUTEURS	Occurrences des œuvres
A. Beaujoint	1
A. Racinet	1
A.-J. Charpentier	1
Abel Rigault	1
Achille Duchêne	1
Asselineau	1
Aug. Oeroy	1
B. Melin	1
Beaujoint	1
Boyer	1
Ch. Pisan	1
Chappuis	1
Charlotte E. Burgess	1
Chevauchet	1
Clerget	1
D. Jahyer	1
Dan Gandré	1
David	1
Etienne-Denis Dupuis	1
E. Breton	1
Eugène-Ferdinand Buttura	1
Flameng	1
Gauthier-Jourdain	1
Haske	1
Jalayer L'Hoste	1
Jean-Baptiste Isabey	1
Jim Léon	1
John Burgess	1
L. Hagard	1
Lady Chatterton	1
Louis Brion de La Tour (Fils)	1
Mercier	1
Montrichard	1
O. P.	1
P. Dien	1
P. S. Germain	1
Pierre Lepautre	1
Pirsid	1
Ransonnette	1
Renoux	1
Richard Parkes Bonington	1
Rolf Rafflewski	1
S. A. Dumarais	1
Total général	43

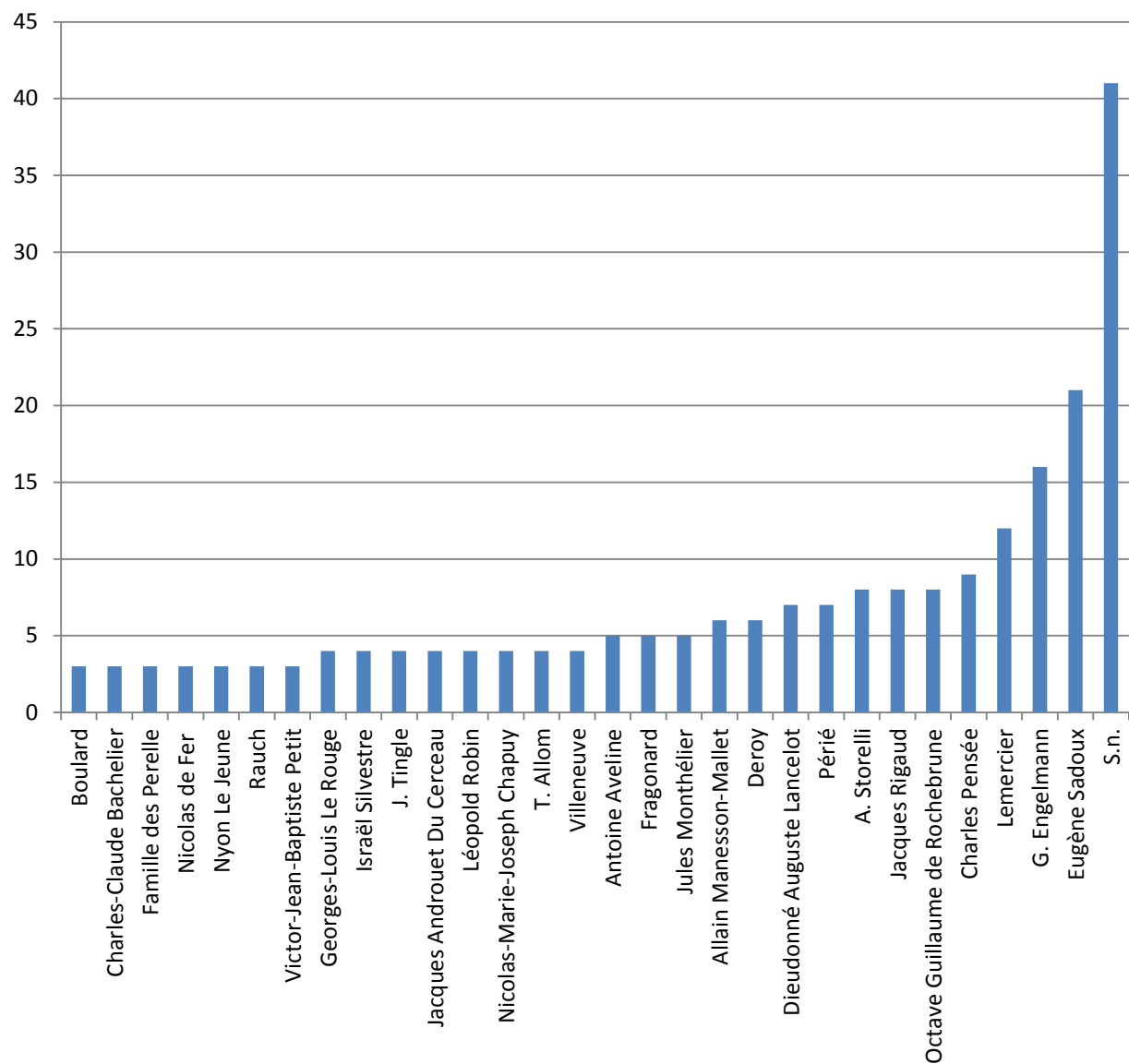
II. 1.5. Nombre d'œuvres par auteur qu'il travaille seul ou en association :
occurrence = 2

AUTEURS	Occurrences des œuvres
A. Hauger	2
Auguste Boucher Desnoyers	2
Couché	2
Frères Becquet	2
Georges Bourgueil	2
Jean Lepautre	2
Jean-Pierre-Marie Jazet	2
L. Laffite	2
Nicolas De Poilly	2
Nicolas-Louis-François de Gosse	2
Rouargue Frères	2
Total général	22

II. 1.6. Nombre d'œuvres par auteur qu'il travaille seul ou en association :
occurrence > 2

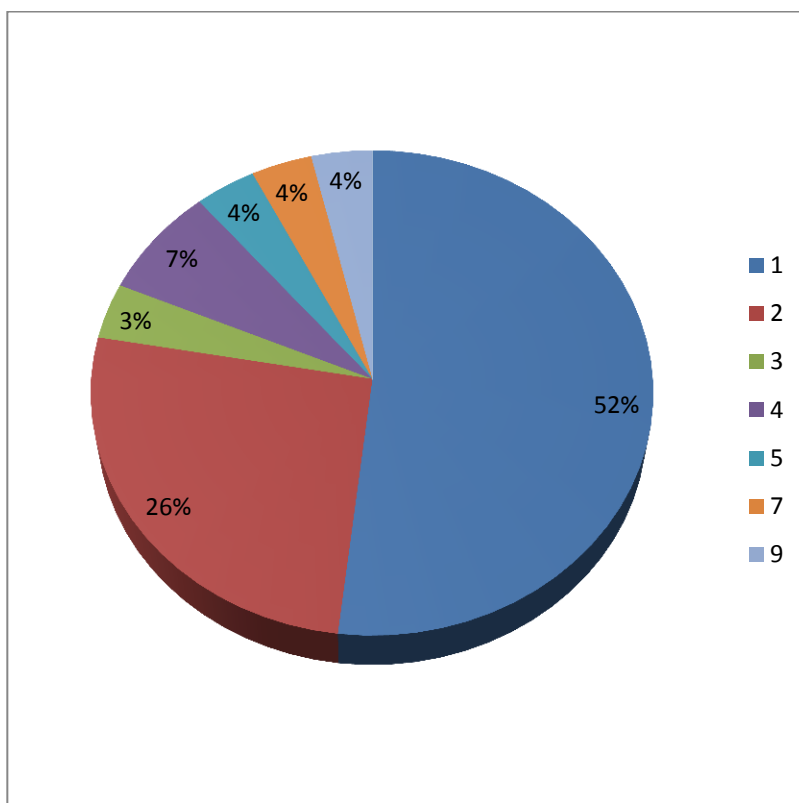
AUTEURS	Occurrences des œuvres
Boulard	3
Charles-Claude Bachelier	3
Famille des Perelle	3
Nicolas de Fer	3
Nyon Le Jeune	3
Rauch	3
Victor-Jean-Baptiste Petit	3
Georges-Louis Le Rouge	4
Israël Silvestre	4
J. Tingle	4
Jacques Androuet Du Cerceau	4
Léopold Robin	4
Nicolas-Marie-Joseph Chapuy	4
T. Allom	4
Villeneuve	4
Antoine Aveline	5
Fragonard	5
Jules Monthélier	5
Allain Manesson-Mallet	6
Deroy	6
Dieudonné Auguste Lancelot	7
Périé	7
A. Storelli	8
Jacques Rigaud	8
Octave Guillaume de Rochebrune	8
Charles Pensée	9
Lemercier	12
G. Engelmann	16
Eugène Sadoux	21
S.n.	41
Total général	217

Occurrences des œuvres > 2



II. 1.7. Auteur travaillant en association

Nombre d'occurrences	Nombre d'auteurs en association
1	14
2	7
3	1
4	2
5	1
7	1
9	1
Total général	27

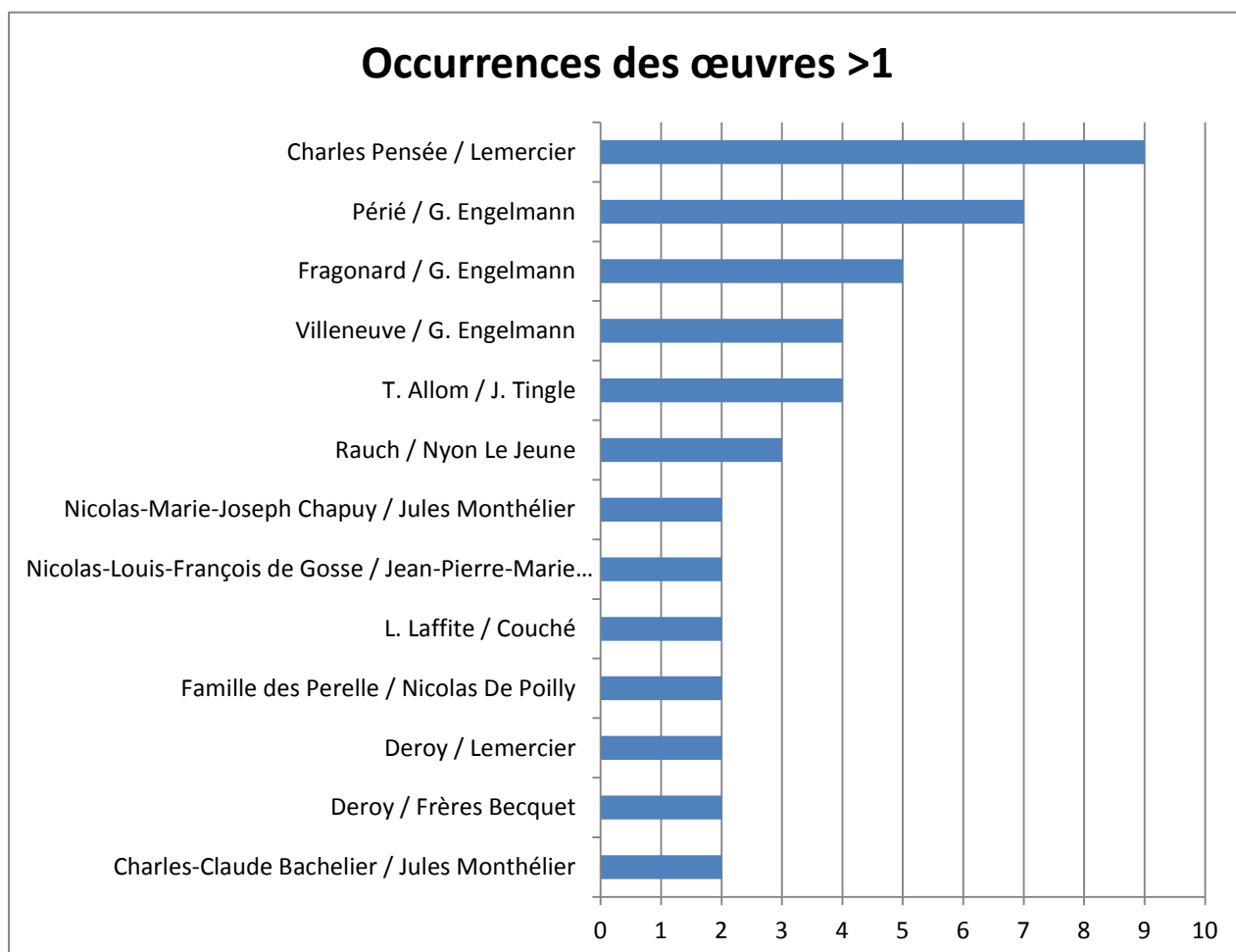


II. 1.8. Auteur travaillant en association : occurrence =1

AUTEURS	Occurrences des œuvres
A. Racinet / Chevauchet	1
Abel Rigault / Montrichard	1
Ch. Pisan / O. P.	1
Charles-Claude Bachelier / S.n.	1
Dieudonné Auguste Lancelot / S.n.	1
E. Breton / S.n.	1
Etienne-Denis Dupuis / A. Beaujoint	1
Eugène-Ferdinand Buttura / Mercier	1
Jules Monthélier / Lemerrier	1
Nicolas-Marie-Joseph Chapuy / Rouargue Frères	1
Renoux / Deroy	1
Rouargue (Frères) / P. Dien	1
S.n. / Chappuis	1
S.n. / S.n.	1
Total général	14

II. 1.9. Auteur travaillant en association : occurrence > 1

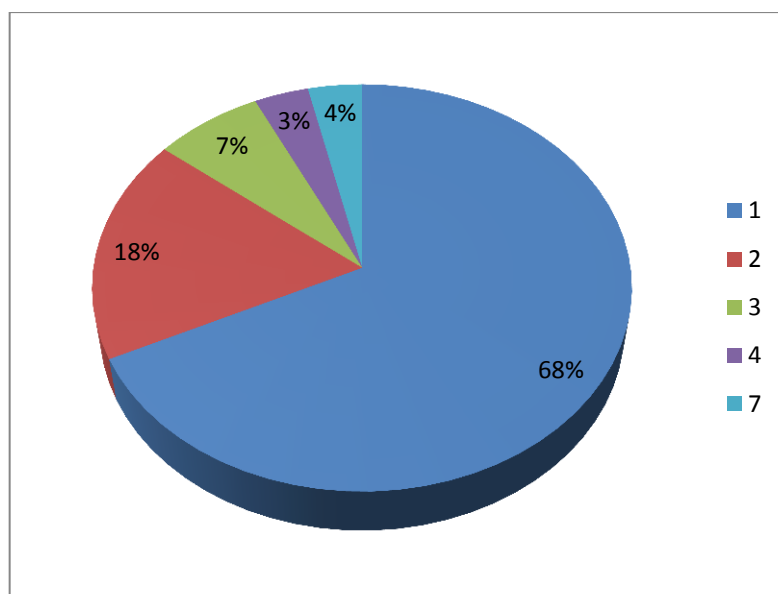
AUTEURS	Occurrences des œuvres
Charles-Claude Bachelier / Jules Monthélier	2
Deroy / Frères Becquet	2
Deroy / Lemercier	2
Famille des Perelle / Nicolas De Poilly	2
L. Laffite / Couché	2
Nicolas-Louis-François de Gosse / Jean-Pierre-Marie Jazet	2
Nicolas-Marie-Joseph Chapuy / Jules Monthélier	2
Rauch / Nyon Le Jeune	3
T. Allom / J. Tingle	4
Villeneuve / G. Engelmann	4
Fragonard / G. Engelmann	5
Périé / G. Engelmann	7
Charles Pensée / Lemercier	9
Total général	46



II. 2. Nombre de dessins par auteur

II. 2.1. Ensemble des auteurs et des dessins

Nombre d'occurrences	Nombre d'auteurs
1	19
2	5
3	2
4	1
8	1
Total général	28

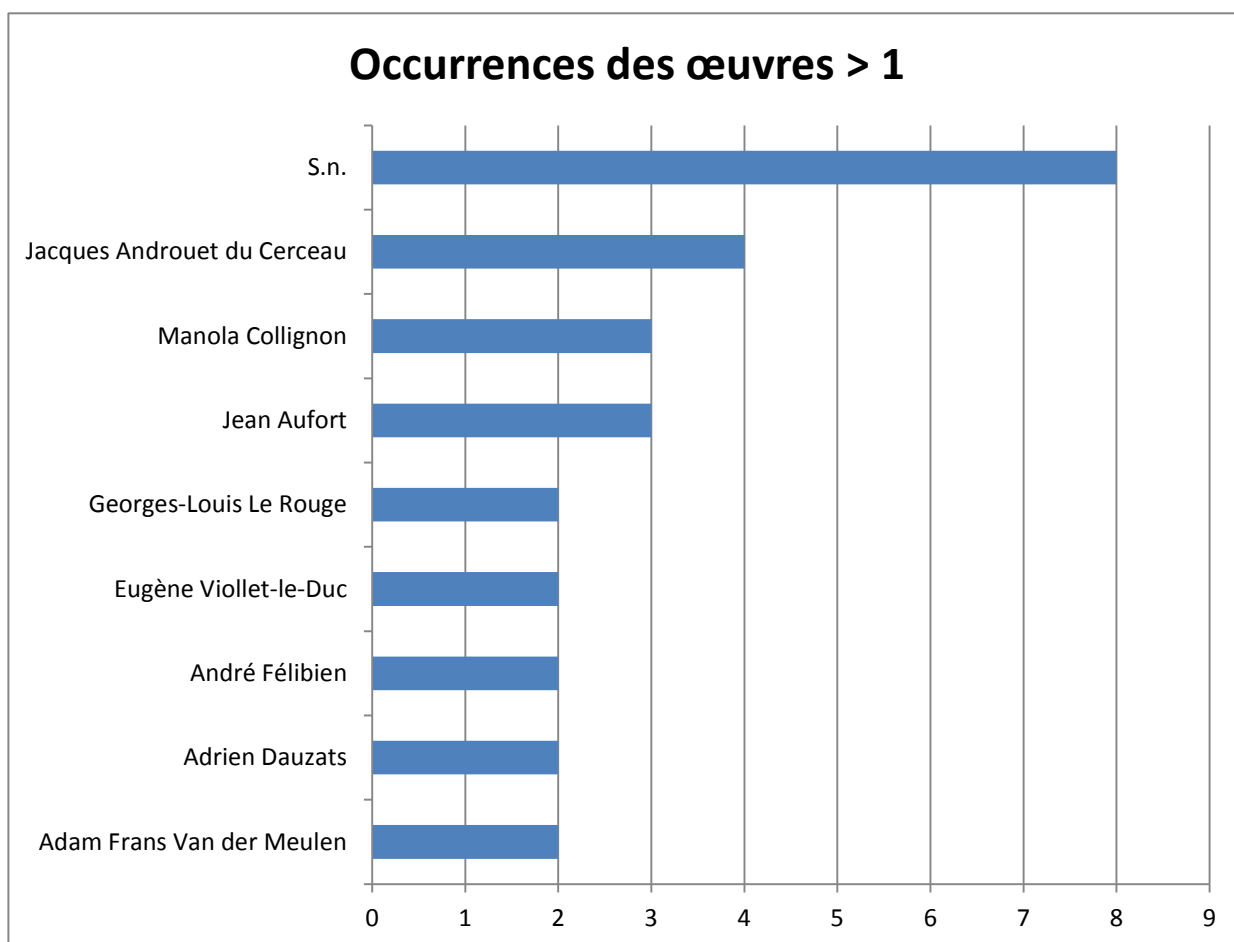


II. 2.2. Ensemble des auteurs et des dessins : occurrence = 1

AUTEURS	Occurrences des œuvres
A. Devaux-Raillon	1
Antoine-Louis Goblain	1
Auguste Rodin	1
C.-J. Rivet	1
Clerget	1
Daniel Flotat	1
Félix Thorigny	1
Hans Haug	1
Israël Silvestre	1
Jean le Vieux Cotelle	1
Jean-Baptiste-Cicéron Le Sueur	1
Jean-Pierre Henri Delpech	1
Lavis	1
Mathieu	1
Nadal	1
Pierre Auzas	1
Thomas François Drake	1
Yann	1
Yvonne Jean-Haffen	1
Total général	19

II. 2.3. Ensemble des auteurs et des dessins : occurrence >1

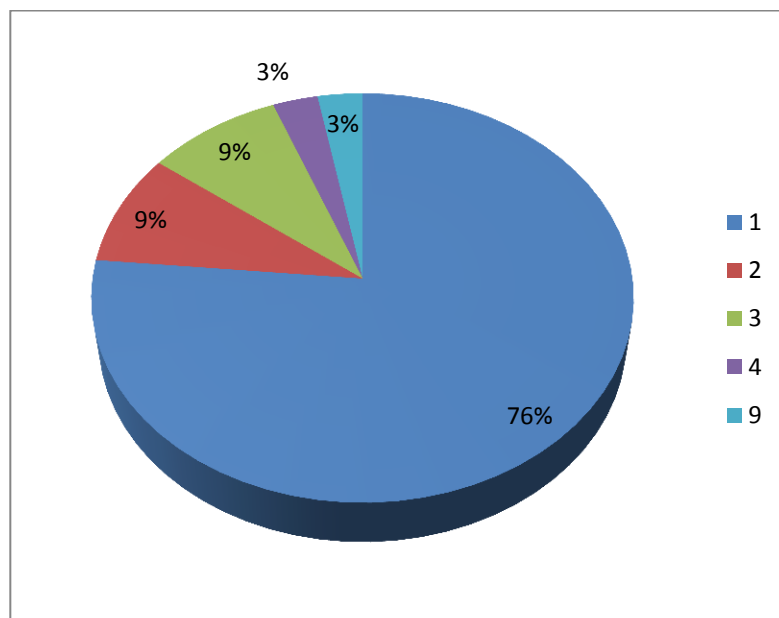
AUTEURS	Occurrences des œuvres
Adam Frans Van der Meulen	2
Adrien Dauzats	2
André Félibien	2
Eugène Viollet-le-Duc	2
Georges-Louis Le Rouge	2
Jean Aafort	3
Manola Collignon	3
Jacques Androuet du Cerceau	4
S.n.	8
Total général	28



II. 3. Nombre de peintures et d'aquarelles par auteur

II. 3.1. Ensemble des auteurs travaillant seul et/ou en association, et des peintures et aquarelles

Nombre d'occurrences	Nombre d'auteurs
1	26
2	3
3	3
4	1
9	1
Total général	34

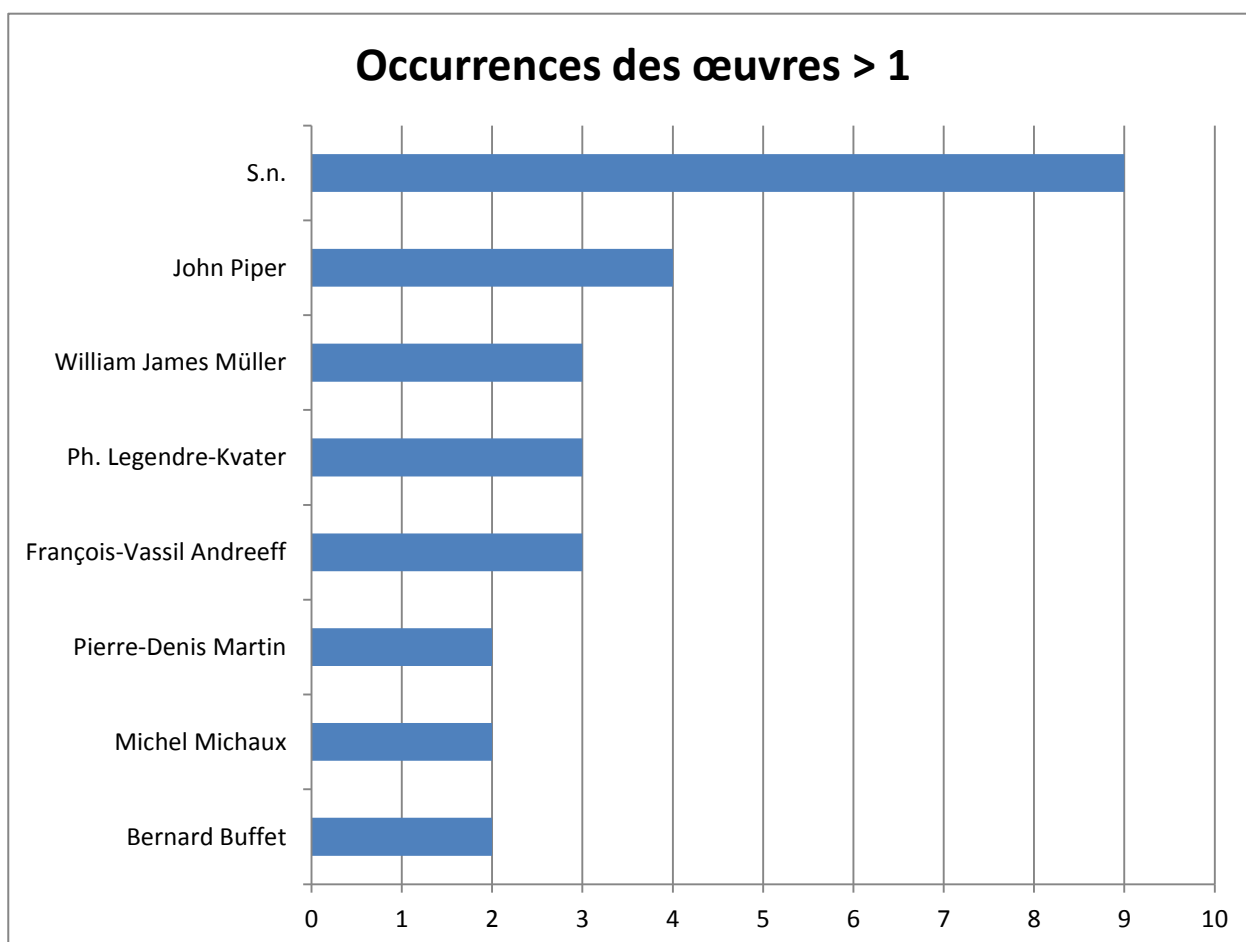


II. 3.2. Ensemble des auteurs travaillant seul et/ou en association, et des peintures et aquarelles: occurrence =1

AUTEURS	Occurrences des œuvres
Carl Röchling	1
Claudie	1
Éric Johannot	1
Étienne-Denis Dupuis	1
Issartial	1
J. Billiau	1
Jacques Oudot	1
Jean Aafort	1
Jean-Claude Le Gallic	1
Jegai	1
Joséphat Tortat / E. Maurice	1
Lebel / Manufacture de Sèvres	1
Louis Poisson I	1
Lydia Martin	1
Maître Eveillard / M. le baron de Cools	1
Manufacture de Beauvais	1
Manufacture de Sarreguemines	1
Manufacture de Sèvres / Lebel / Leloy / Barbin	1
Manufacture Royale des Gobelins	1
Martine Pittet	1
Oleg Tchoubakov	1
Pierre Dimanche	1
Richard Knötel	1
Stanislas Gros	1
Yann	1
Yohann Lahouletten	1
Total général	26

II. 3.3. Ensemble des auteurs travaillant seul et/ou en association, et des peintures et aquarelles: occurrence >1

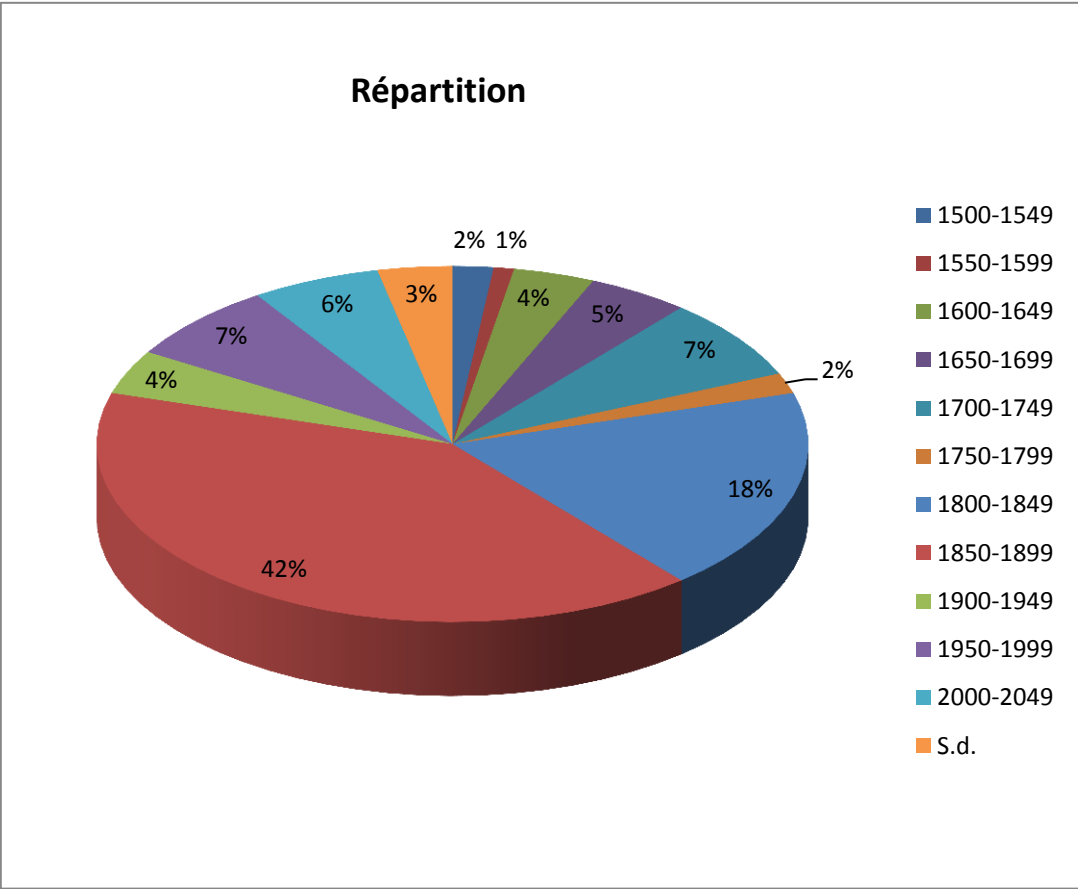
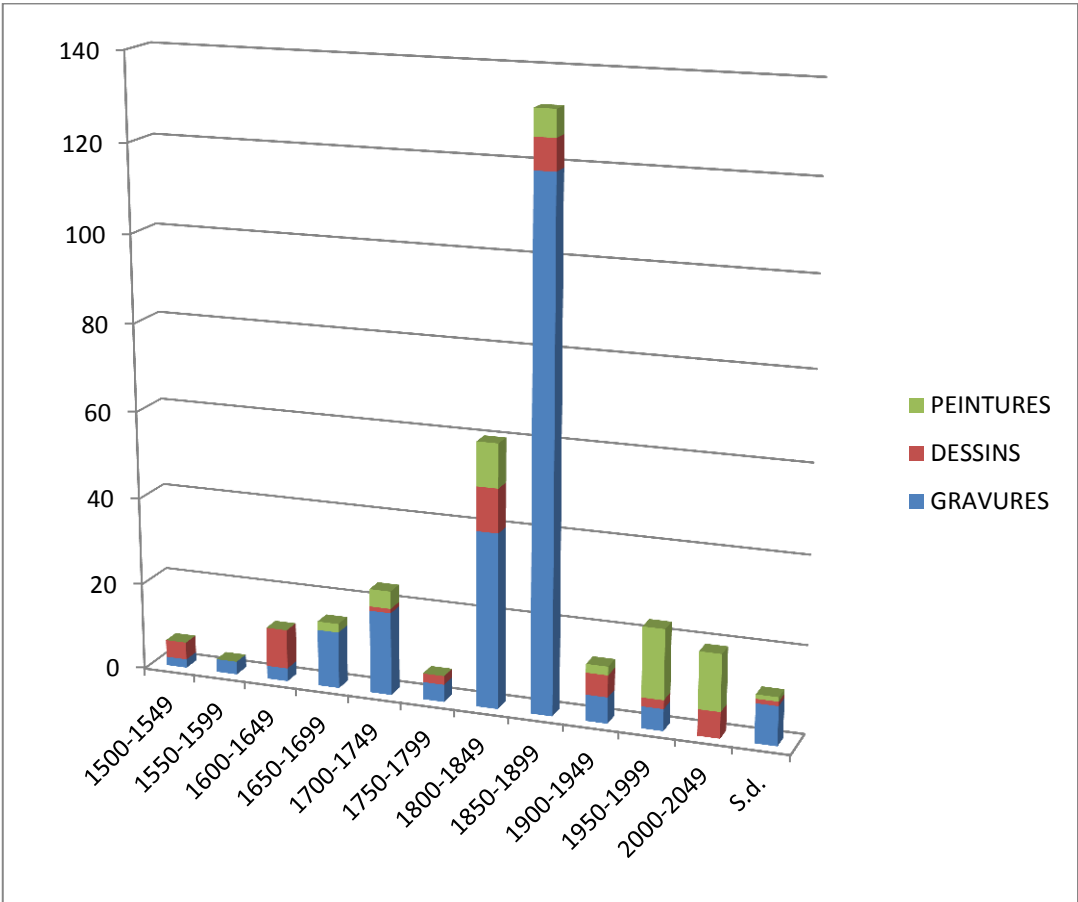
AUTEURS	Occurrences des œuvres
Bernard Buffet	2
Michel Michaux	2
Pierre-Denis Martin	2
François-Vassil Andreeff	3
Ph. Legendre-Kvater	3
William James Müller	3
John Piper	4
S.n.	9
Total général	28



III. CLASSEMENT PAR DATATION

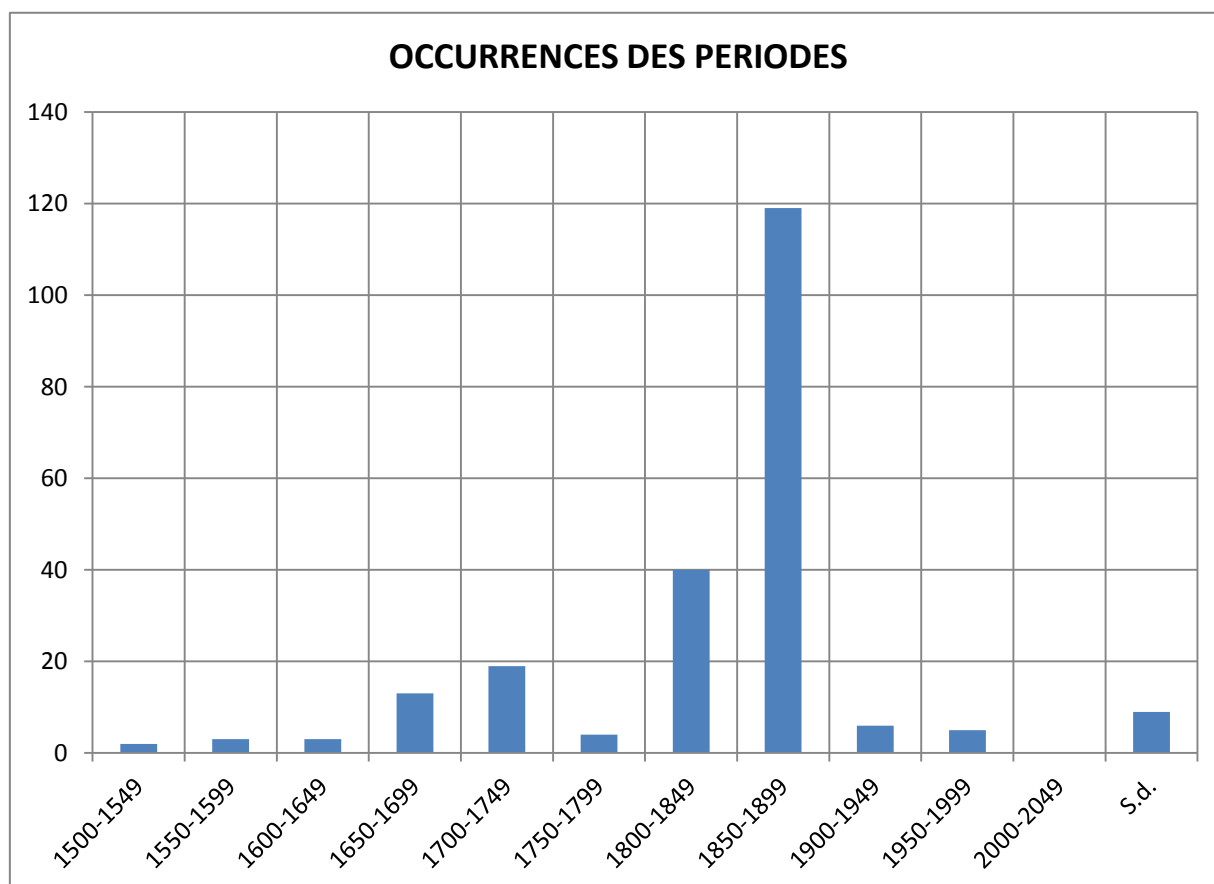
III. 1. Classification générique et par période

PERIODE	GRAVURES	DESSINS	PEINTURES	TOTAUX
1500-1549	2	4	0	6
1550-1599	3	0	0	3
1600-1649	3	9	0	12
1650-1699	13	0	2	15
1700-1749	19	1	4	24
1750-1799	4	2	0	6
1800-1849	40	10	10	60
1850-1899	119	7	6	132
1900-1949	6	5	2	13
1950-1999	5	2	16	23
2000-2049	0	6	13	19
S.d.	9	1	1	11
Total général	223	47	54	324



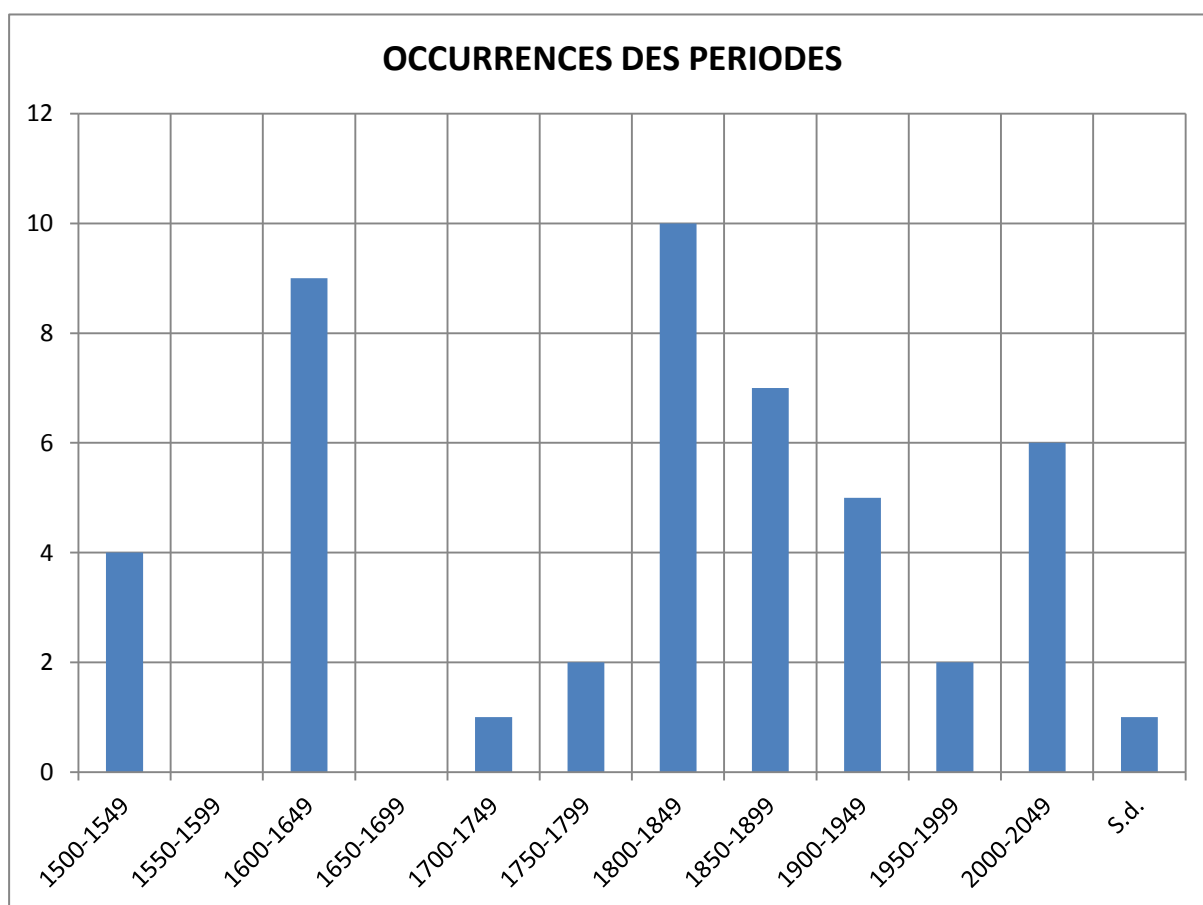
III. 2. Classification par période des gravures et lithographies

PERIODE	OCCURRENCES DES PERIODES
1500-1549	2
1550-1599	3
1600-1649	3
1650-1699	13
1700-1749	19
1750-1799	4
1800-1849	40
1850-1899	119
1900-1949	6
1950-1999	5
2000-2049	0
S.d.	9
Total général	223



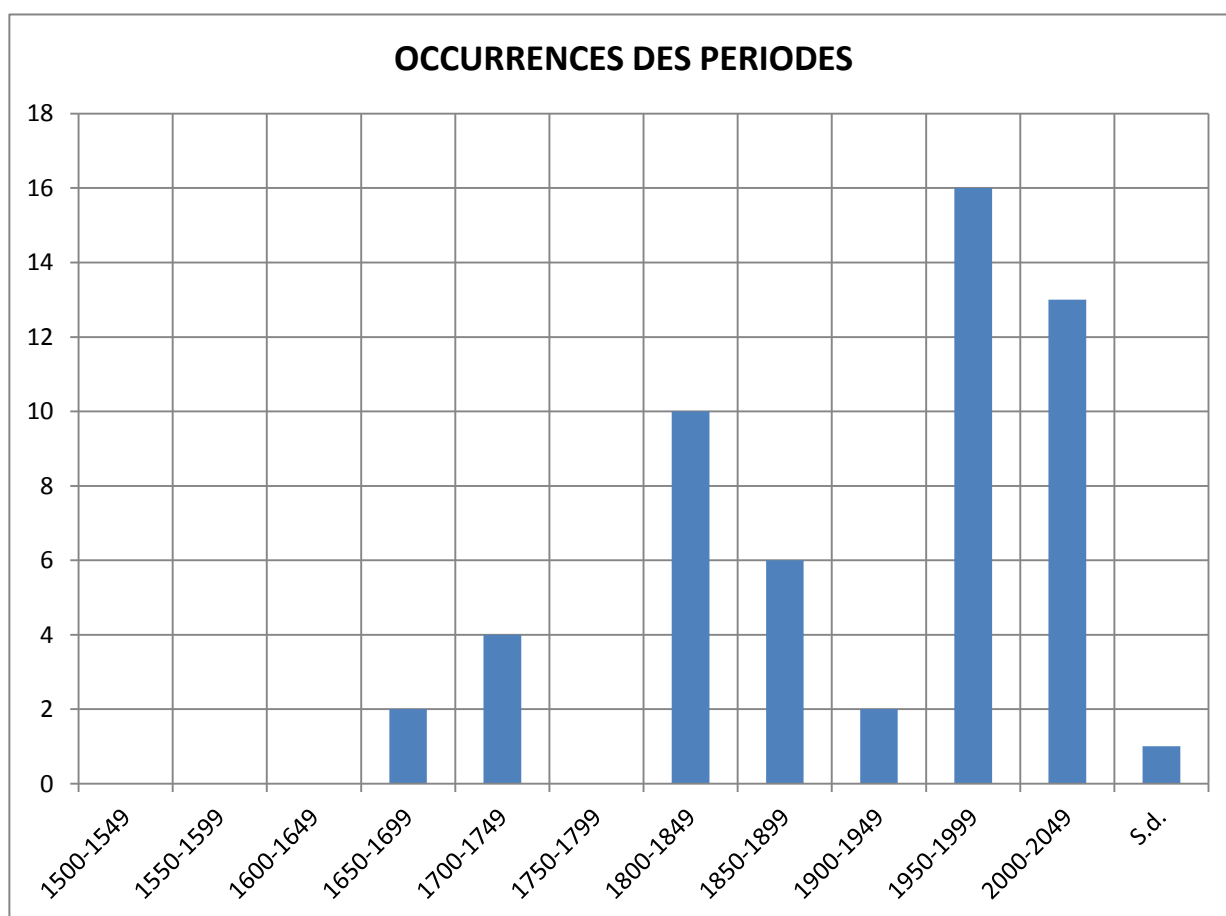
III. 3. Classification par période des dessins

PERIODE	OCCURRENCES DES PERIODES
1500-1549	4
1550-1599	0
1600-1649	9
1650-1699	0
1700-1749	1
1750-1799	2
1800-1849	10
1850-1899	7
1900-1949	5
1950-1999	2
2000-2049	6
S.d.	1
Total général	47



III. 4. Classification par période des peintures et aquarelles

PERIODE	OCCURRENCES DES PERIODES
1500-1549	0
1550-1599	0
1600-1649	0
1650-1699	2
1700-1749	4
1750-1799	0
1800-1849	10
1850-1899	6
1900-1949	2
1950-1999	16
2000-2049	13
S.d.	1
Total général	54



CHAMBORD ET LA RECHERCHE

- Approches historiques et archéologiques -

Le château de Chambord est sans conteste un édifice qui provoque le geste créatif. Plus de quatre siècles d'écrits et de création artistique en témoignent, depuis les rapports des ambassadeurs étrangers séjournant à la cour de France (Francisco de Moraes, le seigneur de Brantôme Pierre de Bourdeille, Giovanni Soranzo...), jusqu'au roman historique d'Olivia Elkaïm²⁸³ ou au conte fantastique de Mabesoone Seegan²⁸⁴, de la production gravée et dessinée du XVI^e siècle (Jacques Androuet Du Cerceau, André Félibien) aux peintures, aquarelles et caricatures d'artistes et d'anonymes contemporains (Bernard Buffet, Jacques Oudot, Éric Johannot...). Mais Chambord appelle surtout le discours. Dès les XVI^e et XVII^e siècles, de grands noms s'emploient à traiter avec érudition de son architecture et de son histoire²⁸⁵. Ces études scientifiques s'avèrent sensiblement plus nombreuses à partir du XIX^e siècle, suscitant un engouement et un intérêt pour le domaine non démentis aux XX^e et XXI^e siècles. Cette enquête monumentale, mobilisant des générations de chercheurs animés par la même passion et se répondant à travers les siècles, méritait de voir brièvement retracée son histoire.

La disparition des archives²⁸⁶ :

De prospection en prospection, les historiens se sont d'emblée heurtés à quelques écueils. Ils se sont en particulier désolés que de nombreuses aberrations archivistiques aient voilé d'une certaine imprécision la mémoire du château de Chambord, décourageant les recherches quant à son passé. Le XVI^e siècle avait pourtant eu la clairvoyance de conserver les documents relatifs à la construction du château et de les transmettre intactes aux générations suivantes. Les négligences n'ont, semble-t-il, commencé qu'au XVIII^e siècle, alors que l'administration centrale des bâtiments

²⁸³ Olivia Elkaïm, *Les Graffitis de Chambord*, Paris, Grasset, 2008.

²⁸⁴ Seegan Mabesoone, *Aurore irradiée ou le bois dormant de Chambord, Conte fantastique en 28 tableaux illustrés*, ouvrage non publié, posté sur le site Internet « Solidarités Antinucléaires » (<http://sanurezo.org/spip.php?article99>), 20 octobre 2012.

²⁸⁵ Consulter par exemple : Jacques Androuet du Cerceau, « Le chasteau de Chambourg », in *Le premier volume des plus Excellents Bastiments de France*, [Paris, s.n., 1576], Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'art, « Jacques Doucet », p. 10 ; André Félibien, historiographe des bâtiments du roi, membre et secrétaire de l'Académie d'Architecture, « Le chasteau de Chamborg », in *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastimens de France*, [1681], Paris, J. Baur, 1874, pp. 27-43 ; Jean Bernier, « Description de Chambord et Montfrault », in *Histoire de Blois contenant les Antiquitez & Singularitez du Comté de Blois. Les Eloges de ses Comtes. Et les vies des Hommes Illustres qui sont nez au Païs Blesois. Avec les Noms & les Armoiries des Familles Nobles du même Païs*, Paris, François Muguet, 1682, pp. 82-86.

²⁸⁶ Consulter l'article « La disparition des archives » du site Internet <http://www.chambord-archeo.org> ; nous développons la question de la « perte de mémoire » de Chambord dans notre mémoire de lettres modernes (2012), voir deuxième partie, « Un palais habité par des ombres », pp. 168-182.

du roi n'existait pas encore. Lors du rattachement de la Chambre des comptes de Blois à celle de Paris, la presque totalité des archives des chantiers royaux, dont celles concernant Chambord, et particulièrement les registres de comptes, ont été détruites par manque de place. Seuls « quelques minimes fragments de comptes et une brève analyse rédigée en 1681 par André Félibien, un seul marché de maçonnerie, de rares acquits ou quittances, une demi-douzaine de lettres de commission et plusieurs références au domaine dans les registres subsistant de la Chambre des comptes »²⁸⁷ ont miraculeusement survécu. Voilà une bien maigre compensation... Par malheur, une partie de ces pièces archivistiques, conservées depuis lors dans une des salles des mansardes sud du château, près de la tour des princes, ont été brûlées à leur tour en 1924²⁸⁸. Pour éviter toute nouvelle tragédie, le XX^e siècle a pris l'initiative d'établir des versements réguliers des archives contemporaines aux Archives départementales du Loir-et-Cher, situées à Blois, à proximité du domaine.

L'émulation de la recherche historique :

Au XIX^e siècle, plusieurs générations d'érudits sont néanmoins parvenues à retrouver la trace, puis à rassembler quelques pièces dispersées entre des collections publiques et privées. En 1857, André Salmon découvre ainsi l'unique marché conservé²⁸⁹. En 1859, Louis de La Saussaye révèle, preuves à l'appui, le nom du maître maçon Pierre Trinqueau, qu'il désigne comme étant un architecte²⁹⁰. À la fin du siècle, Louis Jarry²⁹¹ et Joseph de Croy²⁹² explorent respectivement les archives orléanaises, le cabinet des titres et le fonds de la Chambre des comptes.

Entre les deux guerres, Eugène Jarry²⁹³, Maurice Jusselin²⁹⁴, mais surtout Pierre et Frédéric Lesueur²⁹⁵ découvrent de nouveaux textes datant du XVI^e siècle. Après 1945, les historiens

²⁸⁷ Monique Chatenet, *Chambord*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 2001, p. 15.

²⁸⁸ Consulter les souvenirs de M. Dezouche, fils du dernier garde général du domaine, rapportés par D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^e siècle éclairé par la découverte de nouveaux documents*, t. I, étude non publiée, Domaine national de Chambord, 2007, p. 15 : « Une nuit de 1924, M. Dezouche dormait tranquillement quand il a entendu un énorme bruit. Une grosse solive et sept poutres venaient de s'écrouler au-dessus de lui, dans la salle des archives située dans les mansardes. Le lendemain, M. Joseph Nain, régisseur du domaine, fit venir le charpentier du village, [...] qui construisit une goulotte devant la fenêtre de la salle [...], puis, à l'aide d'une pelle, jeta à l'extérieur tous les débris, morceaux de plâtre et de bois, mais également « une masse énorme de documents anciens » [...]. Tout ce qui a été envoyé au sol a fini dans la charrette et fut conduit dans un coin des casernes du maréchal de Saxe. On mit ensuite le feu à tous ces débris ».

²⁸⁹ André Salmon, « Marché fait avec les maçons pour la construction de certaines parties du château de Chambord », *Bibliothèque de l'École des Chartres*, t. XVIII, 1857, pp. 62-64.

²⁹⁰ Louis de La Saussaye, *Le Château de Chambord*, Lyon, L. Perrin, 1865, 8^e édition.

²⁹¹ Louis Jarry, « Documents inédits servant à rectifier la date de la construction et les noms des premiers architectes du château de Chambord », *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XXII, 1889, pp. 535-598.

²⁹² Joseph de Croy, *Nouveaux documents pour servir à l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire*, Paris, Blois, 1894 ; « Quelques renseignements inédits sur les maîtres maçons des châteaux de Chambord et d'Amboise », *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XXVIII, orléans, 1902, pp. 573-607.

²⁹³ Eugène Jarry, « Autres fragments de comptes », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1925, pp. 190-192.

²⁹⁴ Maurice Jusselin, « Documents nouveaux sur la construction de Chambord. Fragment de compte des bâtiments de Chambord au temps de Henri II », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1925, pp. 185-189.

récoltent de nouvelles pièces archivistiques du XVII^e siècle : Jean Martin-Demézil s'attache aux restaurations effectuées par Gaston d'Orléans²⁹⁶, tandis que Georges Penet²⁹⁷ se penche sur les travaux commandés par Louis XIV. Concernant le XVIII^e siècle, un autre ouvrage de Jean Martin-Demézil²⁹⁸, qui fait toujours figure de référence, dévoile de nombreux documents inédits, jusqu'alors conservés dans le fonds des Bâtiments du roi des Archives nationales et dans le minutier des Archives départementales du Loir-et-Cher.

Brossons à présent un rapide portrait de l'évolution de ces écrits. Les ouvrages du XIX^e siècle ont tendance à séparer le propos en deux parties : histoire du monument, suivie de sa description. Les historiens s'investissent en particulier dans l'énigme de l'architecte de Chambord, sujet de débats, voire de querelles²⁹⁹ : Eugène Viollet-le-Duc³⁰⁰, Léon Palustre³⁰¹ et le baron Heinrich von Geymüller³⁰² prennent notamment assez fortement position. Cette question est approfondie au siècle suivant par Paul Vitry³⁰³, Henri Guerlin³⁰⁴, Henri Stein³⁰⁵, Marcel Raymond³⁰⁶, Ludwig Heidenreich³⁰⁷, Frédéric Lesueur³⁰⁸, François Gebelin³⁰⁹, Jean Guillaume³¹⁰, Michel Ranjard³¹¹, Jean Martin-Demézil³¹², Wolfgang Metternich³¹³, Florent Tesnier³¹⁴, Monique

²⁹⁵ Pierre Lesueur, *Dominique de Cortone dit le Boccador. Du château de Chambord à l'hôtel de ville de Paris*, Paris, Henri Laurens, 1928 ; « Quelques points sur la vie de Pierre Trinquet et Jacques Sourdeau, maîtres maçons du château de Chambord », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1930 ; Frédéric et Pierre Lesueur, « Un nouveau document sur la construction de Chambord », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1931, pp. 218-232.

²⁹⁶ Jean Martin-Demézil, « Gaston d'Orléans et Chambord », *Mélanges offerts à René Crozet*, t. II, Poitiers, 1966, pp. 1401-1405.

²⁹⁷ Georges Penet, « Les travaux de Jules Hardouin-Mansart à Chambord », *Mémoires de la Société des Sciences et lettres de Loir-et-Cher*, t. XXXIV, 1963, pp. 7-37.

²⁹⁸ Jean Martin-Demézil, « Chambord », *Congrès archéologique de France*, 189^e session, 1981, Blésois et Vendômois, S. F. A., 1986, pp. 1-115.

²⁹⁹ Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 16 ; nous développons cette question dans notre mémoire de lettres modernes (2012), voir première partie, « La querelle de l'architecte inconnu », pp. 35-41.

³⁰⁰ Eugène Viollet-le-Duc, Article « Château », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. III, Paris, Bance et Morel, 1854-1868, pp.183-191.

³⁰¹ Henry Havard (dir.), Léon Palustre, « Le château de Chambord », in *La France artistique et monumentale*, t. IV, Paris, À La Librairie illustrée, 1894, pp.161-193.

³⁰² Baron Heinrich von Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, t. I, Stuttgart, A. Bergstrasser, 1898.

³⁰³ Paul Vitry, « L'architecture française de la Renaissance », in André Michel (dir.), *Histoire de l'art*, t. IV, Paris, 1911, pp.515-517.

³⁰⁴ Henri Guerlin, *Le Château de Chambord*, Paris, Henri Laurens, « Petites Monographies des Grands Édifices de la France », 1931.

³⁰⁵ Henri Stein, « L'architecture du château de Romorantin », *Bulletin monumental*, t. LXIII, 1898, pp. 336-338.

³⁰⁶ Marcel Reymond, Charles Marcel-Reymond, « Léonard de Vinci architecte du château de Chambord », *Gazette des beaux-arts*, juin 1913, pp. 337-460.

³⁰⁷ Ludwig H. Heydenreich, « Leonardo da Vinci, Architect of Francis I », *Burlington Magazine*, octobre 1952, pp. 277-285.

³⁰⁸ Frédéric Lesueur, « Léonard de Vinci et Chambord », *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, Actes du congrès international du Val de Loire, publiés dans *Études d'art*, Paris-Alger, n°8, 9 et 10, 1953-1954, pp. 225-238.

³⁰⁹ François Gebelin, *Les Châteaux de la Loire*, 2^e édition, Paris, Alpina, 1957.

³¹⁰ Jean Guillaume, « Léonard de Vinci, Dominique de Cortone et l'escalier du modèle en bois de Chambord », *Gazette des beaux-arts*, Paris, t. LXXXI, janvier 1969, pp. 19-46 ; « Léonard de Vinci et l'architecture française. I. Le problème de Chambord », *Revue de l'art*, Paris, n° 25, 1974, pp. 71-84.

³¹¹ Michel Ranjard, « Château de Chambord. Travaux depuis 1945 », *Les Monuments historiques de la France*, 1961, pp. 1-12 ; « Notes de chantier. Les planchers du château de Chambord », *Les Monuments historiques de la France*, 1973, pp. 40-43.

³¹² Jean Martin-Demézil, « Chambord », *Congrès archéologique de France*, 189^e session, 1981, Blésois et Vendômois, S. F. A., 1986, pp. 1-115.

Chatenet³¹⁵ et enfin Jean-Marie Pérouse de Montclos³¹⁶. À partir du XX^e siècle, les monographies consacrées à Chambord optent désormais pour un découpage chronologique ou thématique. Toutefois, hormis l'ouvrage de référence de Monique Chatenet et ceux se penchant sur la question de l'architecte inconnu, ces travaux s'inscrivent davantage dans une démarche de vulgarisation destinée au grand public, que de recherche pure³¹⁷. Il convient cependant d'accorder une place à part à la thèse de doctorat engagée depuis janvier 2009 à l'Université de Lyon 2 par Mademoiselle Virginie Berdal³¹⁸. Adoptant une démarche de prospection essentiellement historique, ce travail de recherche s'attache en particulier à retracer le fonctionnement des capitaineries des chasses créées par François I^{er} et réglementées ensuite par Henri II.

Le développement de la prospection archéologique aux XX^e et XXI^e siècles³¹⁹ :

Frédéric Lesueur³²⁰ est le premier à réaliser une étude attentive des maçonneries de Chambord, bientôt complétée par deux notes de chantier de Michel Ranjard³²¹, qui sont elles-mêmes développées un peu plus tardivement par Jean Martin-Demézil³²². Secondés par les nouvelles technologies, les générations de chercheurs suivantes s'intéressent à d'autres éléments : Claire Moucheboeuf-Guiorgadzé³²³, par exemple, entreprend la titanesque étude des sculptures des chapiteaux, tandis qu'Éric Johannot³²⁴ se plonge dans celle des maçonneries.

La fin du XX^e siècle voit également se multiplier les campagnes d'analyse du contenu des fosses d'aisance des demeures seigneuriales, dans l'espoir d'appréhender l'intimité des occupants en radiographiant leurs habitudes alimentaires et en identifiant leurs maladies à partir de

³¹³ Wolfgang Metternich, *Schloss Chambord an der Loire. Der Bau von 1519-1524*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

³¹⁴ Florent Tesnier, « Nouvelles hypothèses sur le plan de Chambord », *Bulletin monumental*, t. CLIV-IV, 1996, pp. 307-316.

³¹⁵ Monique Chatenet, *Le Château de Madrid au bois de Boulogne*, Paris, Picard, « De architectura », 1987.

³¹⁶ Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Nouvelles observations sur Chambord », *Revue de l'art*, n° 102, 1993, pp. 43-47.

³¹⁷ Consulter par exemple Pierre Rain, « Les séjours de François I^{er} à Blois et à Chambord », « La retraite de Gaston d'Orléans à Blois. Les séjours de Louis XIV à Chambord », « Stanislas Leszczyński et Maurice de Saxe à Chambord », « La donation de Chambord au Duc de Bordeaux », *Les Chroniques des châteaux de la Loire*, 2^e édition, Paris, P. Roger, 1925, pp.73-90, 170-195, 208-236, 260-272 ; Christian Trézin, *Aimer Chambord*, Rennes, Éditions Ouest-France, « Aimer... », juin 1992 et Isabelle de Gourcuff, Francis Forget, *Chambord*, Paris-Versailles, Monum, Éditions du Patrimoine – Artlys, 2010.

³¹⁸ Virginie Berdal, *Chambord, un domaine royal de chasse dans l'Ancien régime : constitution, administration, évolutions*, thèse de doctorat en préparation à l'Université de Lyon 2 depuis le 26 janvier 2009, sous la direction de M. le professeur Nicolas Leroux.

³¹⁹ Consulter Jean-Sylvain Caillou, Dominic Hofbauer, « Chambord et son interprétation : l'apport de l'archéologie », in M. Chatenet, *Chambord*, Annexe I, pp. 225-227.

³²⁰ Frédéric Lesueur, « Les dernières étapes de la construction de Chambord », *Bulletin monumental*, t. CIX, 1951, pp. 7-39.

³²¹ M. Ranjard, *op.cit.*

³²² J. Martin-Demézil, *op.cit.*, 1986.

³²³ Claire Moucheboeuf-Guiorgadzé, *Le Décor sculpté de Chambord. Sculpture miniature. L'art des chapiteaux à figures de la Première Renaissance*, mémoire de troisième cycle, École du Louvre, 1994-1995 et « Les chapiteaux de Chambord. Recherches sur la stylistique ornementale de la première Renaissance », *Revue de l'art*, Paris, n°124, 1999, pp. 33-42.

³²⁴ Éric Johannot, *Nouvelles observations à Chambord*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean Guillaume, CESR Tours, 2001.

prélèvements de sédiments. « À Chambord, pourtant, c'est avant tout l'enjeu architectural qui a motivé la mise en place [d'un] programme archéologique. En effet, ces substructions n'avaient jamais été prises en considération pour l'étude du monument, et leur investigation semblait pouvoir livrer des éléments cruciaux pour la compréhension des premières phases de construction du château de François I^{er} »³²⁵. Ainsi naît en 1997 le Programme archéologique de Chambord, « afin de répondre aux interrogations historiques pour lesquelles les archives et les textes anciens demeurent muets ou insuffisants. Le recours à la démarche archéologique a permis d'envisager une méthodologie différente, s'appuyant moins sur la recherche de documents historiques que sur l'examen attentif du bâtiment actuel, tant Chambord se pose comme sa propre source, et demeure – pour ainsi dire – l'archive de lui-même »³²⁶.

Conduisant habilement l'examen du chaînage des maçonneries, l'analyse microscopique des mortiers et plusieurs études dendrochronologiques, Dominic Hofbauer, Jean-Sylvain Caillou³²⁷, Stéphane Büttner³²⁸ et Christian Dormoy³²⁹ s'emploient entre autres à décortiquer le système d'aisance du château et à déchiffrer les signes lapidaires gravés sur les voûtes des grandes fosses. Ces divers travaux ont notamment permis d'expliquer la disparité d'orientation des cantons du donjon³³⁰. Un certain nombre d'études pluridisciplinaires se poursuivent depuis ces découvertes fondamentales. Signalons la prospection archéologique de la cour intérieure de Chambord, dirigée par Simon Bryant en 2007³³¹, qui a mis à jour des vestiges de maçonneries datant probablement des XII^e et XIII^e siècles. Très récemment, un diagnostic archéologique de nouveau conduit par Bryant, du 4 au 20 décembre 2012, dans le cadre de la restauration du jardin anglais et de l'installation d'un réseau de chauffage biomasse, s'est proposé de détecter d'éventuels vestiges de l'aménagement des abords du château entre le XVI^e et le XIX^e siècle, afin de conforter ou non une potentielle occupation médiévale du site³³².

³²⁵ J.-S. Caillou, D. Hofbauer, « Chambord et son interprétation : l'apport de l'archéologie », *in op.cit.*, p. 225.

³²⁶ Consulter le site Internet <http://www.chambord-archeo.org> ; le programme archéologique de Chambord a été créé grâce au soutien de Louis Hubert, alors commissaire à l'aménagement du domaine, et à l'appui financier de l'Association des Amis de Chambord et du Service régional de l'Archéologie.

³²⁷ J.-S. Caillou, D. Hofbauer, « Sur la piste des latrines de François I^{er}. Les secrets du château de Chambord », *Archeologia*, n°363, janvier 2000, pp. 24-29 ; J.-S. Caillou, D. Hofbauer, « Les latrines du château de Chambord : nouveaux développements », *in Concepteurs et conception d'espaces souterrains*, Actes du colloque international de subterranelogie, Auxi-le-Château, 8-10 mai 1999, Bulletin spécial du Cercle historique d'Auxi-le-Château, n° 2, 2003, pp. 47-61.

³²⁸ Stéphane Büttner, *Étude des mortiers de maçonnerie des latrines du château de Chambord. Apports à la compréhension chronologique*, Rapport d'études, Centre d'études médiévales Saint-Germain, Auxerre juin 2000.

³²⁹ Christian Dormoy, *Rapport Archéolabs*, réf. ARC00 / R2394D1, Société Archéolabs, 2000 : dans le cadre d'une expertise dendrochronologique du donjon, les prélèvements et analyses ont été effectués en trois phases, mai 1998 (sols et entresols du premier étage), avril 1999 (compléments aux mêmes étages et charpentes des toits), août 2000 (sols du quatrième étage).

³³⁰ Consulter par exemple J.-S. Caillou, D. Hofbauer, *Chambord. Le projet perdu de 1519*, Tours, ARCHEA, 2007.

³³¹ Simon Bryant, *Chambord, le château. Rapport de la fouille archéologique de la cour intérieure du château*, Orléans, Institut National de Recherches Archéologiques Préventives, juin 2007.

³³² Consulter le communiqué de presse de l'INRAP du 18 décembre 2012 : <http://www.inrap.fr/archeologie-preventive/Actualites/Communiqués-de-presse/Les-derniers-communiqués/Communiqués-regionaux/p-15476-Un-diagnostic-archeologique-a-Chambord.htm>.

Synthèse du mémoire de Lettres modernes (2012)

En vertu du double cursus engagé en 2009-2010 à l'Université de Lorraine, nos deux mémoires, respectivement conduits en Lettres modernes et en Histoire de l'art, se sont attachés au même objet d'étude, le château de Chambord. Nous avons choisi de les présenter sous un même titre pour mieux signifier la permanence, d'une étude à l'autre, d'une démarche imagologique commune. Depuis 2010-2011, nos travaux de recherche s'attachent donc à *La représentation du château de Chambord : imaginaire et réalité*. C'est pourquoi il nous a semblé pertinent de présenter en avant-propos de la présente étude d'histoire de l'art un compte-rendu synthétique des conclusions auxquelles a abouti notre mémoire de Lettres modernes, soutenu en juin 2012.

Notre principe initial a été de nous écarter des clés de lecture historique et archéologique habituellement employées par les chercheurs s'intéressant au château de Chambord. En veillant toutefois à ce que celles-ci nourrissent continuellement notre réflexion, nous avons choisi d'aborder Chambord sous un angle nouveau, celui de la représentation textuelle. Notre objet d'étude portait donc avant tout sur le regard et le discours apposé sur le domaine par les littérateurs, du XVI^e au XXI^e siècle. Château hybride ressemblant plus à une folie qu'à un produit spécifique de son siècle, Chambord n'a en effet cessé d'être commenté. Objet de toutes les attentions, il a suscité, à travers les siècles, nombre de réflexions passionnantes et de visions inspirées, qu'il convenait d'explorer en profondeur afin de comprendre pourquoi et comment le château Chambord a fini par accéder au rang de mythe.

Il nous est rapidement apparu que seul un corpus éclaté saurait donner toute la mesure de l'exceptionnel pouvoir de cristallisation des enthousiasmes, pensées, sentiments et réflexions de Chambord. Les écrits qui lui ont été consacrés couvrent en effet tous les champs de la littérature. Nous avons respecté cette diversité en nous penchant sur des pièces de théâtre et sur des textes en prose – romans, récits de voyage, discours, pamphlets et essais –, aussi bien que sur des pièces de poésie, sans oublier la correspondance, le genre du journal, les monographies ou encore les traités historiques. Une telle amplitude exigeait de faire très tôt la part des écrivains profondément légitimistes des pensées des autres littérateurs (auteurs, historiens, voyageurs, touristes), donc de veiller à distinguer les œuvres courtoises des œuvres critiques. L'un des points d'orgue de notre

étude a donc consisté à éclairer dans quelle mesure la littérature a pu être utilisée par le pouvoir et comment elle a su, parallèlement, opérer un retour critique sur cette servitude.

À travers ce vaste corpus, nous avons interrogé l'imaginaire littéraire né des regards portés sur le château de Chambord, en tentant de déterminer le rôle et la place dès lors dévolus au domaine dans le contexte plus général du *muthos* castral. Nous avons également questionné Chambord en tant que figure, symbole, dans l'espoir de mettre à jour les liens secrets qui se nouent entre pouvoir de construire et pouvoir d'écrire, de représenter. Il s'agissait, d'une part, de déterminer le rôle qu'entendent jouer les littérateurs en faisant et défaisant l'image du domaine, mais aussi de comprendre comment les textes ont fait passer le château du statut de monument à celui de mythe influant directement sur la création littéraire, alors même que le verbe se met à son service, pour assurer sa survie. Explorant l'interaction profonde de Chambord avec le texte, nous avons questionné dans un premier temps la pertinence de sa réputation féerique, qui, outre la stupéfaction mentale qui la justifie, procède également des folles ambitions de François I^{er}, qui ne désirait rien moins qu'une prouesse architecturale, dont les auteurs ont chanté la vocation utopique. Nous avons ensuite exploré l'envers de cet idéal, en éclairant le portrait ambigu que les écrivains brossent de Chambord lorsqu'ils choisissent de le confronter au réel, partant en quête de sa mémoire disparue, certains s'évertuant à lui rendre une parole que d'autres n'hésitent pas à instrumentaliser, jusqu'à ce que se pose la question de son aptitude à signifier dans le présent.

Selon la classification établie par Wieslaw Mateusz Malinowski³³³, l'imaginaire littéraire décline classiquement quatre grandes représentations du château : ce dernier est tour à tour élevé en métaphore de la tyrannie, de l'âme, de la gloire et enfin de l'histoire. Pourtant, sous la plume des littérateurs, Chambord s'affranchit très clairement de cet héritage. Les textes le présentent d'une part comme l'envers de la forteresse médiévale, reflet de la société féodale et véritable émanation des forces du mal. Chambord est en effet avant tout un palais Renaissance ; il reflète à ce titre le raffinement de nouvelles orientations architecturales, ainsi que l'art de vivre d'une civilisation en mutation. Il hérite en revanche de la réputation légendaire du château médiéval, les auteurs lui attachant les topoï de l'idéal chevaleresque. De même, Chambord n'est que très occasionnellement investi porte-parole des tourments romantiques : détournés selon quelques inflexions parodiques, ceux-ci deviennent plutôt prétextes au jeu littéraire. S'il arrive qu'on le considère comme une retraite négative, il n'est jamais l'espace d'un élan romantique vers l'infini, mais plutôt celui de la tentative de l'homme pour échapper au caractère trivial de sa condition. En revanche, la modernité le consacre en tant que lieu d'une quête ontologique, envisagée comme une interrogation

³³³ Wieslaw Mateusz Malinowski, « Le château comme métaphore. Quelques exemples littéraires français et polonais du XIX^e siècle », in *La Vie de château, Architecture, fonctions et représentation des châteaux et des palais du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque, 13-15 mai 1996, Presses Universitaires de Strasbourg, septembre 1998, pp. 263-276.

foncièrement positive. Il est l'occasion d'un cheminement de l'homme en soi et vers soi, pour mieux s'accorder à la palpitation du monde. Par ailleurs, malgré son prestige, Chambord apparaît souvent comme l'envers du château de la gloire. Pour nombre d'auteurs, il n'est qu'un théâtre de pierre où la dramaturgie du pouvoir trouve à se mettre en scène. Qu'il personnifie le passé monarchique national ou symbolise les idéaux légitimistes, le château ne peut en effet se départir, par l'instrumentalisation dont il a été l'objet, d'une dimension parodique dont la littérature est la grande bénéficiaire, puisqu'elle trouve là l'occasion de transformer les grands hommes de l'histoire en personnages romanesques. Chambord réinvestit sans doute bien davantage la composante historique de l'imaginaire castral, mais d'une manière très singulière. N'étant guère sollicité par le support romanesque, il n'est en conséquence jamais requis comme emblème destiné à assurer le cadre spatio-temporel du récit. Ne laissant pas de surprendre, Chambord est encore moins considéré comme une trace tangible du passé, en raison de l'ahistoricité qui semble le caractériser, le condamnant aux yeux de tous à demeurer une architecture splendide, mais désengagée de la marche du monde.

La fiction s'étant peu intéressée à Chambord en tant que figure littéraire, le château ne peut être, en vérité, strictement rattaché à ces classifications. Les auteurs ont plutôt tendance à privilégier deux autres axes de représentation : celui de la féerie, qui procède directement de l'imaginaire des contes populaires, et celui de la mémoire, généralement masqué par la question problématique de l'Histoire. Chambord a peu à peu revêtu il est vrai, dans l'esprit collectif, l'image topique d'un palais des fées, d'un palais des rois. Pourtant, cette notion de féerie est loin de transformer Chambord en une figure légendaire ; elle réengage au contraire en profondeur le rapport du château et de la littérature au réel. Chambord devient alors essentiellement un espace mémoriel en attente d'une écoute, d'un regard et d'une voix, la féerie consistant moins en effet à chanter en ce lieu les séductions d'un autre monde qu'à tenter de comprendre comment il parvient à enchanter le réel. Car poser les yeux sur Chambord revient dès le départ à poser la question du sens. La féerie naît de la sidération du visiteur : confronté à un spectacle qui dépasse son entendement, celui-ci s'évertue à mettre en mots ce qu'il croit être l'incarnation d'un rêve, croyant ainsi parvenir à l'expliquer rationnellement. Cette ambiguïté est née de l'audace d'un roi, François I^{er}, qui, en édifiant Chambord, a jeté un pont entre la réalité et le rêve. Ainsi, lorsque les historiens se font un devoir de le ramener à une certaine trivialité en pointant ses manquements, ses défaillances, les littérateurs s'interposent en usant du pouvoir fantasmagorique de leur discours. Mais les désaccords génériques s'effacent bientôt devant la rage interprétative commune des auteurs. S'obstinant à vouloir analyser une architecture extraordinaire, tous en viennent à s'écarter de la stricte vérité scientifique, pour se laisser plus ou moins aller à la légèreté de la représentation, au plaisir de traduire par le verbe les

folles suggestions de l'architecture, voire de s'en servir comme d'un véritable support de création. La réalité fondamentale de Chambord ne réside donc pas dans son architecture, mais dans son art de se présenter comme un espace d'écriture, en invitant les écrivains à chercher en lui le légendaire. Toutefois, peu ont su tirer profit de cette ultime dimension féerique, qui consiste en fait à unir réel et représentation pour atteindre et chanter la nature mythique de Chambord, sans verser dans l'écueil du cliché. La majorité des auteurs manquent cette opportunité pour avoir trop voulu utiliser le mythe comme un outil analytique, mû par une sclérosante subordination de la féerie au réel. Ils en restent ainsi à manipuler un légendaire moins attaché à Chambord que façonné de siècle en siècle par l'imaginaire populaire et le tourisme...

Postuler Chambord comme un espace d'interrogation de l'Histoire était sans doute l'occasion de dépasser cette aporie. À l'origine, les écrivains y ont vu un moyen de réintroduire le réel au centre de leur propos, conservant l'espoir d'envisager le domaine selon un discours rationnel. Comment, en effet, persister à attacher au château une image merveilleuse, alors même que la plupart des siècles ont assisté à sa déchéance ? Certains littérateurs, heureusement minoritaires, ont préféré voguer avec entrain de François I^{er} au comte de Chambord en donnant l'impression d'une continuité trompeuse. D'autres se sont contentés de signaler les périodes d'abandon récurrentes du domaine, sans réellement envisager leur résonance quant à son image. Un certain nombre d'auteurs, enfin, ont choisi de questionner la « lèpre du silence »³³⁴ en la considérant comme un point de départ, non comme une fin en soi. C'est effectivement cette apparente absence d'histoire qu'il convenait d'interroger, car sous son masque de parade mensonger, Chambord tend aussi vers l'ennui, la décrépitude et le vide. Fascinés, tous continuent d'écrire, pourtant, et finissent, soudain, par découvrir que le château se caractérise peut-être avant tout par sa mémoire de pierre. Architectes, historiens et littérateurs se sont d'ailleurs remarquablement entendus pour crier que le domaine était en train de mourir et que rien n'était plus urgent que de le sauver, le restaurer et l'entretenir. Puis, c'est au verbe d'achever sa résurrection, en poursuivant son cheminement du réel vers le rêve. Grâce au texte, le château est donc investi d'un nouveau pouvoir : plus qu'un bel et savant assemblage de pierres, il devient un mémorial qui, en se réappropriant son histoire, aura aussi quelque chose à dire de celle de l'homme. La plupart des auteurs du XIX^e siècle étant royalistes, on ne peut s'étonner que Chambord ait si fréquemment été élevé en métaphore du passé monarchique national, ainsi qu'en bastion de la résistance légitimiste. Avec la modernité, le château s'est noyé dans sa propre image, que le tourisme, la publicité et la tendance à la patrimonialisation lui ont tendue comme un piège idolâtre. Mais certains écrivains, pour la plupart contemporains, ne se sont pas contentés de ces mémoires particulières : sous leur plume, Chambord devient la

³³⁴ Pierre Gascar, *Chambord*, la couverture porte de plus : « L'Image de la cité radieuse et noire, sage et folle, silencieuse et hantée que nous portons en nous », Paris-Tours, Nouvel Observateur-Delpire-Ets Mame, 1976, p. 73.

métaphore des interrogations ontologiques des hommes et le porte-voix de la mémoire collective de l'humanité.

Ces deux grandes représentations désignant Chambord à la fois comme un espace féerique et mémoriel sont liées aux imaginaires sous-jacents de la sacralité et de la mythologie. Dès l'origine, les auteurs ont en effet plus ou moins consciemment investi le château d'une très forte aura sacrale. Elle procède tout d'abord de la stupéfaction provoquée par l'allure fantastique de Chambord, puis se voit entérinée par l'atmosphère mystérieuse dont les écrivains entourent le château. Elle se poursuit à travers la mise en scène par le verbe du légendaire attaché à Chambord, depuis la personnalité hors du commun de François I^{er} jusqu'à l'idéal chevaleresque que le domaine semble incarner, sans oublier le voile utopique dont on l'a parfois recouvert. Elle est en outre particulièrement sensible dans la tentative de glorification idéologique du château par les royalistes. Enfin, cette sacralité retrouve une certaine actualité au sein de la patrimonialisation galopante de notre époque : le public contemporain, impressionné par l'aura conférée au monument patrimonial, l'associe à une sclérosante idée de pureté, dont il se sent exclu *a priori*. La publicité à vocation touristique s'empare de l'image de Chambord pour en faire un sur-monument, une idole païenne dont la dimension sacrale serait enfin mise à la portée de tous. Les démarches littéraires et les interventions artistiques contemporaines invitent au contraire à s'éloigner de ce rapport perverti à l'édifice, en encourageant à déplacer le regard. La certitude étant acquise, grâce à la littérature, que, par sa mémoire, le château aura toujours quelque chose à dire à la modernité, il s'agit, pour le présent, d'apprendre à mettre en lumière la parole née de cette mémoire, de lui donner concrètement l'occasion de faire sens pour la communauté des hommes. Le présent devient désormais en soi un espace d'essence. En s'écartant de la sacralité, c'est donc le champ de la seule littérature que l'on se propose de dépasser, afin d'éviter de figer la mémoire de Chambord dans une sanctification qui, avec le temps, risquerait fort de lui nuire.

À travers cette sacralisation, on pourrait légitimement reprocher aux auteurs d'avoir forcé l'interprétation, en invitant à considérer Chambord comme un mythe. Nous pouvons émettre l'hypothèse que le mythe de Chambord commence en réalité avec François I^{er}, qui l'a lancé dès l'origine sur la voie de la légende. Les auteurs ont par la suite su reconnaître le potentiel d'un tel réservoir d'imaginaire, qui n'attendait que les suggestions de leurs plumes pour se déployer pleinement. Bien entendu, les écrivains n'ont pas tous élu Chambord comme cité de l'imaginaire, et ils sont encore moins nombreux à s'en être inspirés pour parvenir à une création véritable. La plupart n'ont d'ailleurs pas réussi à conférer une dimension universelle au légendaire interne au domaine, se contentant souvent de le reproduire en le rabaissant à un rang anecdotique. Sans doute n'ont-ils pu atteindre la nature mythique de Chambord à force de s'obstiner à la chercher là où elle

n'est pas réellement, à savoir dans sa dimension féerique. Bien qu'elle ouvre indéniablement sur le mythe, celle-ci a peut-être trop été dévoyée par l'imaginaire touristique pour aujourd'hui demeurer totalement pertinente. En revanche, les auteurs ayant perçu le rapport très particulier de Chambord à son histoire, et à l'Histoire en général, ont œuvré plus ou moins consciemment à la renaissance puis à la traduction de sa mémoire. Après avoir emprunté à l'homme sa voix afin de parler de nouveau, cette mémoire s'est avérée avoir beaucoup à dire à son sujet et à lui apprendre sur lui-même. L'empreinte mythique de Chambord réside sans doute davantage dans cette synergie entre l'attention portée au passé et le souci d'une signification dans le présent par l'écriture. Il s'agit donc surtout de dépasser l'opposition classique de la réalité et de l'imaginaire, en admettant qu'elles peuvent s'allier avec justesse. Si l'on ne peut statuer sur les accords à naître de ce dialogue subtil, il demeure certain que Chambord, qui a nourri la création littéraire de son imaginaire, a indéniablement besoin de la littérature pour renouer avec cette part mythique de lui-même qui, depuis quatre siècles, l'a maintenu en vie.

BIOGRAPHIES

Considérant l'ampleur et la disparité de notre corpus de 144 auteurs (état actuel du présent catalogue), nous avons jugé utile d'adjoindre aux annexes une liste biographique. Organisée selon un classement alphabétique afin de faciliter les recherches, elle consiste en une sélection des articles du *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, plus connu sous le nom de « dictionnaire Bénézit » (Gründ, 4^e édition, 1999).

Nous avons ainsi pu collecter certaines informations relatives à la formation, la carrière et au style des peintres, graveurs et dessinateurs de notre corpus, indispensables au travail d'analyse et de synthèse que nous avons réalisé. Ces renseignements devraient également nous permettre à terme d'identifier les artistes dont la signature est incomplète, le siècle d'activité incertain, ou encore les techniques indéterminées. Inversement, l'absence d'un artiste dans ce dictionnaire pourrait signifier que nous n'avons pas relevé correctement son nom d'après sa signature, auquel cas il nous faudra mener de nouvelles recherches.

Pour les artistes extrêmement contemporains de notre corpus, nous avons privilégié les informations disponibles sur Internet (sites personnels et blog). Pour différencier ces notices de celles extraites du Bénézit, nous avons fait suivre les noms d'auteurs d'un astérisque et de l'indication en italique de la source utilisée.

ANDREEFF François-Vassil*

Source : <http://www.artactif.com/andreeff#.UTIs8VdAks>

Né en 1937 à Paris. XXI^e siècle. Bulgare.

Peintre, D^r ès Sciences, expert en Propriété Intellectuelle auprès de l'Office Européen des Brevets (La Haye / Londres/ Munich)

Dès 9 ans, en 1946, sitôt la fin de la guerre, avec ses parents et/ou ses copains, il parcourt inlassablement le jeudi (ancêtre du mercredi actuel), (et quand il n'est pas « collé » à son école !), les galeries de peinture du Louvre et du Jeu de Paume (Orsay n'était encore qu'une gare). Il peint sa première huile sur toile à 12 ans, avec pour peinture blanche du dentifrice « fauché » dans la salle de bain familiale pour économiser son argent de poche. A 18 ans, il décroche un 3^{ème} prix de peinture à un Salon d'Ile de France au Château de Sceaux. "Mais c'est une autre voie plus raisonnable qui l'attend. On le retrouvera donc Docteur ès Sciences, poursuivant ensuite une carrière internationale dans le domaine du pétrole et des énergies renouvelables. Il ne peint alors plus que pour son plaisir (des dizaines de toiles) sous les yeux attentifs de sa femme et de ses enfants, en participant néanmoins régulièrement à plusieurs Salons dont Les Artistes Français et le Salon des Indépendants. Puis, dégagé partiellement à 65 ans, en 2002 de ses obligations professionnelles, il peut laisser enfin libre cours à ses élans créatifs. Son inspiration a pris naissance en Seine et Marne aux confins du Loiret dans un village (Château-Landon) avec sa forme triangulaire ponctuée de tours et de clochers médiévaux que l'on retrouvera plus tard dissimulés avec humour dans des paysages de gratte-ciels et des paysages de Toscane. Paysages de Loire, œuvres architecturées par les habitations stylisées forment ses gammes picturales avec plus tard des matérialisations plus citadines, des étendues d'eau vastes et des paysages enchantés par des portées musicales. Il peint à foison ces sujets en une écriture foncièrement singulière dans laquelle la gestuelle revêt une importance déterminante sur le plan visuel au même titre que sa palette riche en tonalités franches et d'une amplitude chromatique marquée. Cette synthèse stylistique peut se rapprocher des tableaux de fin de carrière de Turner". (Philippe Amiel, Journal "Côté Arts", janvier 2004). "Malgré cette mouvance affichée, il demeure libre de toute emprise et conserve une liberté expressive qui augmente la valeur intrinsèque de ses œuvres. Plus tard encore, restant fidèle à Turner et à la recherche de tons raffinés de l'américain James Whistler, Andreeff enrichira parfois sa palette de la « perspective de sentiment » chère aux Fauves, de l'autonomie de la couleur pure qui traduit l'émotion du peintre, de l'abandon du cerne et du clair-obscur. Son invitation à cheminer vers une ligne d'horizon noyée dans des camaïeux bleutés ou mordorés ou dans de vibrantes harmonies de jaunes, de rouge et d'orangés, des violet-mauves (peu de couleur verte due peut-être à une autre passion du peintre : les vitraux gothiques où le vert est pratiquement absent), d'où surgissent quelques tâches colorées et une mystérieuse lumière, n'est pas sans évoquer Kandinsky." Influencé dès l'enfance par la lumière des tableaux de Turner et de Whistler et des grands impressionnistes. Il expose actuellement dans différentes galeries françaises, européennes, japonaises et américaines. Sa palette est essentiellement composée de rouges, de bleus, de jaunes et d'oranges. Bien que issues de son imaginaire, ses toiles lumineuses et chatoyantes nous semblent familières. C'est ça la magie d' Andreeff ! Il nous fait voyager de l'imaginaire au réel d'un premier plan vers l'horizon dans une réalité proche du rêve. Contempler ses tableaux c'est lire un recueil de poèmes écrit d'une page à l'autre avec simplicité et spontanéité.

ALLOM Thomas

Né le 13 mars 1804 à Londres. Mort le 21 octobre 1872 à Barnes. XIX^e siècle. Britannique.

Peintre de paysages animés, graveur, architecte.

En tant qu'architecte, il fut élève de Francis Goodwin, avec lequel il collabora à d'importants travaux dans diverses villes d'Angleterre. Dès 1834, il fournit des dessins pour le palais du Parlement, qui furent gravés, sur ordre de la Chambre des Communes. Il entreprit de nombreux voyages afin de faire des illustrations de paysages, publiées dans des ouvrages spécialisés.

Il illustra ainsi une série d'ouvrages, dont *Les paysages du Devonshire - Le Lake District - Les Comtés du Nord - l'Écosse illustrée*. Pour en augmenter l'intérêt, il anima ses paysages, de personnages ou de scènes historiques qui s'étaient déroulées sur ces sites. Il montra, par exemple,

les clans assemblés par le prince Charles Stuart dans *La vue de Lochiel*, tandis qu'on voit les prisonniers faits à la bataille de Falkerk dans *Le château de Doon*, et *Lilithgow Palace* est représenté lors de son incendie. Un voyage en Orient, lui permit d'illustrer des ouvrages sur Constantinople et l'Asie Mineure, toujours agrémentés d'épisodes historiques, tel le déploiement de l'étendard du Prophète dans la mosquée du sultan Achmet (dite Mosquée bleue), avant le massacre des Janissaires par Mahmoud II. En 1846, invité par Louis-Philippe à Saint-Cloud, il exécuta une commande de dessins sur le château de Dreux et d'autres monuments de la famille royale. Étant en France, il en profita pour dessiner des paysages, mais surtout des architectures des villes de Périgueux, Rouen, entre autres. Dans son pays natal, il a naturellement représenté des vues de Londres. Enfin, il fut l'un des fondateurs de l'Institute of British Architects.

ASSELINEAU Léon Auguste

Né en 1808 à Hambourg. Mort en 1889 à Rouen. XIX^e siècle. Français.

Lithographe, illustrateur.

Fut élève de Roehn à Paris, exposa au Salon de 1836 à 1847. Il fut connu surtout comme illustrateur et travailla pour le *Moyen Age Pittoresque*, dirigé par Viollet le Duc.

AUFORT Jean

Né en 1898 à Bordeaux (Gironde). Mort le 11 novembre 1988. XX^e siècle. Français.

Peintre de portraits, paysages, natures mortes, aquarelliste, graveur, illustrateur.

Il a partagé ses études entre les Écoles des Beaux-Arts de Bordeaux et Paris, étant élève de Ernest Laurent, Paul Quinsac, Gustave Colin et Louis Roger. En 1927, il devint professeur de dessin au Lycée Janson de Sailly. À partir de 1925, il exposa régulièrement au Salon des Artistes Français, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et aux Indépendants à Paris. En 1925, il obtint une Médaille d'argent et le Prix Valérie Havard, il exposa personnellement à Bordeaux en 1941 et 1970, à Arcachon à partir de 1975, à Tonneins en 1984.

On mentionne de lui : *Dordogne à Livrac*. Il a illustré : *Commencements d'une vie* de François Mauriac (1938), et : *Rappel de la ville de Bordeaux* de Francis Jammes (1941).

AVELINE Antoine

Né en 1691 à Paris. Mort le 12 mars 1743 à Paris XVIII^e siècle. Français.

Graveur à l'eau-forte et au burin, dessinateur.

Il était fils de Pierre Aveline l'Ancien, et fut très probablement son élève. Le père était marchand de gravures en même temps qu'artiste ; Antoine l'aida probablement dans ses travaux. Il est certain qu'il grava comme lui des vues de châteaux de France et de l'étranger. Il grava aussi des ornements. Son style est agréable. Il épousa Magdeleine Taté et en eut plusieurs enfants, entre autres François, Louis et Jean Alexandre Aveline, qui tous trois furent graveurs. Antoine Aveline demeura rue du Foin et ensuite rue Saint-Jacques, à l'enseigne : *A la Reine de France*.

BACHELIER Charles Claude

Né à Paris XIX^e siècle. Français.

Paysagiste et lithographe.

Il exposa aux Salons de 1834, 1836 et 1852.

BARBIN

XIX^e siècle. Actif à Sèvres. Français.

Peintre sur porcelaine.

Peignit, en 1832, avec Moriot, un service à thé offert, en 1861, au roi de Siam par Napoléon III.

Raoul :

Né à Paris. XIX^e-XX^e siècles. Français.

Peintre.

Obtint une mention honorable à Paris au Salon des Artistes Français, en 1902.

BEAUJOINT

Alphonse :

XIX^e siècle. Travaillait de 1852 à 1867. Français.

Peintre et graveur.

Cet artiste s'est consacré à la reproduction des vues pittoresques de l'Eure-et-Loir. Il figure au Musée de Chartres avec des aquarelles et le Victoria and Albert Museum à Londres avec des gravures.

Joseph Léon :

Né le 9 avril 1833 à Reims (Marne). Mort le 19 décembre 1869. XIX^e siècle. Français.

Peintre.

Élève de Léon Cogniet et de Gleyre, il entra à l'École des Beaux-Arts en 1855. Il exposa au Salon à partir de 1864 et traita surtout le portrait, comme celui de *R. P. Lion* (1865), et des sujets de genre : *Fantaisie* (1868). Il exposa pour la dernière fois au Salon de 1869.

BECQUET Just.

Né le 17 juin 1829 à Besançon. Mort le 28 février 1907 à Paris. XIX^e-XX^e siècles. Français.

Sculpteur.

Elève de Rude, il débuta au Salon de Paris, en 1853, et fut tout de suite remarqué. Ses ouvrages sont nombreux.

BILLIAU Jacques*

Source : <http://jacky50.canalblog.com/archives/2010/08/12/18799390.html>

XXI^e siècle.

Peintre en normandie impressionniste.

BLONDEL François *

Source : Françoise Fichet, *La Théorie architecturale à l'âge classique : essai d'anthologie critique*, Éditions Mardaga, Liège, 1979.

Né en 1628 dans l'Aisne. Mort en 1688. XVII^e siècle. Français.

Architecte, mathématicien, ingénieur.

Né en 1628 dans l'Aisne d'un maître des requêtes de la reine-mère Marie de Médicis auquel des lettres de noblesse avaient été conférées en 1626 pour fait de guerre, François Blondel n'est pas un architecte d'origine mais un ingénieur militaire. Ayant atteint le grade de maréchal de camp en 1652, il quitte l'armée pour voyager pendant trois ans à travers toute l'Europe et jusqu'en Laponie, en compagnie du fils du sous-secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères, Loménie de Brienne (1652 - 1655).

Nommé en 1656 lecteur de mathématiques au collège de France, il remplit également des missions diplomatiques en Turquie, en Grèce, en Egypte et au Danemark.

Ayant repris du service comme ingénieur de la marine en 1664, il est chargé de fortifier les ports de Normandie et de Bretagne. Il refait le port de Saintes, construit le port et l'arsenal de Rochefort et dirige une mission de fortification aux Antilles, occupant ses loisirs à composer une *Histoire du calendrier romain* et une comparaison de *Pindare et d'Horace*. Après avoir été parmi les premiers membres de l'Académie des Sciences (fondée en 1666), il est choisi comme directeur de l'Académie d'Architecture à sa création en 1671, au moment où il vient de conduire en Italie Seignelay, le fils de Colbert.

Lors des remaniements de l'enceinte de Paris ordonnés par Colbert, il se voit confié la construction des nouvelles portes. Si ses premiers travaux témoignaient encore d'un certain goût pour l'ornementation, comme aux écuries du château de Chaumont-Laguiche en Saône-et-Loire, la pratique des fortifications lui a donné, comme à Vauban, le goût des surfaces nues.

Blondel construit la Porte Saint-Denis dont l'érection est décidée par un arrêté du 17 mai 1671. Il insiste particulièrement dans son *Cours* sur les proportions qu'il a données à son monument. Il procède également au « rhabillage » de la Porte Saint-Martin construite par son élève Bullet (1639 - 1771).

Blondel aménagea aussi le canal et la cascade de Juvisy, donna des dessins pour une maison de

chasse du Prince d'Orange et en aurait également fourni pour l'arsenal de Berlin, mais ceux-ci ont été très modifiés lors de la construction, par son élève Jean de Bodt.

Si Blondel a exercé une très grande influence sur les architectes de son temps, c'est moins par son œuvre, assez restreinte, que par ses écrits et sa fonction de directeur de l'Académie.

Le *Cours d'architecture* sera publié de 1675 à 1685 et réimprimé en 1688.

Blondel est à la fois un mathématicien, un homme d'action, un ingénieur. Ayant vu les plus grands monuments du temps, il a ramené de ses voyages l'admiration de l'antiquité. Sa formation explique le caractère rationnel et systématique de sa doctrine, fondée sur l'habitude des déductions syllogistiques, à quoi s'opposent les théories de Claude Perrault, physicien et naturaliste, habitué aux méthodes inductives, et proche de Locke.

Le *Cours d'architecture* est issu de l'enseignement donné par Blondel en tant que directeur et professeur de l'Académie Royale d'Architecture. C'est également, après le traité de Philibert Delorme, le premier cours d'architecture officiellement professé en France. En effet, si la surintendance des bâtiments apparaît vers le milieu du XVI^e siècle, lorsque la royauté moderne se constitue, elle reste avant tout la surintendance des maisons royales. Le surintendant ne devient que peu à peu un véritable fonctionnaire disposant d'une administration. L'évolution s'achève sous Louis XIV avec la création en 1664 du conseil des Bâtiments, et en 1671 de l'Académie d'Architecture. Celle-ci est conçue par le pouvoir royal à la fois comme une réunion d'architectes éminents pour lesquels elle représente une promotion sociale: « la compagnie a jugé que le nom d'architecte ne devait se donner qu'à ceux qui ayant fait une étude particulière des principes de cet art, s'emploient avec tout le génie nécessaire à la cultiver », comme un conseil chargé d'élaborer la doctrine officielle, de la diffuser et de juger des œuvres par rapport à elle, enfin comme une école, surveillée par l'autorité royale, substituant à l'enseignement traditionnel, professionnel et pratique, un enseignement systématique et théorique. L'enseignement part toujours d'une autorité mais pour Blondel l'exemple des maîtres ne saurait prévaloir contre les exigences de la raison : « je ne suis pas, écrit-il dans son *Cours*, du sentiment de ceux qui ne veulent rien souffrir dans l'architecture dont on n'ait quelque exemple dans les ouvrages antiques. Je sais au contraire qu'il y a beaucoup de choses dans ces bâtiments des anciens dont je ne voudrais jamais conseiller l'usage ».

La spécificité nouvelle de la connaissance architecturale est illustrée par l'importance que Blondel accorde à la théorie des ordres. Sa cohérence dogmatique et son goût pour les schémas géométriques traduisent aussi son désir d'enfermer l'imagination dans des limites fixées par la raison mathématique. Mais si tous les traités d'architecture de cette époque sont des traités sur les ordres « la plus noble partie de l'ordonnance (entendue comme « *ordinatio* » et « *dispositio* » au sens que ces termes ont dans Vitruve, c'est-à-dire ce qui détermine la grandeur relative des différentes parties d'un édifice et ce qui détermine leur liaison) du bâtiment », c'est parce que les ordres expriment la proportion, et que celle-ci est indispensable à la beauté car, seule, elle en traduit l'unité.

L'académie rêve comme Pymandre d'une loi générale qu'il suffirait d'appliquer « pour parvenir à une parfaite et unique beauté qui pût être suivie de tous les ouvriers et agréable à tout le monde ».

Un rapport de Blondel sur l'église des soldats aux Invalides est particulièrement instructif quant au rôle des mathématiques dans l'architecture de l'époque.

C'est en utilisant la théorie des proportions harmoniques telle que l'exprime Guinard que Blondel cherche à établir une esthétique scientifique. Il a ainsi défendu contre Claude Perrault l'idée d'une « harmonie » nécessaire, au sens grec du terme, c'est-à-dire d'une harmonie produite par un principe d'intégration dynamique et non pas fondée sur de simples rapports d'égalité et de ressemblance.

Le VI^e livre du *Cours d'architecture* contient un exposé d'esthétique théorique qui reflète les discussions qui s'élevèrent à l'Académie dès 1672 entre Blondel et Claude Perrault sur l'origine de la beauté. L'opposition entre les deux hommes n'est qu'un épisode d'un conflit plus vaste entre rationalisme et sensualisme, entre les doctrines issues du cartésianisme et celles inspirées par Locke. Leurs conceptions reposent également sur la raison, mais entendue en deux sens différents, comme réflexion, ou sur les principes ou sur l'expérience. Alors que pour Perrault la beauté dérive soit de l'expérience, soit de l'habitude, Blondel défend des principes idéaux.

L'argumentation de Blondel consiste à montrer que la beauté en architecture ne s'éprouve que

devant la seule proportion, en raisonnant par induction, selon sa propre expression. Dans sa volonté de défendre le caractère nécessaire de la beauté, Blondel est ainsi amené à en souligner le caractère naturel, reprenant les catégories vitruviennes de « salubrité » « solidité », « commodité », définies comme naturelles en tant qu'elles sont conformes aux nécessités de la conservation de notre corps. Cette discussion sur la nature de la beauté se poursuivra tout au long du XVIII^e siècle.

BONINGTON Richard Parkes*

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Parkes_Bonington

Né le 25 octobre 1802 près de Nottingham. Mort le 23 septembre 1828 à Londres. XIX^e siècle. Britannique.

Peintre romantique de paysage et marine.

Malgré une carrière très brève, il fut l'un des peintres anglais les plus influents de son temps. Sa maîtrise technique (issue des maîtres flamands et vénitiens) et son style résolument moderne s'expriment dans des œuvres aux saisissantes qualités atmosphériques, qui soutiennent la comparaison avec celles de Turner ou John Constable.

Richard Parkes Bonington est né dans le village d'Arnold, un faubourg de Nottingham en Angleterre. Son père fut successivement géôlier, peintre, professeur de dessin, puis fabricant de lacets, sa mère institutrice. Bonington s'initia à l'aquarelle auprès de son père, et présenta des peintures à Liverpool dès l'âge de 11 ans.

En 1817, la famille de Bonington déménagea à Calais, où son père installa une fabrique de lacets. Bonington pris alors des leçons auprès du peintre François Louis Thomas Francia. Cet aquarelliste professionnel réputé lui enseigna la peinture anglaise, et particulièrement le paysage naturaliste à l'aquarelle, style le plus progressiste de l'époque, qui s'opposait aux traditions et règles académiques.

En 1818, la famille déménagea à Paris une boutique de lacets. Il y rencontra pour la première fois le peintre Eugène Delacroix, qui deviendra plus tard son ami. Bonington travailla pendant un certain temps sur des copies de paysages hollandais et flamands du Louvre. En avril 1819, il entre dans l'atelier du baron Antoine-Jean Gros (Beaux-Arts de Paris), un pédagogue sévère et brutal, épris de la tradition davidienne et de la peinture vénitienne. Suite à de nombreuses brouilles avec son maître, et peut-être un manque d'intérêt pour l'érudition et le style artistique exigé des élèves, Bonington abandonna en septembre 1821, la préparation aux diplômes.

Durant cette période parisienne, Bonington débuta ses esquisses d'après nature, lors d'excursions dans les faubourgs de la capitale et les campagnes environnantes. En 1821, il voyage en Normandie pour peindre les paysages côtiers, motif de prédilection de la peinture naturaliste, motif ignoré des peintres français.

Il commença également un travail de lithographie, illustrant des ouvrages du *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* du baron Taylor, et ses propres séries architecturales *Restes et Fragments*, lors d'un voyage à Rouen, puis plus tard à Dunkerque (1824).

Dès 1822, ses premières peintures furent exposées au Salon de Paris. En 1825, il reçoit de Charles X une médaille d'or (section Peinture), à l'identique de John Constable et Anthony Vandyke Copley Fielding. Ses œuvres devenaient de plus en plus appréciées et recherchées des collectionneurs, voir plus tard imitées — avec en France l'engouement général pour les aquarelles anglaises. Il exposa également en 1827 et 1828 à la Royal Academy de Londres.

Réalisant des aquarelles pour des collectionneurs attentifs, ou bien des esquisses préparatoires pour ses lithographies, Bonington débuta dès 1821 une carrière d'artiste voyageur. Durant les années suivantes, il chemina à travers l'Europe, s'installant pendant quelques mois dans une ville et revenant régulièrement à Paris ou Londres pour vendre ses toiles. Des côtes de Dunkerque (1824), des ruines moyenâgeuses de l'Écosse (1825) ou des abbayes de l'Angleterre (1825, 1827, 1828), jusqu'à la lumineuse Italie et spécialement Venise (1826).

Bonington mourut de la tuberculose le 23 septembre 1828, au 29 de la rue Tottenham à Londres, à l'âge de 26 ans. Ses cendres furent déposées en 1837 au cimetière de Kensal Green.

BOULARD

Auguste, père :

Né en 1825 à Paris. Mort en 1897 à l'Isle-Adam. XIX^e siècle. Français.

Peintre de genre, portraits, paysages, marines, fleurs, aquarelliste

Il fut élève de J. Dupré et de L. Cogniet, mais partit pour Anvers dès 1858 où il étudia les grands maîtres flamand et copia de nombreux tableaux de Rubens et de Van Dyck. De retour à Paris, il se dégagea des leçons apprises et subit quelque influence de ses amis Daumier, Dupré et Millet.

Il enverra pendant longtemps des sujets de genre, des scènes rustiques et des gravures au Salon, auquel il participa pour la première fois en 1847.

Fréquentant l'hôtel de Lauzun, il se lia avec de nombreux peintres et sculpteurs, en particulier avec Delacroix. Avec Daubigny et Geoffroy Dechaume, il fit alors figure de meneur dans le petit cénacle des artistes de l'époque. Mais plus proche d'une conception de la vie rude et simple, que de l'agitation parisienne, il se retira à la campagne et vas y tracer le portrait de la vie des paysans et des pêcheurs de l'époque avec la sincérité d'un homme profondément attaché à la terre et aux classes populaires. C'est à L'Isle-Adam qu'il se retira en dernier lieu pour y terminer paisiblement sa vie en 1897.

Auguste, fils :

Né le 29 février 1852 à Paris. Mort en 1927. XIX^e-XX^e siècles. Français.

Peintre de scènes de genre, paysages, marines, natures mortes, fleurs, graveur. Postimpressionniste.

Fils et élève du peintre Auguste Boulard en peinture, il suivit les conseils de Bracquemond pour la gravure.

Il débuta au Salon de Paris en 1874.

D'abord graveur, il reproduit plusieurs œuvres d'artistes modernes. En tant que peintre, il aime rendre les gras pâturages de Normandie, qu'il traduit dans un style sensible à l'impressionnisme. Il peint aussi des marines sujets de genre et bouquets de fleurs.

Émile, fils :

Né en 1861 à Champagne-sur-Oise. Mort en 1943. XIX^e-XX^e siècles. Français.

Peintre de portraits, intérieurs, paysages, marines, fleurs et fruits.

Second fils d'Auguste Boulard, il côtoya les amis célèbres de son père, tels que Dupré, Daumier, Corot. Membre du jury au Salon des Artistes Français, il exposa au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, dont il devint sociétaire en 1896. Il obtint plusieurs récompenses, notamment à Saragosse, San Francisco, une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1900, une médaille d'or à la Philotechnique. Professeur au Collège de France, il fut chevalier de la Légion d'honneur.

Les effets de lumière de ses intérieurs le font comparer à Joseph Bail, qui l'a sans doute influencé. Sa peinture fut très estimée des Américains, Anglais et Allemands.

BOYER

Émile :

Né a Saint-Étienne (Loire). XIX^e-XX^e siècles. Français.

Sculpteur.

Il exposa à Paris au Salon des Artistes Français.

Jean Baptiste :

Né en 1783 à Grandpré (Ardennes). Mort peu après 1831. XIX^e siècle. Français.

Sculpteur.

Élève de Moitte. Il exposa au Salon de 1824, le plâtre d'une statue réalisé en marbre pour le Salon de 1827 : *Zéphir contrariant les amours d'un papillon et d'une rose*.

BRETON

Emile Adélarde :

Né en 1831 à Courrières (Pas-de-Calais). Mort le 22 novembre. 1902 à Courrières. XIX^e siècle. Français.

Peintre de paysages, graveur.

Élève de son frère aîné, Jules Breton, il débuta au Salon de Paris en 1861, obtenant une médaille en 1866, 1867 et 1868. Il fut décoré de la Légion d'honneur en 1878 et obtint une médaille d'or en 1889.

Émile Breton a passé sa vie dans sa ville natale, cherchant à traduire la mélancolie des vastes horizons du pays d'Artois, les ciels d'orage, les nuits en hiver. Ses paysages sont solidement construits, peints dans une palette sombre, une touche en virgules qui détaille les premiers plans et laisse flou l'arrière-plan. Il s'en dégage une certaine émotion que traduit ainsi Van Gogh, lorsqu'en décembre 1882, il écrit à son sujet : « Il déploie plus de sensibilité que maint autre, il sait davantage et son œuvre est de bon aloi. » Parmi ses paysages, citons ses premiers, datés de 1861: *Effet de matin - Soleil couchant - Paysage d'automne*.

Ernest :

Né le 21 octobre 1812 à Paris. Mort le 29 mars 1875. XIX^e siècle. Français.

Dessinateur.

Élève de Regnier, Watelet et Champin. Il débuta au Salon de 1835 avec : *Vue du château de Saint-Phal* (près de Villefranche, Yonne). Archéologue, on lui doit également un plan des fouilles de Pompéi et de nombreuses vignettes intercalées dans le texte (dans l'ouvrage : *Pompéïa décrite et dessinée par E. Breton*, 1885).

BRION de LA TOUR

XVIII^e siècle. Actif à Paris au début du XVIII^e siècle. Français.

Peintre et graveur au pointillé.

BUFFET Bernard

Né le 10 juillet 1928 à Paris. XX^e siècle. Français.

Peintre de compositions à personnages, figures, animaux, nus, paysages, intérieurs, natures mortes, fleurs, aquarelliste, peintre de décor de théâtre, illustrateur. Expressionniste.

En 1943, il fréquenta un cours du soir de dessin de la ville de Paris. En janvier 1944, il entra à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, où il resta deux années, dans l'Atelier Narbonne. Il a reçu les conseils d'Othon Friesz et connu Jean Aujame et Claude Venard. En 1946, il exposa pour la première fois au Salon des Moins de Trente Ans avec un Autoportrait, puis il exposa aux Salons d'Automne, dont il devint membre en 1947, des Artistes Indépendants, des Tuileries, des Peintres Témoins de leur Temps, dont il fut annuellement une des vedettes. Dans les années cinquante, il fut invité deux fois au Salon de Mai. Sa première exposition personnelle eut lieu en 1947 dans une modeste galerie de la rue des Écoles. Elle était organisée par Guy Weelen et présentée par Pierre Descargues. Bien peu de visiteurs la virent, les critiques Raymond Cogniat Jean Bouret furent du petit nombre. Le peintre Lorjou s'intéressa à son travail et, en 1948, le Prix de la Critique était partagé entre eux-deux, Lorjou étant de vingt ans son aîné. Lorjou, avec Buffet, Rebeyrolle, Yvonne Mottet, Simone Dat, Minaux, de Gallard et Thompson, créa le groupe éphémère de *L'Homme témoin*. En 1955, un référendum organisé par la revue *Connaissance des Arts* désigna Bernard Buffet meilleur peintre de l'après-guerre. Il fut fait chevalier de la Légion d'Honneur en 1971, puis élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1974. Outre ses participations à des expositions collectives internationales, il fait de très nombreuses expositions personnelles à travers le monde : Londres, New York, Chicago, Palm-Beach, Montréal, Rome, Venise, Milan, Amsterdam, Bruxelles, Bâle, Zurich, Genève, Berlin, Tokyo, Madrid, Varsovie, Johannesburg, Zurich, notamment en 1991 au Musée Pouchkine de Moscou, au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, etc.

Subordonnant les sujets traités à sa facture, primordiale dans ses rapports avec le grand public et la critique de grande presse qui le médiatise, Bernard Buffet applique sa manière à un peu tous les

sujets et surtout, en tout cas dans les premières années, à la production de natures mortes de formats discrets, extrêmement stylistiques : un coin de table, très peu d'objets, une assiette et ses couverts, peut-être deux pauvres fleurs fanées dans un verre quelconque, des gris sales griffés de traits noirs et agressifs, une « écriture », une manière très reconnaissable qui assura, indépendamment de la signature également typée, son succès auprès d'un public de plus en plus élargi, n'ayant pas l'accès aux grands formats de ses expositions annuelles à thème. En effet, depuis 1947, il fait une exposition personnelle chaque année à Paris, et, depuis 1952, chaque année il peint une série, de très grandes toiles sur un thème différent, qui font l'objet de l'exposition désormais traditionnelle dans la saison parisienne : 1952 *La Passion*, 1953 *Paysages*, 1954 *Intérieurs*, 1955 *Horreurs de la guerre*, 1956 *Le cirque*, 1957 *Paysages de Paris*, 1958 *Jeanne d'Arc*, 1959 *Paysages de New York*, 1960 *Les oiseaux*, 1961 *Portraits d'Annabel*, 1962 *La chapelle de Château l'Arc*, 1963 *Paysages de Venise*, 1964 *Le Museum de Bernard Buffet*, 1965 *Les écorchés*, 1966 *Femmes déshabillées*, 1967 *La corrida*,

1968 *Les plages*, 1969 *Églises de France*, 1970 *Châteaux de la Loire*, 1971 *Les folles*, 1972 *Danièle et Virginie*, 1973 *Les bateaux*, 1974 *Paysages*, 1975 *Paysages*, 1976 *Paysages de neige*, 1977 *L'Enfer de Dante*, 1978 *La Révolution Française*, 1979 *Les fleurs*, 1980 *Nus*, 1981 *Le Japon*. 1982 *Autoportraits*, 1983 *Paysages*, 1984 *Petits formats*, 1985 *L'automobile*, 1986 *Les Pays-Bas*, 1987 *Paysages de Venise*, 1988 *Sumo et Kabuki*, 1989 *Don Quichotte*, 1990 *Vingt-mille lieues sous les mers*, 1990 encore *la Bretagne*, 1991 *Vues de New York*, 1991 *Souvenirs d'Italie*, 1992 *Les clowns musiciens*, *Saint-Pétersbourg*, 1993 *L'Empire ou les plaisirs de la guerre*, *Promenade Provençale*, 1994 *L'Odyssée*, 1995 *Les sept péchés capitaux*, puis *Dessins à la plume*, 1996 *Pékin*, 1997 *Régates*... En outre, d'importantes rétrospectives de ses œuvres ont été organisées : en 1958 à Paris *Galerie Charpentier*, 1959 *Berlin Institut Français*, 1959 à *Knokke-le-Zoute*, 1963 *Tokyo Musée d'Art Moderne*, 1977 *Wieger Deurne au Gemeentemuseum*, 1978 *Paris Musée Postal*, 1983 *Zurich Centre Culturel Seedam*, 1985 *Toulouse Réfectoire des Jacobins*.

Il a illustré plusieurs ouvrages, parmi lesquels : 1952 *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont avec des gravures à la pointe-sèche, 1953 *Recherche de la pureté* de Jean Giono, 1957 *La Voix humaine* de Jean Cocteau, 1958 *Les Voyages fantastiques* de Cyrano de Bergerac, 1964 *Toxique* de Françoise Sagan, 1976 *L'Enfer de Dante*, 1981 *Le Voyage au Japon* d'Annabel. Il a encore amplifié son audience publique par une importante production de lithographies reprenant ses thèmes les plus populaires, entre bien d'autres les *Paysages de Paris*. Il a aussi réalisé ses décors, parmi lesquels : 1955 *La Chambre* de Georges Simenon pour les Ballets de Roland Petit, 1958 *Le Rendez-vous manqué* de Françoise Sagan, 1962 *Carmen* de Bizet pour l'Opéra de Marseille, etc. En 1978, il a dessiné un timbre de trois francs *L'Institut et le Pont-des-Arts* pour l'Administration des Postes.

Dès 1946, il avait peint une *Crucifixion*, où l'essentiel de ce qui sera son style était déjà en puissance. A sa première exposition de 1947, il montrait, entre autres sujets, des natures mortes, dans lesquelles figurait parfois une raie sanguinolente, d'un graphisme déjà affirmé, mais non systématique, et d'une technique picturale de gris colorés, sobre certes, mais raffinée, avec des éclats moirés. La critique française de la grande presse, très hostile à toute peinture de recherche et particulièrement à l'abstraction, dont elle ignorait d'ailleurs encore à peu près tout, fit le succès de cette peinture, dont le réalisme la rassurait, et dont ce qu'elle conceptualisa sous le vocable de « misérabilisme » et plaçait sous le patronage irréfutable de Francis Grüber, en raison d'une parenté dans le graphisme déchiqueté et dans le pessimisme de la vision du monde, permettait ces longs développements psychologiques qui tiennent lieu d'analyse esthétique. On a longtemps voulu relier cette vision « misérabiliste » des êtres et des choses au succès contemporain de la philosophie existentialiste. Il est peut-être plus juste de prendre en considération les privations, les angoisses et les horreurs traversées au long d'une guerre à peine close. Une fécondité exceptionnelle alimentait un marché demandeur d'une telle peinture, de compromis respectable entre la production académique du Salon des Artistes Français, naguère encore religieusement visité et commenté dans un numéro spécial de *L'Illustration*, mais désormais délaissée, et les tendances prospectives de l'art auxquelles le système des valeurs culturelles bourgeoises n'était pas encore préparé. Les critiques, même les plus inconditionnels de Bernard Buffet, s'accordent à privilégier sa période « misérabiliste », qu'ils situent entre 1947 et 1955, ses moyens plastiques, malgré les changements de

thèmes, ne s'étant ensuite pas renouvelés. À l'inverse, les critiques les moins favorables à ce type de peinture ne seraient pas justifiés de nier la force de certains de ces thèmes, chaque fois qu'il y a accord entre les préoccupations profondes du peintre et le propos traité. La série des *Nus d'hommes* exprimait, avec une sordide horreur, la solitude et l'angoisse, la série des *Nus de femmes* était plus désespérante encore : dans les bornes d'un confort de chambre d'hôtel à tapisserie rayée s'offraient sur des lits de fer grinçants des odalisques au rabais, dont le regard demeurait aveugle à leur propre bestialité parée. *Ses Horreurs de la guerre* ne dénonçaient pas les tortures et massacres de tous genres avec moins de force que *l'Enfer* de Dante où l'on étrangle, étriepe, lapide, décapite. Certaines séries ont semblé proposer un renouvellement stylistique par l'introduction de la couleur, *Le Cirque*, *Les Oiseaux*, *La Corrida*, *Sumo et Kabuki*, sans qu'il soit certain que cet apport nouveau est compensé l'usure de l'indéniable style des accords de gris de ses premières séries.

Lorsqu'un style se sclérose apparaît le maniérisme. Le maniérisme de Bernard Buffet a depuis longtemps séduit le public, sans pour autant avoir convaincu le monde des peintres. Apparemment le principal intéressé en a pris son parti. Qui a raison, du public ou des peintres ? Il est certain en tout cas qu'on ne peut feindre ignorer son existence quand il s'agit de recenser les artistes et d'inventorier la production de l'époque à laquelle il participe. Il eût été inadmissible que l'exposition *Les années clinquantes*, organisée par Daniel Abadie au Centre Beaubourg en 1989, ait ignoré Bernard Buffet, si cette exposition, uniquement égocentrique, n'en avait ignoré bien d'autres.

BURGESS John

Mort en 1874. XIX^e siècle. Britannique.

Peintre de paysages, marines, architectures, aquarelliste, dessinateur.

Il est le père de John Cart Burgess. Il exposa en 1838, 1860 et 1861 à la Royal Academy et aussi à la Water-Colours Society, à Londres. Il a peint surtout à l'aquarelle.

BUTTURA Eugène Ferdinand

Né le 12 février 1812 à Paris. Mort le 28 mars 1852 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Peintre d'histoire, compositions religieuses, compositions mythologiques, paysages, aquarelliste.

Élève de Bertin, Rémond, Delaroche, il obtint un troisième prix au concours pour Rome en 1833, avec *Ulysse et Nausicaa* et le Prix de Rome en 1837, avec *Apollon, berger, invente la lyre à sept cordes*. Il exposa au Salon de Paris, de 1835 à sa mort, obtenant une médaille en 1843 et 1848. Son séjour à Rome, entre 1838 et 1842, lui permit d'aborder les maîtres italiens des musées. Mort très jeune, il n'eut pas le temps de donner toute sa mesure.

Parmi ses œuvres, on peut citer : *Cascade dite du bout du monde* 1836 ; *Vue de Malasine sur le lac de Garde* 1837 ; *La villa Mécène et la campagne de Rome* 1845 ; *Ulysse dans l'île des Phocéens* 1847 ; *Daphnis et Chloé* 1848 ; *Cannes* 1849 ; *Saint Jérôme* 1851.

Ses toiles montrent des compositions claires, où les architectures ordonnent les paysages qui restent italianisants, même si sont des paysages français.

CHAPUY Nicolas Marie Joseph

Né en 1790 à Paris. Mort le 23 juillet 1858 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Dessinateur d'architectures, paysages, illustrateur, lithographe.

Ex-officier du génie maritime, il obtint pour la lithographie la médaille de troisième classe en 1833. Il avait débuté au Salon en 1824.

On lui doit nombre de lithographies intéressantes : vues, paysages, monuments, curiosités historiques. Il a collaboré à l'illustration du *Voyage en Orient* de Laborde et Bussière, des *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, de Nodier, Taylor et Cayeux, des *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra*, de Giraud de Pranzey, de *L'Ancien Bourbonnais*, de Desrozières, etc.

CHARPENTIER

François Philippe :

Né le 3 octobre 1734 à Blois. Mort le 22 juillet 1817 à Blois. XVIII^e – XIX^e siècles. Actif à Paris. Français.

Dessinateur et graveur.

On lui doit l'invention d'un procédé purement mécanique pour la gravure au lavis et en couleur. Ayant vendu son secret le comte de Caylus s'en servit le premier. Charpentier inventa également une machine propre à graver des dessins pour les fabricants de dentelle. Il obtint le titre de mécanicien du roi et fut logé au Louvre pendant trente ans et ensuite aux Godelins. Au Salons de 1812, il exposa : *La décollation de saint Jean Baptiste* d'après Le Guerchin, imitant le lavis.

Henri Désiré :

Né en 1806 à La Rochelle. Mort en 1883 à Vertou. XIX^e siècle. Français.

Graveur, lithographe, imprimeur et éditeur.

CHATTERTON Henrietta Georgiana Marcia Lascelles*

Source : http://en.wikipedia.org/wiki/Henrietta_Georgiana_Marcia_Lascelles_Chatterton

Née le 11 Novembre 1806 à Londres. Morte le 6 Février 1876 à Worcestershire. XIX^e siècle. Anglaise.

Ecrivain.

Seul enfant du révérend Lascelles Iremonger, chanoine de la cathédrale de Winchester, et Harriett Gambier, la plus jeune sœur de l'amiral Lord James Gambier. Il s'agissait du deuxième mariage pour Iremonger, décédé le 6 Janvier 1830. Le 3 Août 1824 elle a épousé Sir William Abraham Chatterton du château de Mahon, dans le comté de Cork. Le premier livre de Lady Chatterton, *les contes de Tante Dorothy*, a été publié anonymement en deux volumes en 1837. Deux ans plus tard, elle publie *Ramblas* dans le sud de l'Irlande, dont la première édition s'est vendue en quelques semaines. Après cela, elle a écrit de nombreux contes, des romans, des poèmes et des récits de voyages sous le nom de Georgiana Chatterton. Cardinal John Henry Newman a salué le raffinement de la pensée dans ses romans, mais plus récemment, ses œuvres ont été appelés «uniformément immémorial". La Grande Famine irlandaise en 1845-1851 a privé son mari de ses loyers. Ils se retirèrent dans une petite maison à Bloxworth, Dorset, jusqu'en 1852, puis ont déménagé à Rolls Park, Essex. Sir William y mourut le 5 Août 1855. Le 1^{er} Juin 1859, la veuve a épousé un romancier compatriote Edward Heneage Dering (né en 1827), le plus jeune fils de John Dering, recteur de Pluckley, Kent, et chanoine de la cathédrale St Paul, qui avait pris sa retraite de l'armée en 1851. Ils ont élu domicile dans Baddesley Clinton Hall, où Dering se mit à porter le costume du 17^{ème} siècle. De vingt ans son cadet, il fut l'auteur des romans *Lethelier* et *une grande sensation* (1862). Après six années de mariage, Dering entre dans l'église catholique romaine. Après une correspondance avec William Bernard Ullathorne, évêque de Birmingham, elle aussi se convertit en août 1875.

CHEVAUCHET

XIX^e siècle. Français.

Graveur sur bois, illustrateur.

Il a gravé pour les Grooms célèbres les Axiomes au crayon de *L'Ancien Amoureux*, de Gavarni. On trouve de lui quelques planches dans les *Chansons* de Béranger. Il grava aussi pour le *Gil Blas*, de Gigoux, *l'Histoire populaire de Napoléon*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Les Étrangers à Paris*, le *Robinson Crusoé*, de Borel, *les Scènes populaires*, d'Henry Monnier.

CLAUDIE, Mlle

Née au XIX^e siècle à Paris. XIX^e siècle. Française.

Peintre d'histoire.

Élève de Chaplin. Elle débuta au Salon de 1878.

CLERGET

Charles Ernest :

Né le 4 juillet 1812 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Dessinateur et graveur d'ornements.

Augustin Legrand et Aimé Chenavard furent ses maîtres. Il fut nommé sous-bibliothécaire de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. On doit à cet artiste un recueil destiné à la décoration dans tous les genres et un essai sur l'art ornemental appliqué à la décoration des livres. Clerget a fourni des dessins à l'ouvrage de A. Burat, intitulé : *Minéralogie appliquée*. Il a composé de nombreuses planches pour les maisons Aubert, Chavant, Goupil. Il a exécuté des dessins pour les manufactures de Sèvres et des Gobelins. Pour le Muséum d'histoire naturelle, il exécuta 150 planches.

Hubert :

Né le 29 juillet 1818 à Dijon (Côte-d'Or). Mort en 1899 à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis). XIX^e siècle. Français.

Peintre de paysages, aquarelliste, lithographe.

Elève de Devosges et de Saint-Père, il exposa au Salon de Paris entre 1843 et 1865. Il fut professeur de dessin l'École impériale d'état-major. Le Ministère d'État et celui des Beaux-Arts lui commandèrent plusieurs travaux.

Ses paysages d'Italie et d'Orient sont traités avec un soin méticuleux, sans doute dû à son double métier de professeur de dessin et de lithographe.

COTELLE Jean, l'Ancien

Né en 1607 à Meaux (Seine-et-Marne). Mort en 1676 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Peintre, graveur.

Il fut élève de Guyot et de Simon Vouet. Comme peintre, il se distingua dans l'ornementation.

COUCHÉ

Charles :

XIX^e siècle. Vivait à Besançon durant la première moitié du XIX^e siècle. Français.

Peintre.

Jacques : (père)

Né en 1759 à Abbeville. XVIII^e siècle. Français.

Graveur au burin.

Elève de Levasseur et d'Aliamet. Graveur du cabinet du duc d'Orléans à Paris (1784-1808). On cite de lui : *Jeune Martyre* ; *Sainte Famille* ; *Le Retour au gîte* ; *Vues pittoresques, animaux*. Il fit partie de l'Académie de Saint-Luc. Il exécuta des gravures pour cuivres pour *Le Voyage à Naples et en Sicile* de l'Abbé de Saint-Non et pour *Le Voyage de Pallas dans la Russie Méridionale* (1788-1793), ainsi que des feuilles séparées d'après Fauvel, Fragonard, Duplessis-Bertaux, Lavreince, Chardin, etc. Il publia aussi en 1802 une série Recueil de paysages gravés dans la manière de crayon. Il était le père de Franç.-Louis Couché.

Louis François : (fils)

Né en 1782 à Paris. Mort le 5 octobre 1849 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Graveur.

Son père, Jacques Couché, fut son maître, mais il suivit aussi les enseignements de Laffite.

DAUZATS Adrien

Né le 16 juillet 1804 à Bordeaux (Gironde). Mort le 18 février 1868 à Paris XIX^e siècle. Français.

Peintre de genre, sujets typiques, paysages, architectures, aquarelliste, dessinateur. Orientaliste.

Dauzats est un des maîtres les mieux doués de l'École de 1830. Élève de Michel-Julien Gué, il fut attaché, en 1828, à la publication que dirigeait le baron Taylor et qui avait pour titre : *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Il dut à cette situation d'aller planter son

chevalet un peu dans toutes les contrées. Il voyagea ensuite au Portugal, en Espagne, puis de là gagna l'Égypte et l'Asie Mineure. Rentré en France, il y séjourna peu de temps et fit une longue tournée en Allemagne. Sa vie de voyage ne se borna pas là. Il accompagna le duc d'Orléans dans l'expédition du Djurjura, commandée par le maréchal Vallée, et prit part en personne à l'affaire du défilé des Bibans. Au point de vue de sa production artistique officielle, il débuta au Salon de 1831, et exposa régulièrement jusqu'en 1867. Il obtint une médaille de deuxième classe en 1831 et des médailles de première classe en 1835, en 1848, et en 1855. Il fut décoré de la Légion d'honneur en 1837.

A. Dauzats fut un artiste exceptionnellement fécond. Il a produit un grand nombre de tableaux et d'aquarelles, en lesquels il faut louer tout particulièrement la scrupuleuse exactitude du dessin et la vérité d'interprétation de la couleur locale. Le coloris de A. Dauzats est très brillant, très lumineux et plein de charmes. Il brossa ses architectures mauresques, ses ciels d'azur avec une fougue aisée et vigoureuse qui en fait un des artistes les plus remarquables, une des gloires les plus pures de l'École romantique. Ses dessins exécutés en Palestine, Syrie, Égypte sont d'une très grande précision et sont de précieux documents architecturaux, mais aussi humains, puisque Dauzats, à la différence de la plupart des orientalistes, s'attache à rendre des visages plutôt que des costumes ou des détails folkloriques.

DAVID

Étienne :

Né le 20 novembre 1819 au Plessis-Chenet XIX^e siècle. Français.

Dessinateur et lithographe.

Le 20 novembre 1839, il entra à l'École des Beaux-Arts.

Euphémie Thérèse, née Didiez :

Née le 1^{er} juin 1823 à Paris. XIX^e siècle. Française.

Peintre de genre, portraits, paysages.

Sous le nom de Didiez, elle exposa au Salon de 1848 à 1852, puis sous le nom de David à partir de 1857. Elle fut l'élève de Barbier Walbonne et de Groenendael et fit des paysages et des portraits.

Gustave :

Né en 1824 à Paris. Mort en 1891. XIX^e siècle. Français.

Peintre de genre, portraits, paysages, aquarelliste.

Élève de Picot. Il figura au Salon de Paris de 1841 à 1867.

Hermine :

Née en 1886 à Paris. Morte le 1^{er} décembre 1970. XIX^e siècle. Française.

Peintre de scènes de genre, paysages animés, paysages, peintre à la gouache, aquarelliste, graveur, lithographe, illustrateur.

Elle fut élève de l'Académie Julian et de l'école des Beaux-Arts de Paris. Elle se maria avec le peintre et graveur Pascin qui, s'il fut son véritable maître, s'attacha surtout à ce qu'elle dégagât sa propre personnalité. Elle débuta au Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs en 1904, exposa ensuite au salon des Artistes Français, avant de réserver ses envois aux Salons d'Automne et des Tuileries.

Elle peignit surtout à l'aquarelle et à la gouache et fut surtout paysagiste, exprimant par des nuances exquises les grâces des environs de Paris. Elle traita toutefois bien d'autres sujets : *Partie de campagne*, *L'orchestre*, *Portrait de femme assise sur un terrasse*, etc., et les paysages de bien d'autres régions : Cagnes, maisons dans la montagne, gare dans le Midi, Villefranche-sur-Mer, Palma-de-Majorque, etc. Elle a exécuté une cinquantaine de pointes-sèches, ainsi que des lithographies. Elle s'est approprié la tradition des émailleurs de Limoges, réalisant diverses pièces d'inspiration catholique.

Graveur en noir et en couleurs, elle fut un illustrateur fécond. dont l'imagination délicate n'a jamais trahi aucun des auteurs de son choix : Byron : *Ariel ou la vie de Shelley*, André Maurois: *Climats*, Jean Giraudoux : *Simon le Pathétique* et plusieurs titres, Tristan Derême : *L'Enfant perdu* et plusieurs titres, Paul-Jean Toulet : *Les Trois Impostures*, *la Jeune Fille verte*, Alain Fournier : *Le Grand Meaulnes*, Jean Giono : *Pastorale*, Charles d'Orléans : *Poésies*, Jules Barbey d'Aureville : *Le*

beau Brummel ou du dandysme, Maurice Barrès : *Un jardin sur l'Oronte*. Charles Perrault : *Les contes*, Paul Verlaine : *Romances sans paroles*, *La bonne chanson*, François Mauriac : *Fabien*, Arthur Rimbaud : *Les Illuminations*, *Une saison en enfer*, etc.

DELPECH Jean

Né le 1^{er} mai 1916 à Hanoi (région du Tonkin). XX^e siècle. Français.

Peintre. Figuratif réaliste.

Après des études à l'École des Beaux-Arts d'Hanoi en 1935, vient à Paris l'année suivante pour étudier à l'École Nationale des Beaux-Arts de 1936 à 1938. Dès 1938, il participe au Salon des Artistes Français, et au Salon des Artistes Indépendants à partir de 1946. Personnellement, il expose régulièrement en particulier à Paris à partir de 1952.

DEROY

Auguste Victor :

Né à Paris. Mort en 1906. XIX^e siècle. Français.

Lithographe.

Il obtint une mention honorable en 1888. Le Musée de Dieppe conserve de lui une *Vue du portrait de Saint-Remy*. Deroy, comme beaucoup d'autres artistes, prenait plaisir à exécuter de nombreux croquis au cours de ses promenades ; on en connaît un nombre considérable et qui ne sont pas dénués d'intérêt. Il était fils d'Isidore Laurent Deroy.

Isidore Laurent :

Né le 14 avril 1797 à Paris. Mort le 25 novembre 1886 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Peintre de paysages animés, paysages, aquarelliste, lithographe.

Elève de Cassas et de Félix, il obtint une médaille de troisième classe pour la lithographie en 1836 et un rappel en 1861. De 1822 à 1866, il figura au Salon de Paris

DESNOYERS Auguste Gaspard Louis, baron, de son vrai nom : **Boucher-Desnoyers**

Né le 19 décembre 1779 à Paris. Mort le 16 février 1857 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Graveur.

Premier graveur du roi (1825), conseiller des Musées royaux (1825), chevalier de saint Michel (1822), il fut membre de l'Institut, en 1816, lors de la création du quatrième fauteuil de la classe de gravure à l'Académie des Beaux Arts, il fut nommé baron en 1828.

DEVAUX-RAILLON Anna

XX^e siècle. Française.

Peintre.

Ed. Joseph cite ses portraits, ses paysages et ses décorations panoramiques. Elle a figuré au Salon de Paris.

DIEN Claude Marie François

Né le 11 novembre 1787 à Paris. Mort le 20 août 1865 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Graveur et peintre.

Il eut pour maîtres Reboul et Audoin. En 1809, une Académie gravée lui valut le premier grand prix de gravure. Il obtint une médaille de première classe en 1838 et 1848. En 1853, la Légion d'honneur. De 1822 à 1861, il figura au Salon soit par ses gravures, soit par ses aquarelles exécutées d'après les maîtres. Il a gravé des planches pour différentes éditions de sujets religieux, des sujets de genre et des portraits.

DUCERCEAU Jacques, de son vrai nom Androuet

Né en 1510 probablement à Paris. Mort après 1584 à Annecy ou à Genève. XVI^e siècle. Français.

Dessinateur d'architectures, graveur de sujets mythologique, compositions religieuses.

Ces parents se nommaient Androuet ; le nom de Ducerceau vient du cercle pendu au sommet de leur maison à Orléans comme marque distinctive. Jacques Androuet l'adjoignit à son nom

patronymique. Il passa la majeure partie de sa vie au foyer de sa famille. Un grand nombre de ses ouvrages sont datés. Certains biographes le font élève d'Etienne Delaulne, mais la ressemblance de son style avec celui de Léonard Thiry fait supposer qu'il se forma à l'école de ce dernier. Il visita l'Italie à la suite de George d'Armagnac, ambassadeur de François I^{er} auprès de Venise ; et, à son retour en 1546-1547, il fut patronné par la famille royale et la noblesse. On suppose que, devenu vieux, il se retira en Suisse et en Savoie. Sa qualité de protestant lui attirant des persécutions, il demanda son congé au roi.

Comme graveur, il possède un grand mérite. Il grava dans tous les genres, mais la partie la plus recherchée de son œuvre consiste dans les ornements et divers motifs d'architecture. Parmi ses principaux ouvrages, on cite : *Le Mariage de la Vierge*, d'après le Parmigianino - *La Naissance du Christ*, *Les Dieux du Paganisme*, d'après Rosso. Etc. Ses fils Baptiste, Jacques II, et son petit-fils Jean, continuèrent son œuvre d'architecte.

DUCHÊNE Achille*

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Achille_Duch%C3%AAne

Né en 1866. Mort en 1947. XIX^e et XX^e siècle. Français.

Paysagiste.

Fils du paysagiste Patrice-Henri Duchêne, Achille Duchêne fut le paysagiste attitré de la haute société à la fin du XIX^e siècle et à la Belle Époque. Il dessina plus de 6 000 jardins :

- Château de Vaux-le-Vicomte pour Alfred Sommier
- Château de Champs-sur-Marne, pour le comte Louis Cahen d'Anvers (fin du XIXe siècle)
- Château de Courances, pour la marquise Jean de Ganay
- Château du Marais, pour le comte Boniface de Castellane (1903-1906)
- Château de Breteuil (Yvelines) (avec son père Henri Duchêne)
- Château de Bouges, (Indre) (avec son père Henri Duchêne)
- Château de La Lorie, (Touraine), pour le Comte de Saint-Geney
- Château des Perrais à Parigné-le-Pôlin (Sarthe) pour le marquis de Broc.
- Château de Rosny-sur-Seine (Yvelines), pour Paul Lebaudy (fin du XIXe siècle)
- Château de Voisins à Saint-Hilarion (Yvelines), pour le comte Edmond de Fels
- Jardin d'eau de Blenheim Palace (Angleterre) pour le duc de Marlborough
- Château de Langeais
- Parc du Château de Vault (Saone et Loire) pour Léon Geoffroy
- Château de Sassy (Orne), vers 1920
- Jardin de l'hôtel Porgès, 18 avenue Montaigne à Paris (VIIIe), pour Jules Porgès
- Jardins du Palais Rose de l'avenue Foch pour le comte Boniface de Castellane
- Nordkirchen Schlossgarten, Nordkirchen, Allemagne
- Château de la Verrerie (Le Creusot), pour la famille Schneider (1904-1908)
- Jardin du Cloître de l'Abbaye de Royaumont (1912)
- Parc de Schoppenwihl à Ostheim (Haut-Rhin), restauration pour le général baron de Berckheim
- En 1935, Achille Duchêne publia *Les Jardins de l'avenir*, livre dans lequel il affirmait qu'il n'y avait plus d'avenir pour les grands parcs aristocratiques et qu'il fallait désormais concevoir des jardins plus petits et plus faciles d'entretien.
- Jean-Christophe Molinier, *Jardins de ville privés, 1890-1930*, Ramsay/Cortanze, 1991
- *Les Jardins des Duchêne en Europe*, Spiralinte/Fonds Duchêne, 2000

DUPUIS Étienne

XIX^e siècle. Français.

Peintre de paysages.

De 1839 à 1844, il envoya au Salon de Paris des tableaux représentant les châteaux de Blois, Chambord et Chenonceau.

ENGELMANN

Godefroy I :

Né le 17 août 1788 à Mulhouse. Mort le 25 avril 1839 à Mulhouse. XIX^e siècle. Français.

Dessinateur lithographe et peintre de miniatures.

Un des introducteurs de la lithographie en France. Engelmann qui apporta des perfectionnements en améliorant les encres, les crayons et différents procédés. Il est l'inventeur du cadre à repérer. Au Salon, il obtint une médaille de deuxième classe. Il fut l'élève de Regnault. On doit à Engelmann un manuel de lithographie.

Godefroy II :

Ne en 1814. Mort en 1897, XIX^e siècle. Français.

Lithographe.

Il fut avec son père Godefroy Engelmann l'inventeur de la chrono-lithographie.

ÉVEILLARD Georges

Né à Nantes (Loire-Atlantique). XX^e siècle. Français.

Peintre.

Il exposait, à Paris, au Salon des Artistes Français, à partir de celui de 1919, où il figurait dans la section spéciale consacrée aux Artistes Mobilisés.

FÉLIBIEN André

Source : Françoise Fichet, *La Théorie architecturale à l'âge classique : essai d'anthologie critique*, Éditions Mardaga, Liège, 1979.

Né en 1619 à Chartres. Mort en 1695 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Historiographe, architecte.

André Félibien, sieur des Avaux et de Javericy, est né à Chartres en 1619. Il commence sa carrière en 1647 comme secrétaire de l'ambassade du marquis de Fontenay-Mareuil à Rome où il rencontre Poussin. Protégé de Fouquet, il passe au service de Colbert après la disgrâce du surintendant. Nommé secrétaire du petit conseil créé pour l'achèvement du Nouveau Louvre, il accède en 1666 à la charge d'Historiographe des Bâtiments du roi. Sa tâche consiste à décrire les fêtes, arcs de triomphe, tapisseries, et à en élucider les allusions allégoriques et historiques à l'intention d'un public de courtisans plutôt que d'amateurs d'art, et ce dans le but de servir une politique de prestige. En 1667, Colbert fait nommer Félibien secrétaire des Conférences de l'Académie de peinture qui viennent d'être instituées, avec le titre de conseiller honoraire. Chargé de leur rédaction, il en publie un premier recueil pour l'année 1667. Mais à l'Académie, Félibien fait cependant figure d'intrus, ayant été préféré à son secrétaire Testelin, le candidat de Le Brun. Aussi, dès mai 1668, l'Académie soumet-elle la rédaction des conférences à son contrôle officiel avant d'adresser, le 20 avril 1669, des remontrances à Félibien pour ses comptes rendus. Souhaitant, comme Colbert, des conférences mensuelles et publiques sur les tableaux du roi, ouvertes aux amateurs et librement débattues, il se heurte à l'opposition de Le Brun, soucieux d'assurer une cohésion doctrinale que rend d'autant plus nécessaire la préparation du chantier de Versailles. Pour le Premier Peintre, l'élaboration de la doctrine doit rester propre à l'Académie et les séances publiques n'auront d'autre but que de la diffuser, voire de l'imposer. En 1671, lors de la création de l'Académie d'Architecture, Félibien s'en voit confier la charge de secrétaire et devient, en 1673, garde du cabinet des antiques. Ces différentes charges resteront dans sa famille après sa mort, à Paris, en 1695.

Outre ses écrits officiels, réunis en 1689 dans un *Recueil de Descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi*, Félibien publie de 1666 à 1688 les cinq volumes de ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, en 1676, *les Principes, de l'architecture, de la sculpture et de la peinture* et en 1683, *le Songe de Philomate*.

Représentant de la nouvelle bureaucratie académique créée par l'installation d'une organisation artistique officielle, Félibien témoigne également des derniers tâtonnements idéologiques qui préludèrent à la définition d'une orthodoxie, dans les années 1670. La critique d'art s'intègre désormais au mouvement artistique et l'œuvre officielle de Félibien témoigne de l'importance dévolue à sa propagation par le livre. Les académies n'ont pas seulement pour fonction de formuler l'orthodoxie, mais aussi d'en monopoliser les effets au service de la monarchie : «Et certes il est

bien juste que les Sciences et les Arts fassent leurs derniers efforts pour immortaliser les vertus d'un prince qui les protège, et qui travaille lui-même à les rendre plus célèbres. Aussi tous ces savants hommes (...) n'auront désormais d'autre objet que la grandeur de son Nom; et c'est en travaillant à sa gloire qu'ils s'immortaliseront eux-mêmes » (*Recueil*).

Une telle attitude contribue à reporter l'intérêt de la réalisation vers l'intention, à confronter le privilège de la composition dans les arts, car elle est théorie et, à ce titre, doit se subordonner la pratique.

Si Félibien participe à la formation de la pédagogie académique qu'on peut définir par une foi exagérée dans l'efficacité de règles qu'il suffirait de détenir pour pouvoir faire œuvre artistique, et dont le prototype pourrait être Pymandre, l'interlocuteur de Félibien dans les *Entretiens* lorsqu'il déclare : « ce que vous venez de remarquer suffirait pour apprendre à faire un tableau accompli, car il ne faudrait à mon avis que bien imiter cet ouvrage (Éliézer et Rébecca de Poussin) pour faire un second chef-d'œuvre », il contribue cependant, comme en témoignent ses démêlés avec Le Brun, à préserver quelque temps encore un esprit plus libéral dont l'œuvre de Poussin lui paraît être le plus sûr garant. Défenseur d'un poussiniste moins étroitement doctrinaire que celui de Fréart de Chambray ou moins intéressé que celui de l'orthodoxie académique, Félibien peut ainsi rester fidèle à l'ensemble des postulats académiques, intellectualisme, hiérarchie des genres, attachement aux allégories, hostilité aux coloristes, tout en témoignant d'un certain éclectisme.

Le premier des *Entretiens* est contemporain des discussions provoquées par les projets pour la colonnade du Louvre car, désormais, c'est autour des plans des palais royaux que s'organise la vie artistique. Empruntant une méthode déjà illustrée par Vasari, Félibien utilise le schéma des « vies d'artistes » pour développer les idéaux artistiques de son temps, et c'est à partir de l'esthétique de la peinture qu'il aborde les problèmes de l'architecture : « l'architecte doit faire comme l'anatomie de tout le corps de son ouvrage, avant que de travailler à sa décoration extérieure, imitant en cela les plus excellents peintres, qui, pour mieux vêtir leurs figures, les dessinent toutes nues auparavant et marquent jusqu'aux nerfs, aux muscles et aux moindres apparences, afin d'être assurés que sous les vêtements qu'ils ont ensuite il y a un corps caché. » De la mise en scène picturale, de la structure anatomique d'une peinture, Félibien infère la composition architecturale.

Si l'architecte doit partir de l'imitation de la Nature, il lui faut cependant l'épurer. C'est donc la « belle nature » qu'il doit imiter et non pas celle, déformée, des grotesques de Calot qui « sont plutôt une image de la disproportion et de l'irrégularité, qu'une imitation de la belle symétrie et de la juste convenance qu'on doit chercher sur le corps d'un homme bien proportionné. » Doivent donc être proscrits « ces amas confus de corps avancés et d'arrière-corps » dans les bâtiments.

La perspective, qui fait partie intégrante de cette science de la composition, est surtout conçue par Félibien de façon empirique, comme une mise en place du bâtiment en élévation, qui tient compte du point de vue du spectateur. Par contre la beauté est fondée en raison, et si chaque partie du bâtiment doit répondre à sa destination, c'est parce qu'il faut toujours rechercher la raison des choses, raison qui en explique la beauté : « ceux qui ont trouvé la beauté des bâtiments, n'en ont pas cherché la raison en mesurant seulement les ouvrages de leurs prédécesseurs, comme font aujourd'hui la plupart de ceux qui les veulent imiter. Ils ont recherché cette raison dans toutes les choses que la nature leur fournissait de plus régulier (...) Ils ont vu que les choses ne sont excellentes que quant elles sont utiles; qu'elles ne peuvent être utiles que par le rapport qu'elles ont entre elles. » (1^{er} *Entretien*)

Voulant cependant préserver la personnalité de l'artiste, Félibien ajoute à la notion de beauté celle de grâce, « ce je ne sais quoi qui peut échapper aux règles » : « la beauté naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles. Et la grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme... Les proportions de toutes les parties qui composent un édifice en font la beauté corporelle et la conduite et sage disposition qui se fait de toutes ses parties par le mouvement et l'esprit de l'architecte est ce qui donne toute la grâce. »

Félibien, dans le V^e tome des *Entretiens*, étranger au plan initial, ayant réussi sa conversion de Colbert à Louvois comme il l'avait fait de Fouquet à Colbert, peut se permettre de juger sévèrement les artistes de son temps. Mais il reste trop attaché au passé pour admettre un art décoratif et

moderne, et pour préparer l'évolution de l'académisme, rôle dévolu à Claude Perrault qui va poursuivre l'idéal de Le Brun.

FER Nicolas de

Né en 1646. Mort le 15 octobre 1720. XVII^e-XVIII^e siècles. Français.

Graveur de cartes.

Il portait le titre de Géographe du Roi et grava environ 600 cartes qui sont surtout à mentionner pour la riche ornementation des planches. On connaît de lui aussi des planches de portraits *Histoire des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Louis XV*.

FLAMENG François

Né le 6 décembre 1856 à Paris. Mort le 28 février 1923 à Paris. XIX^e-XX^e siècles. Français.

Peintre d'histoire, scènes de genre, portraits, paysages, dessinateur, graveur.

Fils de Léopold Flameng, il eut pour maîtres Alexandre Cabanel, Pierre Hédouin et Jean-Paul Laurens.

Il exposa au Salon de Paris, dès 1873, obtenant une médaille de deuxième classe et le Prix du Salon, en 1879 ; le Grand Prix à l'Exposition Universelle de 1889. Il fut promu commandeur de la Légion d'honneur. Nommé, à Paris, professeur à l'École des Beaux-Arts en 1905, il devint membre de l'Institut et du Comité des Artistes Français.

Étant apprécié du grand public, François Flameng eut de nombreuses commandes de tableaux historiques. Il réalisa également plusieurs portraits de personnages officiels, dont Victor Hugo sur son lit de mort, appartenant à la collection du théâtre de la Comédie Française. Parmi ses peintures, on mentionne : *Un lutrin - L'Appel des Girondins - Prison de la Conciergerie - Route de Capo-di-Monte, à Naples - Les bords de la Seine, au pont de Meudon - Sous bois - Camille Desmoulins*.

FLOTAT Daniel *

Source : <http://danielflotat.com/index.htm>

Né en 1946. XXI^e siècle. Français.

Artiste peintre

Il réside à Tours mais peint dans de nombreux pays. Son parcours est d'une densité peu commune. Des commandes privées de renom, des amitiés avec de très grands artistes contemporains, des œuvres dans de nombreuses collections privées en Europe mais également aux Etats-Unis et au Japon. Il emploie des techniques aussi variées que les thèmes qu'il aborde.

FRAGONARD

Alexandre Evariste :

Né en octobre 1780 à Grasse (Alpes-Maritimes). Mort le 10 novembre 1850 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Peintre d'histoire, compositions mythologiques, sujets religieux, compositions murales, sculpteur, illustrateur, lithographe.

Il eut pour maîtres, son père, Jean-Honoré Fragonard, et Jacques-Louis David. Il exposa au Salon de Paris, de 1799 1842. Il traita des sujets mythologiques, puis napoléoniens religieux et monarchistes. Il fut également illustrateur, on trouve quantité de ses dessins dans les ouvrages publiés pendant la période révolutionnaire. Il donna aussi des sujets d'estampes, dont *La Liberté - La Vérité - La République*, qui furent gravés par Jean-Alexandre Allais, Louis-François Mariage, Jacques-Louis Copia. Sous la restauration, il s'adonna à la lithographie. Comme peintre, Alexandre Évariste Fragonard jouit d'une notoriété suffisante pour que des décorations importantes lui fussent confiées au Louvre. Il y peignit : *François I^{er} armé chevalier par Bayard - François I^{er} reçoit les tableaux rapportés d'Italie par le Primatice - Les Sciences et les Beaux-Arts rendent hommage à leurs dieux protecteurs*. Il travailla aussi pour le château de Versailles.

Théophile Évariste Hippolyte :

Né le 2 février 1806 à Paris. Mort en 1876 à Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine). XIX^e siècle. Français.

Peintre d'histoire, scènes de genre, portraits, paysages, lithographe, dessinateur, illustrateur.

Fils d'Alexandre Évariste Fragonard, dont il fut l'élève, et petit-fils de Jean-Honoré Fragonard. Il fut pendant longtemps attaché à la Manufacture Royale de Sèvres. Il exposa au Salon de Paris, dès 1831, obtenant une médaille de première classe en 1850. Il fut promu chevalier de la Légion d'honneur en 1869. Il eut une importante activité d'illustrateur, dessinant pour le magazine *L'Illustration* et diverses œuvres littéraires : *Les Mille et une nuits*, *Contes et Nouvelles de La Fontaine*, *Quentin Durward* de Walter Scott, *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand. Il produisit beaucoup de lithographies.

GAUTIER Louis Joseph Antoine Désiré

Né en février 1789. Mort après 1824. XIX^e siècle. Français.

Dessinateur et graveur au burin.

Il a gravé des sujets de genre et de vues.

GERMAIN

Charles Laurent :

Né en 1872 à Longueval (Somme). Mort en avril 1900 à Rome. XIX^e siècle. Français.

Peintre de genre, portraits, graveur.

Élève de Gérôme et de Chaplin, il obtient le grand prix de peinture.

Pierre :

Né en 1647 à Paris. Mort en 1684 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Graveur.

Élève de Le Brun. Fut chargé par Colbert de graver des dessins allégoriques sur les planches d'or destinées à couvrir le livre contenant le Recueil des conquêtes du roi. XIX^e

DE SAINT-PIERRE Jacques Nicolas Ernest :

Né au XIX^e siècle à Saint-Pierre-le-Moûtier (Nièvre). XIX^e siècle. Français.

Graveur.

Cet artiste débuta au Salon de 1878.

GOBLAIN Antoine Louis

Né en 1779 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Peintre d'architectures, paysages urbains, paysages, aquarelliste, dessinateur, illustrateur.

Il fut élève de Victor Jean Nicolle et de Jean-Thomas Thibaut. Il exposa au Salon de Paris, entre 1824 et 1838.

Il réalisa des dessins d'architectures et peignit, à l'aquarelle, des vues de Paris et de ses environs. Il illustra aussi le *Voyage pittoresque de la France*.

GOSSE Nicolas Louis François

Né le 2 octobre 1787 à Paris. Mort le 9 février 1878 à Soncourt (Vosges).

XIX^e siècle. Français.

Peintre d'histoire, sujets religieux, compositions mythologique, scènes de genre, portraits, compositions murales, graveur.

Il fut élève de François Vincent. Il figura au Salon de Paris, de 1808 à 1870, obtenant une médaille de troisième classe en 1819 et une médaille de deuxième classe en 1824. Il fut fait chevalier de la légion d'honneur en 1828, promu officier, en 1870.

On lui doit les peintures murales de nombreux théâtres et édifices tel que : l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris, le palais de Justice de Rennes.

HASKE Ferencz

Né en 1833. Mort le 17 février 1894 à Budapest. XIX^e siècle. Hongrois.

Graveur.

HAUG Hans, pseudonyme : Balthasar

Né à Niederbronn-les-Bains (Bas-Rhin). XX^e siècle. Français.

Peintre, illustrateur.

Écrivain sous son nom de Haug, il peint sous le pseudonyme de Balthasar. Il exposait à Paris, au Salon d'Automne, et remporta une médaille d'or à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925. Il a illustré des ouvrages littéraires, dont *Candide* de Voltaire. Bien connu à Strasbourg, où il fut conservateur des musées.

HAUGER Arthur

Né à Paris. XIX^e siècle. Français.

Graveur.

ISABEY Jean Baptiste

Né le 11 avril 1767 à Nancy (Meurthe-et-Moselle). Mort le 11 avril 1855 à Paris. XVIII^e-XIX^e siècles. Français.

Peintre d'histoire, portraits, miniatures, peintre à la gouache, aquarelliste, lithographe, dessinateur, caricaturiste.

Isabey, qui appartenait à une famille de commerçants, commença ses études dans sa ville natale avec Jean Girardet et Jean-Baptiste Charles Claudot. Il vint à Paris en 1786 et travailla d'abord avec Augustin (?) Dumont, puis avec David. Il eut d'abord des difficultés pour se créer des moyens d'existence. Ayant obtenu de faire le portrait de Marie-Antoinette, du duc d'Angoulême et du duc de Berry, il prit une place marquante parmi les miniaturistes et les dessinateurs à l'estompe et au lavis. On ne sait trop comment il traversa la tourmente révolutionnaire, mais il fut ensuite l'intime ami de Bonaparte et de Joséphine et cette intimité se prolongea durant le Consulat et l'Empire. Aucun courtisan ne se prêta mieux que lui aux changements de régimes et en tirer parti. Après avoir encensé Napoléon I^{er}, en 1814 le prince de Talleyrand l'emmena pour peindre les plénipotentiaires du Congrès de Vienne et il fit le portrait de plusieurs souverains. Il fut peintre de Louis XVIII, Charles X, et ne fut pas moins bien en cour sous Louis-Philippe. Isabey a été surnommé le peintre des rois. Il fut fait chevalier de la Légion d'honneur en 1817 et élevé au grade de commandant en 1853. On le retrouva encore sous Napoléon III. Il finit sa carrière au Palais de l'Institut comme directeur honoraire des Palais Impériaux.

Il débuta au Salon de 1793 avec plusieurs miniatures. En 1812, il exposait les portraits d'après nature de la famille Impériale d'Autriche. Il continua jusqu'en 1841 à prendre part aux expositions officielles. Isabey, nommé en 1805 premier peintre de l'Impératrice, n'était pas seulement chargé de reproduire les effigies officielles de l'Empereur et de l'Impératrice, il était aussi l'organisateur de toutes les fêtes intimes et officielles des Tuileries, de Saint-Cloud et de la Malmaison, avec le titre de dessinateur du cabinet et des cérémonies, directeur des décorations de l'Opéra. Isabey fut le plus brillant miniaturiste de son temps et par excellence de l'Empire. Sa réputation était universelle.

Comme graveur Jean-Baptiste Isabey est à noter comme un des premiers peintres ayant fait de la lithographie ; dans ce genre, on cite de lui : dès 1814 à Vienne, avec Legros, *le Portrait du prince Eugène*. En 1818, il publia chez Engelmann une série de petits essais lithographiques ; en 1819 : *L'Invitation pour le bal déguisé*, de J. Isabey ; en 1821 : *Arrivée du duc de Bordeaux au château de Chambord*, dédié à la duchesse de Berry ; en 1822, il collabora à l'ouvrage du baron Taylor, avec *Escalier de la grande tour du château d'Harcourt* et publia les trente lithographies de son voyage d'Italie. Il a aussi fait des portraits, notamment celui d'Eugène Isabey, avec cette légende : *Mon fils, mon élève, mon ami*. Isabey a aussi produit douze planches de caricatures signées I. I. et publiées chez Motte, dont quelques-unes sont lestes ou scatologiques.

ISSARTIAL Etienne*

Source : <http://issartial-illustrateur.ultra-book.com/>

XXI^e siècle.

Illustrateur, dessinateur de presse, dessinateur de bandes dessinées.

Diplômé de l'École supérieure des Beaux-arts de Nantes, il a été professeur de dessin chez indépendant et est actuellement dessinateur-Illustrateur chez Free-lance (Indépendant)

JAZET Jean Pierre Marie

Né le 31 juillet 1788 à Paris. Mort à Yerres (Essonne), enterré le 18 août 1871 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Graveur-reproducteur à l'aquatinte et manière noire.

Il perdit son père très jeune, en 1793, tué par l'explosion d'un canon alors que, vérificateur des bâtiments royaux, il servait dans la Garde Nationale. Il fut recueilli par son oncle maternel, le graveur Debucourt, qui lui transmit son métier. Dans un premier temps, Jazet copia les sujets qui faisaient la réputation de son oncle : scènes de mœurs, sujets de chasse, paysages, avant que celui-ci ne fût devenu presque exclusivement le graveur de Carle Vernet. Contrairement à Debucourt qui avait eu une production personnelle, Jazet se contenta d'être un graveur de reproduction. Il débuta au Salon de 1817 et se fit remarquer dès celui de 1819, où il exposait notamment le *Portrait en pied du général Lasalle* d'après Gros et *Le Bivouac du colonel Loncey* d'après H. Vernet, qui lui valurent une médaille de deuxième classe. Il fut alors et pour longtemps considéré comme un des meilleurs graveurs français de reproduction. Il reçut la Légion d'Honneur en 1846.

Jazet fut par excellence le graveur d'Horace Vernet, comme son oncle Debucourt l'avait été de Carle Vernet. Il popularisa ses tableaux relatant les fastes du Premier Empire. Il reproduisit aussi des peintures de David, Gué, Steuben, Bellangé, Gosse, Vigneron, Destouches, Briard, Brion, Faustin Besson, G. Vibert, Rigo, liste qui montre que tout n'était pas du meilleur. Il exposa pour la dernière fois au Salon de 1865. L'œuvre de Jazet est considérable, exécutée en majeure partie à l'aquatinte. Il porta ce procédé à un point de perfection remarquable, mais la médiocrité de certaines œuvres qu'il reproduisait, bientôt aidé par ses deux fils, Alexandre et Eugène, compromit en partie sa réputation.

JOHANNOT Eric*

Source : <http://www.crm-d-sacre.com/?p=392>

XXI^e siècle. Français.

Responsable de l'action pédagogique et de la visite du Domaine national de Chambord

Après avoir obtenu en 1988 son baccalauréat option Arts plastiques, il fut guide-conférencier et animateur du patrimoine du Domaine national de Chambord en 1996. En 2001, il acheva sa Maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Jean Guillaume au Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de Tours, puis devint en 2006 responsable de l'action pédagogique et de la visite du Domaine national de Chambord. Il réalisa en 2009 un livret pédagogique destiné à découvrir le patrimoine du domaine du château de Chambord à travers diverses approches : architecturales, historiques, littéraires : *Art de l'espace : architectures*.

JOURDAIN

Auguste :

Né au XIX^e siècle à Paris. XIX^e siècle. Français.

Graveur.

Collaborateur au journal l'Illustration, pour lequel il grava, notamment, des reproductions de tableaux de maître. Exposait au Salon de 1863.

Pierre Gaston :

Né au XIX^e siècle à Villeneuve-l'Archevêque (Yonne). XIX^e siècle. Actif à Paris. Français.

Peintre et illustrateur.

Il fut élève de S. Cornu à Paris et figura au Salon en 1866, 1870, 1872, et de 1877 à 1881 avec des tableaux de genre, et 1875 avec le tableau *Attaque de la Redoute de Montretout* le 19 janvier 1871.

LAFITTE Louis

Né le 15 novembre 1770 à Paris. Mort le 3 août 1828 à Paris. XVIII^e-XIX^e siècles. Français.

Peintre d'histoire, sujets mythologiques, scènes de genre, portraits, dessinateur.

Élève de Demarteau et de J.-B. Regnault. En 1791, il obtint le premier Grand Prix de Rome avec *Régulus retournant à Carthage*. La même année il exposait au Salon plusieurs dessins. Après avoir étudié à Rome, il revint s'établir à Paris et y produisit surtout des dessins. Il prit part au Salon jusqu'en 1817. Sous la Restauration, Louis Lafitte fut nommé dessinateur du cabinet du roi. Lafitte a produit un grand nombre de dessins de vignettes. Siret mentionne à tort Louis Lafitte avec l'initiale comme prénom.

LANCELOT Dieudonné Auguste

Né en 1822 à Sézanne (Marne). Mort en 1894 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Lithographe et illustrateur.

Elève de J.-F. Arnaud de Troyes. Exposait au Salon entre 1853 et 1876. Il dessina sur bois des paysages pour *Le Tour du Monde* ; *Le Magasin pittoresque* et pour les *Jardins* (1887). Le Musée de Troyes conserve une aquarelle de Lancelot.

LEBEL

Charles Jacques :

XIX^e siècle. Actif au début du XIX^e siècle. Français.

Peintre d'histoire, de genre et de portraits.

Élève de David. Exposait au Salon de 1801 à 1827. Ses tableaux relatifs à l'histoire militaire de la France lui valurent de nombreux succès, notamment : *Trait d'humanité d'un grenadier français et Turenne dormant sur le champ de bataille*. Il peignit un grand nombre de portraits. On voit de lui, au Musée d'Angers : *Traits de piété filiale*, et à celui de Versailles : *Visite du premier consul à l'hospice du mont Saint-Bernard*. Le Musée Carnavalet, Paris, conserve diverses vues de Paris, et le Musée Marmottan, dans la même ville, un *Portrait de jeune femme*.

Jules Henri :

Mort en 1886. XIX^e siècle. Français.

Peintre.

Sociétaire des Artistes Français, il figura au Salon de ce groupement.

LE BRUN Charles

Né le 24 février 1619 à Paris. Mort le 12 février 1690 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Peintre d'histoire, scènes mythologiques, compositions religieuses, portraits, graveur, dessinateur.

Son père, le sculpteur Nicolas Le Brun l'aîné, le fit travailler très jeune avec François Perrier, dit le Bourguignon, et plus tard avec Simon Vouet. Le Brun copia diverses peintures à Fontainebleau et, dès l'âge de quinze ans, peignit pour le cardinal de Richelieu plusieurs compositions que Poussin, alors à Paris, trouva intéressantes. Le Brun faisait preuve d'une activité intense. Quand il ne peignait pas, il gravait à l'eau-forte, composait des dessins de thèses, modelait en cire. Le chancelier Seguier, qui ne cessa de le protéger, lui fit une pension pour qu'il puisse aller en Italie et le confia à Poussin qui retournait à Rome. Le jeune artiste chaudement recommandé fut fort bien accueilli par le cardinal Barberini, par le pape Urbain VIII et les grands personnages de la cour de Rome. Après un séjour de quatre ans, Le Brun revint en France, s'arrêta à Lyon où il produisit plusieurs ouvrages et rentra à Paris avec la réputation d'un artiste achevé.

Dès lors, il fut accablé de commandes. En 1647, il peignit pour les orfèvres le *Martyre de Saint*

André, destiné à Notre-Dame. En 1648, il prit une part active à la fondation de l'Académie, où, jusqu'à la fin de sa carrière, il occupa une place prépondérante. En 1649, il travailla concurremment avec Lesueur à la décoration de l'Hôtel Lambert. Le surintendant Fouquet lui fit une pension de 12000 livres et le chargea de la décoration de son château de Vaux. Le Brun rencontra chez Fouquet le cardinal Mazarin, qui le présenta à Louis XIV et à la reine mère. Celle-ci lui commanda un *Christ aux anges* pour son oratoire, tableau dont le succès fut considérable. Le mariage du roi avec l'infante Marie-Thérèse valut à Le Brun la décoration de la place Dauphine.

Colbert le nomma directeur des Gobelins, où se trouvaient réunis les ateliers de tapisseries, de meubles, d'orfèvrerie, de serrurerie, de mosaïque, de marqueterie de la Couronne. L'influence de Le Brun y fut considérable. Il donnait les dessins de tous les objets et en surveillait l'exécution. C'est à ce moment que l'artiste paraît le plus intéressant. Le Brun y est « le grand peintre du grand siècle », plus que dans sa propre peinture, tout estimable qu'elle soit, mais en tant qu'ordonnateur de l'ensemble des décorations, des motifs d'ornements constituant le style Louis XIV. En 1660, le roi se trouvant à Fontainebleau lui commanda de peindre plusieurs sujets sur l'histoire d'Alexandre. Le Brun peignit devant Louis XIV le tableau *La famille de Darius* et le souverain en fut si satisfait qu'il offrit au peintre son portrait enrichi de diamants, le nomma son premier peintre (juillet 1662) avec une pension de 12000 livres, lui donna des lettres de noblesse (décembre 1662) et lui confia la garde de ses tableaux et dessins avec mission d'acheter tous les ouvrages de peinture et de sculpture qu'il jugerait dignes d'enrichir la collection royale. L'incendie de la galerie des peintures du Louvre, le 6 février 1661, fournit à Le Brun l'occasion de mettre en lumière ses qualités de grand décorateur. Il fit le plan de la galerie d'Apollon, exécutant tous les dessins des peintures, sculptures, ornements, mais il n'en peignit que quatre. La création de Versailles absorbant l'attention du souverain, fit ajourner l'exécution des travaux du Louvre. En 1666, Le Brun usa de son influence pour obtenir la création d'une école française à Rome. On le trouve, en 1677, accompagnant le roi durant la campagne de Flandre et au retour exécutant des peintures au château de Saint-Germain. L'année précédente, l'Académie de Saint-Luc, à Rome, l'avait élu prince, c'est-à-dire directeur. Malgré les peintures exécutées pour Louis XIV et les nombreux dessins des statues du parc de Versailles, Le Brun trouvait encore le temps de décorer pour Colbert le Château et les pavillons de Sceaux. L'infatigable artiste peignait encore les façades des pavillons de Marty et grand escalier de Versailles. En 1679, il entreprit la peinture et la décoration de la grande galerie du palais, cadre colossal dépassant 80 mètres de longueur sur 12 de largeur. Le Brun y consacra quatre ans, peignant dans vingt et un tableaux et six bas reliefs des faits de la vie de Louis XIV. Il décora encore les salons de la Paix et de la Guerre, terminant chaque extrémité de la galerie.

La mort de Colbert apporta un coup terrible à la carrière de Le Brun. Louvois détestait tout ce que son prédécesseur avait protégé. La charge de surintendant des bâtiments lui permit de susciter à Le Brun mille tracasseries, quantité d'entraves. Jusqu'alors le peintre régnant en maître absolu avait exercé sur l'art un despotisme qui, s'il donna une majestueuse unité à la plastique du siècle de Louis XIV, proscrivant toute originalité s'écartant des normes définies par l'Académie, avait compromis l'évolution artistique de l'époque. La sourde opposition, les critiques de Louvois, qui lui opposait Mignard, influèrent sur la santé de Le Brun, probablement fatigué par la succession ininterrompue d'efforts nécessités par ses travaux ; il cessa d'aller à la Cour, malgré la faveur que lui témoignait toujours le roi, et une maladie de langueur acheva sa vie.

Il eut un nombre considérable d'élèves parmi lesquels son frère Gabriel, Claude Audran, Verdier, Houasse, Vernaual, Viviani, Le Fevre, Joseph Vivien, Ch. de la Fosse. Un grand nombre de ses ouvrages ont été reproduits par les meilleurs graveurs. La place qu'il occupe dans tous les grands musées est très importante. On a reproché à Le Brun son coloris sombre et rougeâtre, la lourdeur de son dessin, son exécution molle et sans accent, mais sa prodigieuse imagination et la largeur de son style décoratif ne sont pas contestés. D'une part on peut considérer Charles Le Brun comme un des peintres d'histoire les plus féconds de l'école française, d'autre part, si l'on tente de distinguer d'entre les innombrables travaux de décoration celles des peintures qui semblent indiquer une inspiration plus personnelle, il est possible d'y déceler en tout cas un sens de la grandeur qui serait ce qu'on peut appeler « du style », et ici précisément en même temps que le sien celui d'un siècle et d'un roi non négligeables.

LE GALLIC Jean-Claude*

Source : http://www.letelegramme.com/local/morbihan/pontivy/ville/peinture-jean-claude-le-gallic-expose-34-toiles-22-01-2013-1979589.php?utm_source=rss_telegramme&utm_medium=rss&utm_campaign=rss&xtor=RSS-21

Peintre.

Jean-Claude Le Gallic peint depuis 30 ans. Autodidacte, l'artiste pontivy expose jusqu'au 2 février à la galerie de l'espace culturel du Centre Leclerc. L'an dernier, il avait exposé avec Muriel Stempin. Cette année, il s'est inscrit seul et expose 34 œuvres, de la peinture à l'huile ou des pastels secs. Ses sujets de prédilection? Les rues, de Pontivy ou d'ailleurs, ainsi que les cimetières à bateaux (Le Bono, Noirmoutier...). Jean-Claude Le Gallic est par ailleurs président de l'association Liv ar Bro a Pondi, le salon des arts du Centre Bretagne.

LEMERCIER

XIX^e siècle. Actif à Paris. Français.

Graveur au burin, illustrateur.

Il a gravé des planches pour le *Voyage pittoresque de la Suisse*.

Alfred Léon :

XIX^e siècle. Actif à Paris. Français.

Lithographe.

Élève de Gigoux et de Lasalle. Il exposa au Salon de 1863, plusieurs œuvres en collaboration avec Bocquin, d'après des aquarelles de Gavarni.

LEON Jim*

Source : <http://jim-leon.net/bio.shtml>

Né le 12 novembre 1938 à Wolverhampton (Grande-Bretagne). Mort le 14 janvier 2002. XX^e - XXI^e siècle. Anglais.

Peintre.

Fils d'Albert Samuel Leon et de Marjorie Ellen Sadler, il sera l'aîné de 13 enfants. Il est élevé dans un quartier populaire de Birmingham et sa prime enfance est marquée par l'intensité des bombardements allemands sur cette zone qui abrite de nombreuses usines et voies ferrées. Ses aires de jeu seront les maisons de briques écroulées, et il sera très tôt fasciné par la rapidité avec laquelle la végétation recouvre ces ruines. Ces images seront le sujet de ses peintures à la fin des années 80. Il apprend à lire très tôt. Il stupéfie son entourage par son aptitude pour le dessin et dès l'âge de cinq ans, il sera considéré comme un « artiste » par tout son voisinage. Après l'école primaire, il étudie au collège Handsworth Grammar School.

Il est admis au collège des Beaux-Arts de Birmingham en 1954, d'où il sera exclu pour indiscipline en 1957. Il passe alors de longues heures dans les « pubs » de la ville, découvrant le plaisir de converser autour d'une bière, à une table de gens aussi divers soient-ils. Cet attrait pour les bars et plus tard pour les bistrotts lyonnais l'accompagnera tout au long de sa

Il se marie, en 1959, avec une lyonnaise. Ils auront ensemble trois enfants, Renaud, Anna (décédée en 1960) et Meg. Il s'installe à Lyon avec sa famille au mois de septembre 1960, rencontre très rapidement les peintres lyonnais et devient dessinateur en soieries.

De 1961 à 1970, il réside à Lyon et présente son travail dans de nombreuses expositions personnelles et collectives. Il est un membre très actif de la vie artistique lyonnaise.

En parallèle, il compose et dessine plusieurs affiches pour le Théâtre du 8^e à Lyon.

En 1963, le musée des Beaux-arts de Lyon lui achète une toile intitulée *Le Jour d'avant*. Il réalise des créations pour l'atelier de dessins textiles de Raoul Bruckert à Lyon et participe également à la création de costumes et de décors de théâtre.

Entre 1964 et 1969, il expose à Lyon, Paris, Bruxelles, Delhi, Bombay, Chypre, etc.

Lors des événements de mai 1968, il offre pour une vente aux enchères au profit des ouvriers en grève une toile intitulée *La Révolte des canuts* réalisée en 1964 pour " Travail et Culture" à l'occasion de la commémoration de la révolte des ouvriers de la soie.

Au cours d'un de ses séjours à Londres en 1968, il rencontre Rick Wright, leader des Pink Floyd et de retour à Lyon, initie leur premier concert en France le 16 octobre 1968 au Théâtre du 8^e pour lequel il réalise l'affiche.

Il effectue son premier voyage en Californie en 1969 et commence une collaboration avec le « Berkeley Barb ». Il participe à la création du « People's Park » à Berkeley. Il exposera à la galerie Le Lutrin, la série des dessins *Psychopathia Sexualis* réalisés en 1967 d'après les écrits de Krafft-Ebing.

Il réalise les maquettes des décors et des costumes de la Mise en pièces du Cid au théâtre de la Cité à Villeurbanne pour Roger Planchon qui reprendra cette pièce à Paris au théâtre Gaston Baty à la fin de la même année. En 1970, il crée les maquettes pour les décors du film *Peau d'Ane* de Jacques Demy dont il dessine aussi l'affiche. En octobre, Monique et lui se séparent. Jim décide alors de s'installer à Londres où il résidera jusqu'en 1973. Il réalise de nombreuses illustrations pour les magazines *International Times*, *Oz*, *The Savoy*, *Rolling Stones*, etc. Il participe à une conférence spectacle en hommage à William Blake à l'Institut d'Art contemporain de Londres. Il fait de fréquents allers-retours entre Londres et Lyon. En 1972, il conçoit les décors et les costumes pour le ballet « *La Symphonie fantastique* » de Berlioz, sous la direction de Vittorio Biagi, présenté à l'Opéra de Lyon.

Le 1er mai 1973, il connaît une expérience mystique, lors d'un « trip sous acide » qui va profondément changer sa vision et son expression artistique.

En 1974, il retourne aux États-Unis, à San Francisco et à Philadelphie, où il enseigne au Pennsylvania Academy of Fine Arts.

À partir de 1975, il exerce son activité artistique essentiellement à Lyon tout en retournant régulièrement en Angleterre. Il réalisera les décors et costumes de *Homme pour Homme* de Bertolt Brecht, mis en scène par Bruno Carlucci au Théâtre de l'Est Lyonnais.

Il dessine les costumes pour *Le Bourgeois gentilhomme* sous la direction de Marcel Maréchal au Théâtre de la Criée à Marseille, mis en scène par Bernard Ballet en 1977.

Au début des années 80, à Birmingham, il réalise des affiches et posters pour l'organisateur de concerts *Headquarters* et collabore au magazine de musique rock *Brumbeat*.

Malgré des difficultés dans sa vie personnelle et une dépendance à l'alcool dont il souffre, il exerce sans relâchement son métier d'artiste, présentant régulièrement ses œuvres au public lors d'expositions, réalisant des fresques murales ou participant à de nombreuses manifestations culturelles.

Il donne une conférence devant les élèves de l'école des Beaux-Arts de Lyon et de 1993 à 1998, il rejoint l'école *Objectif Formation* à Vaux-en Velin où il enseigne les arts plastiques.

LEPAUTRE

Jean ou Le Paultre :

Né le 28 juin 1618 à Paris. Mort le 2 février 1682 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Ce grand artiste commença sa carrière chez un constructeur charpentier pour lequel il dessinait des plans et des ornements. Mais sa brillante imagination demandait un champ plus vaste. Il s'adonna à la gravure et durant sa longue carrière produisit près de quinze cents planches à l'eau-forte et au burin de décorations architecturales, frises, plafonds, vases et ornements de toutes sortes. Cet œuvre immense, sauf quelques reproductions d'après Farinati, fut exécuté d'après ses propres compositions, toutes portant la marque d'une remarquable personnalité. Ses recueils relatifs à la

décoration (*Suite de lambris, de Vases à la moderne, etc.*) sont de véritables répertoires de ce qu'on appelle le style Louis XIV, qui s'est propagé en Europe en partie par l'intermédiaire de Lepautre. On lui doit aussi quelques planches de portraits et de sujets religieux et d'histoire, intéressantes sans doute, mais d'une exécution moins libre que ses ornements. Il fut membre de l'Académie en 1667. Il signait I. P. ou I. le P.

Pierre :

Né le 6 septembre 1660 à Paris. Mort le 22 janvier 1744 à Paris. XVII^e-XVIII^e siècles. Français.

Sculpteur de groupes, statues, dessinateur, graveur.

Fils de Jean Lepautre. Elève de Manier, il obtint le grand prix de Rome ; il partit pour cette ville et y demeura quinze ans. En 1716, il y fit un groupe en marbre : *Énée portant Anchise et tenant à la main le jeune Ascagne*, qui est actuellement aux Tuileries, et il acheva le groupe qui lui fait pendant : *Arria et Paetus*, qui avait été commencé par Théodon. Il exécuta un marbre que possède le Louvre : *Faune portant un chevreau*, copie d'antique, dont l'original est aujourd'hui au Musée de Madrid. Une autre copie d'antique, *Atalante*, statue en marbre, figure aux Tuileries. On lui doit encore les sculptures en bois de l'œuvre de Saint-Eustache, à la chapelle du château de Versailles, *Saint-Grégoire et Saint Amboise*, statues de pierre, au chevet, un groupe d'anges en plomb, à l'intérieur, deux anges en bronze et la *Modestie de la Pureté*, bas relief. Il grava une eau-forte de la statue de Louis XIV, œuvre de Coysevox, qui fut érigée à Paris en 1689. On voit, au Musée d'Angers, un dessin original du groupe des Tuileries *Énée et Anchise* eu au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, une réplique du même sujet.

LE ROUGE Georges-Louis *

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Georges-Louis_Le_Rouge

Né à Hanovre en 1707. Mort vers 1790. XVIII^e siècle. Français.

Cartographe, graveur, architecte, ingénieur géographe.

Son parcours et ses connexions sociales, à cheval sur l'Allemagne et la France, sont caractéristiques des ingénieurs géographes de son temps, qui circulaient à travers l'Europe du XVIII^e siècle pour acquérir puis faire valoir leurs compétences cartographiques.

Georges-Louis Le Rouge était probablement le fils d'un architecte d'origine française, Louis Rémy de la Fosse. Il quitta Darmstadt après avoir poursuivi de 1727 à 1732 le travail inachevé de son père, une grande carte de Darmstadt, et composa une carte de l'Alsace en cinq grandes feuilles, sans doute à des fins militaires ; il réalisa ultérieurement des cartes dans le cadre de la Guerre de Succession de Pologne, entre 1733 et 1735. À partir de 1736 il vécut à Paris, où il se maria pour la deuxième fois en 1741 et remplit la fonction d'ingénieur géographe du roi de France Louis XV au service du comte de Clermont.

Dès 1738, il devint lieutenant au service de Maurice de Saxe (les ingénieurs géographes étaient alors souvent assimilés aux ingénieurs militaires). En 1744, il fit paraître une carte de la Hollande en 21 feuilles. À partir de 1747 il adapta et traduit des cartes venues d'Angleterre en collaboration avec John Rocque. Il créa en outre et entre autres un Atlas d'Allemagne, en cent feuilles, qui comprenait une description écrite de l'Allemagne, publié en 1759.

Après des problèmes financiers en 1773, Le Rouge commença à publier, en sus de ses ouvrages cartographiques, des plans et vues de jardins. La production de cette œuvre s'étala de 1775 à 1789, selon un rythme de parution irrégulier : l'ouvrage final regroupe 492 gravures rangées dans des chemises, au format de 32 cm sur 44 cm, où les vues de tailles plus importantes sont pliées ; beaucoup de feuilles contiennent des motifs secondaires supplémentaires ; le nombre total de ces vues de détail dépasse les 1500. On y remarque un nouveau style de jardins de style anglais, dits anglo-chinois. Plus largement, l'œuvre de Le Rouge contribua à la circulation en Europe de nouveaux modèles de jardins : jardin allemand (Jardin de Sanssouci à Potsdam), anglais (Stowe Garden ou Kew Gardens) ou français (parc d'Ermenonville)¹.

Pour ses représentations détaillées concernant l'art du jardin, à partir de formes géométriques strictes, Le Rouge utilisa le terme de jardin anglo-chinois bien avant Horace Walpole.

Ses clients étant essentiellement des nobles français, la Révolution le ruina et on perd alors sa trace, sans qu'on sache s'il mourut en 1790, ou plus tard, en 1793 ou 1794. De son dernier ouvrage, vingt-et-unième chemise, n'ont paru en 1789 que six gravures. Le Rouge, malgré son grand âge, fut alors chargé d'une mission par le comte Guillaume Cédric Louis de Bentheim-Steinfurt (1756-1817).

LE SUEUR J. B.

XVIII^e siècle. Français.

Peintre.

La chapelle de l'hospice de la Salpêtrière à Paris possède un grand tableau à l'huile *Le Christ chez Marthe et Marie*, signé J. B. Le Sueur 1778. On cite d'un aquafortiste du même nom un *Portrait de Rembrandt* d'après G. Flinck, le *Portrait d'un vieillard en costume oriental* et deux planches de têtes d'apôtres d'après G. Lanfranco.

MANESSON MALLET Alain ou Allain*

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Alain_Manesson_Mallet

Né à Paris en 1630. Mort dans cette même ville en 1706. XVII^e siècle. Français.

Ingénieur militaire, géographe et cartographe.

Alain Manesson étudia les mathématiques et la géométrie auprès de l'ingénieur militaire Philippe Mallet (1606-1679), qui enseignait depuis 1654 au collège de Bourgogne. Manesson Mallet devint ensuite mousquetaire dans le régiment des gardes de Louis XIV. En 1663, à l'instar de Pierre de Massiac, il partit pour le Portugal, alors en proie à la dernière phase de la guerre de Restauration, pour entrer au service d'Alphonse VI. Sous les ordres du maréchal de Schomberg, il servit comme ingénieur des camps et armées du roi puis comme sargento-mor (grade équivalent à celui de commandant) d'artillerie dans la province d'Alentejo. Il fortifia notamment les châteaux d'Arronches (1666) et de Ferreira (1667) et apporta des réparations aux systèmes défensifs d'Évora et d'Estremoz. Après la signature du traité de Lisbonne (1668), Manesson Mallet revint en France, où il fut nommé maître de mathématiques des pages de la Petite Écurie.

En 1671, il publia la première édition de son manuel illustré de poliorcétique et de science militaire. *Les Travaux de Mars, ou l'art de la guerre* furent traduits dès l'année suivante en allemand par Philipp von Zesen (*Den Arbeid van Mars*, Amsterdam, Jacob van Meurs, 1672) et plusieurs fois contrefaits, ce qui atteste du succès de cette œuvre dont une nouvelle édition augmentée en trois volumes parut en 1684. Vauban, qui avait rencontré Manesson Mallet en 1674, possédait un exemplaire de cette somme dans sa bibliothèque et Pierre Bayle souligna « l'utilité et l'importance » d'un ouvrage « estimé par les plus savants du métier ». *Les Travaux de Mars* tenaient compte des publications récentes, telles que les traités de Stevin, d'Errard et de De Ville ou encore les *Fortifications* du comte de Pagan, que Manesson Mallet connaissait personnellement.

En 1683, Manesson Mallet fit publier une *Description de l'Univers* en 5 volumes. Ce grand ouvrage, rédigé d'après de nombreux livres de géographie (quelquefois obsolètes) et de récits de voyage, était également recherché par les connaisseurs, principalement pour ses cartes et ses nombreuses gravures plus pittoresques qu'exactes. Bayle le considérait comme « un ramas curieux de mille choses concernant la Géographie et l'Histoire ».

En 1702 parut sa troisième et dernière publication, *La Géométrie pratique*, fondée sur les cours de Philippe Mallet. Elle est ornée de plusieurs centaines de gravures de vues et de monuments réalisées par Manesson Mallet d'après des œuvres d'Israël Silvestre et des Pérelle.

Bien qu'il ait annoncé dans l'« Avertissement » introduisant cette *Géométrie pratique* qu'il continuait de rédiger sur la géographie et la marine, Manesson Mallet n'eut pas l'occasion de faire publier un quatrième ouvrage : il mourut en effet quatre ans plus tard, en 1706.

Alexandre Dumas lui a rendu hommage en le mentionnant dans le chapitre LXIX du *Vicomte de Bragelonne*.

MANOLAMARIE dite aussi MANOLA COLLIGNON*

Source : <http://regardsdemanola.centerblog.net/> et <http://www.hebus.com/membre156335-page1.html>

61 ans. XXI^e siècle. Belge.

Peintre et dessinateur.

MARTIN Pierre Denis, dit le Jeune, appelé aussi Martin des Gobelins

Né vers 1663 à Paris. Mort en 1742 à Paris. XVII^e et XVIII^e siècles. Français.

Peintre d'histoire, batailles, scènes de chasse, architectures.

D'Argenville le prétend cousin de J.-B. Marin, l'aîné Mariette le dit son neveu et son élève. On le dit aussi élève de Van der Meulen et de Parrocel (sans indiquer lequel). Il est probable qu'il reçut des enseignements du premier, mais il ne faut pas oublier que Pierre Denis Martin n'avait que dix-sept ans lors de la mort de ce peintre. Pierre Denis Martin fut, comme son oncle, employé à la Manufacture des Gobelins. Il exécuta plusieurs tableaux pour le château de Choisy, aujourd'hui au Musée de Versailles. Le dictionnaire de Bellier de la Chavignerie et Auvray attribue à tort à Pierre Denis Martin une partie des tableaux de Jean-Baptiste, au Musée de Versailles.

Il peignit des chasses, des batailles, des vues des demeures royales.

MERCIER Michel Louis Victor

Né le 24 mai 1810 à Meulan (Yvelines). Mort vers 1894. XIX^e siècle. Français.

Sculpteur.

Entra à l'École des Beaux-Arts le 2 avril 1831. Fut l'élève de Pradier. Figura au Salon de 1835 à 1848. Médailles de troisième classe en 1835, de première classe, en 1841. Mercier exécuta pour le jardin du Luxembourg, une statue en marbre de *Sainte Geneviève*. On a de lui, au Musée de Versailles : *Jeanne de Bourbon*, reine de France, buste en marbre ; *Marie de Bourbon*, abbesse de *Saint-Louis de Poissy*, buste en plâtre ; *Philippe d'Artois*, comte d'Eu, connétable de France, statue couchée ; *Isabelle d'Artois*, buste en plâtre ; *Du Guesclin*, grand connétable de France, buste en plâtre ; *Nicolas Braque*, trésorier de France, buste en plâtre ; [...].

MEULEN

Adam Frans Van der :

Baptisé à Bruxelles le 11 janvier 1632. Mort le 15 octobre 1690 à Paris. XVII^e siècle. École flamande.

Peintre d'histoire, sujets militaires, batailles, paysages animés, marines, dessinateur.

Élève de Peter Snayers, lui-même peintre de batailles, qui lui apprit à dessiner les chevaux et la technique légère et transparente de l'école Rubens. Il travailla d'abord à Bruxelles. Vers 1665, il fut appelé à Paris, à la fabrique des Gobelins ; depuis 1667, il reçut, outre le logement et le prix de ses œuvres, 6 000 livres de pension ; il était chargé de faire les modèles des tapisseries représentant les hauts faits de la vie de Louis XIV et accompagna le roi dans tous ses voyages et toutes ses guerres. Il se remaria en 1679 avec Catherine de Lobre et en 1681 avec Marie de By, nièce du peintre Le Brun, qui lui donna six enfants. En 1673, il fut membre de l'Académie et en 1686, premier conseiller. Il peignit des peintures murales au château de Versailles et à l'Hôtel des Invalides (Musée d'artillerie). Il eut pour élèves, Martin l'aîné, Martin le jeune, J.-B. le Comte, Duru, Baudewyns, Bonnart, Abr. Genoels, Jr. Huchtenburg, François Duchatel, etc.

Ses tableaux et esquisses, qui reproduisent avec fidélité les compositions des troupes et jusqu'aux costumes de certains personnages, sont des documents précieux. Ils ont été souvent imités par Dominicus Nollot. Parmi ses œuvres principales on peut citer *L'Entrée à Arras* et *L'Entrée à Douai*. Quand il accompagna le roi dans les campagnes de Flandre, 1667, de Franche-Comté, 1668, de Hollande, 1672, il prenait chaque jour les ordres du roi, sur les épisodes que celui-ci désirait voir représenter. Il dessinait sur les lieux, campements, disposition des armées, établissement des sièges, et très souvent le plan des villes, grâce à quoi on possède les vues de soixante dix villes dans leur état ancien, relevées avec une précision étonnante. Ces dessins, préférés par Mariette aux peintures, disparurent en grande partie dans l'incendie de l'atelier de Boullé, où les avait déposés la veuve de Van der Meulen. La Manufacture des Gobelins conserve quelques-uns. Il a été noté que s'il

peignait à la perfection la disposition des armées en campagne, il ne peignit pas a proprement parler de véritables batailles.

Barthélémy :

Né vers 1689 à Nancy. Mort le 28 mai 1755 à Nancy. XVIII^e siècle. Français.

Sculpteur.

Travaillait en 1729 au catafalque du duc Léopold et en 1739 au palais ducal.

MONTHELIER Jules Alexandre ou Monthellier, Montelier

Né le 6 août 1804 à Paris. Mort en 1883. XIX^e siècle. Français.

Peintre de paysages et d'architectures, lithographe.

Élève de Bouton. Il figura au Salon, de 1822 à 1847 ; médaille de deuxième classe en 1824 (section de la peinture).

MONTRICHARD Jean de, dit Monti Jean

Né en 1885 à Montmédy (Meuse). Mort en 1915, pour la France. XX^e siècle. Français.

Peintre de paysages, figures.

MÜLLER William

Né le 14 juin 1881 à Berne. Mort le 14 novembre 1918 à Genève. XX^e siècle. Suisse.

Peintre de genre.

Il fut élève de l'École des Beaux-Arts de Genève. Il se fixa dans cette ville et exposa à Paris aux Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts, des Indépendants et d'Automne.

MULLER William James

Né en 1812 à Bristol. Mort le 8 septembre 1845 à Bristol. XIX^e siècle. Britannique.

Peintre de genre, figures, paysages, aquarelliste, dessinateur.

Son père, un Allemand, conservateur du Musée de Bristol, développa chez lui le goût de la peinture. Il fut d'abord élève de G.-B. Pyne et débuta à la Royal Academy en 1833. Un voyage en Allemagne, en Suisse et en Italie, suivi en 1838, d'une excursion en Grèce et en Égypte, élargit considérablement sa manière. En 1839, il était établi à Londres et y était fort apprécié par les amateurs. En 1841, il s'adjoignit à l'expédition de Lycie et en rapporta de nombreux croquis et esquisses. Sa santé délicate était fort ébranlée ; il quitta Londres en 1845 pour le climat plus clément de Bristol, mais il ne recouvra pas la santé. Ses œuvres sont fort recherchées. Le Musée de Bristol conserve les œuvres de l'artiste provenant de la collection de sir John Wiston : vingt-deux ouvrages y compris son dernier tableau.

NEPVEU Pierre ou Neveu, dit Trinqueau

Mort vers 1547 à Amboise. XVI^e siècle. Français.

Architecte et sculpteur. Renaissance.

Il a travaillé pour les châteaux d'Amboise, de Chenonceau et de Chambord.

NYON

Eugène :

XIX^e siècle. Français.

Graveur de vues et de vignettes.

Père de Pierre Marie. Il exposa au Salon de Paris entre 1834 et 1848.

Pierre Marie

Né au XIX^e siècle à Paris. XIX^e siècle. Français.

Graveur de vues et de vignettes.

Élève de son père Eugène N. Il exposa au Salon entre 1859 et 1866.

OUDOT Jacques*

Source : <http://jacquesoudot.fr/>

Né en 1938 à Doncourt lez Longuyon. Mort à Montagny le 4 octobre 2007. XX^e - XXI^e siècle. Français.

Peintre, médecin en oto-rhino-laryngologie, homme politique, Chevalier des Arts et Lettres.

Peintre amateur depuis l'âge de 15 ans ; reçoit sa formation de plusieurs maîtres, Jean Souverbie, Jef Friboulet, Pierre Pelloux, Henri-André Martin. De 1968 à 1982, outre de nombreuses participations à des expositions de groupes, signe six expositions personnelles à Nantes , à Lyon, puis en Europe, Luxembourg, Innsbruck...

De 1966 à 2007 Interne des Hôpitaux Civils de Lyon, chef de Clinique en oto-rhino-laryngologie, chef de Service ORL à l'Hôpital Broussais de Nantes, etc.

De 1966 à 2007 Interne des Hôpitaux Civils de Lyon, chef de Clinique en oto-rhino-laryngologie, chef de Service ORL à l'Hôpital Broussais de Nantes, etc.

Plus d'une centaine de publications scientifiques et médicales portant essentiellement sur les surdités et les vertiges d'origine inflammatoire, leur prévention et leur thérapeutique médico-chirurgicale. Sous presse chez Masson en 2000 " *La Médecine Thermale* ", ouvrage collectif.

Plusieurs ouvrages publiés aux Presses Universitaires de Lyon sur la pathologie de la communication humaine, et en particulier " *Les Biolimites* " et les diverses publications du PATCH CLUB. "

De 1983 à 1998, il a occupé des fonctions électives à Lyon: conseiller municipal, conseiller régional, vice-président délégué à la Culture.

Les principales actions menées dans le cadre de ces fonctions électives sont, par exemple : la réouverture de l'Opéra de Lyon, la création d'une entreprise de coproduction cinématographique (Rhône-Alpes-Cinéma), la mise en place du Chèque-Culture Rhône-Alpes pour les lycéens, la création de la Biennale Internationale d'Art Contemporain.

Pendant toute sa période élective, l'artiste choisit délibérément de ne présenter aucune de ses œuvres en public. De 1998 à 2007, reprise d'une activité picturale quotidienne. Plusieurs expositions personnelles.

PENSÉE Charles François Joseph

Né le 10 août 1799 à Épinal. Mort le 11 juillet 1871 à Orléans. XIX^e siècle. Français.

Peintres d'architectures et paysagiste.

De 1831 à 1870, il figura au Salon de Paris avec des aquarelles et des dessins représentant des vues et des paysages. On voit de lui, au Musée de Clamecy *Les bords de la Cure* près de Chastelux (aquarelle).

PERELLE

Adam :

Né en 1638 à Paris. Mort le 22 mars 1695 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Graveur.

Frère de Nicolas Perelle. Élève de son père Gabriel Perelle. Ainsi que son père et son frère, il grava des paysages et des vues. Il obtint le titre de graveur du roi, et fut très occupé à donner des leçons aux gens du monde. Parmi les élèves qu'il forma, on compte le duc de Bourbon, petit-fils du Grand Condé, et Pierre Aveline.

Gabriel :

Né vers 1603 à Vernon-sur-Seine. Mort le 6 mars 1677 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Peintre de paysages animés, paysages, aquarelliste graveur, dessinateur.

Cet artiste était fils d'un fermier du duc de la Vieuville. Il entra, en qualité de valet de chambre, chez son seigneur qui remarqua son goût pour le dessin et lui fit donner des leçons par Daniel

Rabel. Plus tard il travailla dans l'atelier de Simon Vouet. Il convient de noter particulièrement dans son œuvre deux remarquables suites : *Les Délices de Paris* et *Les Délices de Versailles*. Ses fils Nicolas et Adam l'aidèrent dans ses travaux. Il grava aussi d'après les dessins de Poussin, Asselyn, Paul Bril, Silvestre. Il montra un talent égal de dessinateur et de graveur, peignant des paysages, des vues en nombre considérable. Il s'inspira dans ses compositions de Claude Lorrain, de Francisque Millet, mais il conserva une facture personnelle qui fait reconnaître ses estampes à première vue.

Nicolas :

Né en 1631 à Paris. Mort en 1695 à Orléans. XVII^e siècle. Français.

Peintre.

Il était fils aîné de Gabriel Perelle. Il travailla d'abord avec lui et ensuite avec Vouet. Après la mort de son père, il grava comme celui-ci un nombre important de sujets d'architectures, de paysages et de vues. Il grava *Les Quatre saisons* et *Les Quatre éléments*. Le Musée de Marseille possède de lui une peinture (Ruines d'architecture avec figures), ainsi que le Musée de Florence (Saint-Jean-Baptiste auprès du Jourdain).

PERIÉ Hilaire

Né en 1780 à Castres. Mort le 5 septembre 1833 à Nîmes. XIX^e siècle. Français.

Peintre de genre.

Élève de David. Figura au Salon de 1810 à 1812.

PERRAULT*

Source : Françoise Fichet, *La Théorie architecturale à l'âge classique : essai d'anthologie critique*, Éditions Mardaga, Liège, 1979.

Charles :

Né en 1628 à Paris. Mort en 1703 à Paris. XVII^e – XVIII^e siècle. Français.

Avocat, secrétaire de la « petite académie », contrôleur général des Bâtiments, écrivain.

Né en 1628 à Paris, Charles Perrault est le fils d'un avocat au Parlement de Paris et le cadet des cinq frères Perrault. Appartenant à cette bourgeoisie parlementaire enrichie par le négoce et d'orientation janséniste, il reçoit, comme ses frères, une éducation libérale. Elevé dans l'horreur des « superstitions populaires », il s'intéresse aux problèmes débattus dans son milieu : mathématiques, mécanique, optique, architecture. Etudiant en droit civil, il est reçu avocat à Orléans en 1651 mais ne plaidera guère en public. Aussi abandonne-t-il le droit pour devenir le commis de son frère Pierre, receveur général des finances à Paris, tout en s'occupant de littérature et d'architecture. Il écrit en collaboration avec ses frères, dont Claude, deux parodies des épopées antiques, *l'Enéide burlesque et les Murs de Troie* publiée en 1653, et ajoute une aile et une grotte à la maison familiale de Viry.

Perrault quitte son frère en 1663 pour entrer au service de Colbert dont il va être l'homme de confiance pendant vingt ans, d'abord comme secrétaire de la « petite académie » et commis, puis comme contrôleur général des Bâtiments et à partir de 1671 comme académicien.

Il semble avoir été plus particulièrement préposé à la mise en place et à l'organisation de la politique absolutiste auprès des artistes et des intellectuels. A la petite académie, il dirige, avec Jean Chapelain, le service de la propagande royale, suscitant et corrigeant les éloges de la politique royale, distribuant les gratifications destinées aux artistes ralliés, portant les instructions de Colbert aux différentes académies. Il compose aussi des devises en latin pour célébrer les victoires du règne et surveille l'édification des monuments qui doivent donner une haute idée de la magnificence royale : c'est Perrault qui est chargé de préparer les cahiers des charges lorsque le roi décide pour le chantier de Versailles de procéder par adjudication pour la conclusion des marchés et non plus de gré à gré.

Après 1676 les rapports entre Perrault et Colbert se tendent, et en 1683, quelques mois avant la mort du surintendant, il perd sa place, victime moins de l'inimitié de Racine et de Boileau « Historiographes du roi » depuis 1677, que de celle de Louvois. Il est écarté de la petite académie au profit de Félibien.

Pour reconquérir son influence, Perrault jouera la carte de l'humanisme dévot, malgré ses liens avec le jansénisme. Il publie peu après la révocation de l'Edit de Nantes (1685), *Saint Paulin épopée*

chrétienne (1686) reprenant à son compte les exigences de l'art moral contre la « galanterie » de Racine, et relance la querelle des anciens et des modernes le 27 janvier 1687, par sa lecture du *Siècle de Louis le Grand* devant l'Académie. Entraîné dans une longue polémique, il publie entre 1688 et 1696 les quatre volumes du *Parallèle*. Son offensive ne peut s'abstraire de son expérience personnelle : en but à l'hostilité de Louvois, Perrault cherche à dresser le bilan de l'activité artistique des années 1660-1670. La place des arts plastiques s'explique par le caractère de plaider pro domo de l'œuvre et les péripéties ultérieures la minimiseront. Avec *les Hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVII^e siècle* (1696 - 1700) Charles Perrault publie une des premières recherches de littérature comparée en même temps qu'un recueil de biographies critiques. L'ouvrage, plein de renseignements de première main mais tendancieux, contribuera à créer le mythe du Siècle de Louis XIV.

Les dernières années de Perrault sont assombries par un drame. Son fils Pierre, né en 1678, qui aurait fourni à son père les ébauches des *Contes de Ma Mère l'Oye* (1697) est impliqué dans un meurtre quelques semaines après leur parution. Condamné à une lourde amende il mourra à vingt et un ans. Attaqué par François d'Orbay, Boileau et quelques autres à propos de la colonnade du Louvre dont il s'attribue la paternité (« La pensée du péristyle est de moi, et l'ayant communiqué à mon frère, il l'approuva et la mit dans son dessein mais en l'embellissant infiniment, comme il savait le faire. »). Il entreprend alors la rédaction des *Mémoires de ma vie*, s'y présentant avec son frère Claude comme le véritable inspirateur de l'art de son temps. Le manuscrit que sa mort en 1703 laisse inachevé, sera publié par Patte en 1757 mais ne sera connu dans son texte authentique qu'en 1909 grâce à Paul Bonnefon.

A la suite du *Siècle de Louis le Grand* paraissent entre 1687 et 1688 *la Digression sur les Anciens et les Modernes* de Fontenelle, le *Discours sur Théophras* de La Bruyère, *L'histoire poétique de la guerre des Anciens et des Modernes* de Callière, et c'est en octobre 1688 que paraît le premier tome du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, qui consacre l'un des dialogues aux beaux-arts, mettant en scène trois interlocuteurs, l'abbé, le chevalier et le président à Versailles. La section consacrée à l'architecture est la plus développée et Perrault y reprend les idées que son frère Claude avait déjà exprimées dans sa traduction de Vitruve, la colonnade du Louvre étant choisie comme exemple des plus belles réalisations des modernes. Pour Perrault, l'évolution du goût dément l'illusion de canons éternels du Beau. Il ne laisse ainsi au jugement esthétique qu'une double origine : les lois physiques et les règles de convention imposées par l'accoutumance. Voulant prouver que sous Louis XIV la France a surpassé toutes les autres nations cherche également à concilier une philosophie du progrès et une esthétique intellectualiste. Il contribue à introduire en France dans la critique et la théorie de l'art, un style rationaliste, moins proche de celui de Félibien que de Fontenelle, et qui doit sans doute plus à son éducation janséniste qu'au cartésianisme. On trouve en effet une analyse de la notion d'accoutumance assez proche de celle de Perrault dans la *Logique de Port-Royal*. Le *Parallèle* propose une « sécularisation » de la notion de proportion au profit d'une définition de la beauté architecturale qui accorde une place privilégiée à la matière et à l'exécution, c'est-à-dire à la construction plus qu'à la conception proprement dite.

Claude :

Né en 1613. Mort en 1688. XVII^e siècle. Français.

Médecin, physicien, architecte.

De 15 ans l'aîné de son frère Charles, Claude Perrault lui doit pourtant sa carrière d'architecte. (M. Soriano a d'ailleurs donné de leurs rapports une explication psychanalytique dans le *Dossier Charles Perrault* 1972). Médecin et physicien, membre de l'Académie des Sciences, sa formation ne paraissait pas le destiner à l'architecture bien qu'il dessinât depuis l'enfance et qu'il ait illustré à 12 ans un abrégé d'histoire romaine. Sa carrière illustre à la fois les incertitudes qui entourent encore la qualité d'architecte, en l'absence d'un enseignement officiel qui ne sera organisé qu'à partir de 1671, et le caractère collectif de la politique architecturale du surintendant des Bâtiments, hostile à Le Vau qui avait la faveur du roi.

C'est en 1667 que Claude Perrault qui exerçait la médecine dans le quartier du Palais à Paris, entre, recommandé par son frère, au petit conseil créé pour l'achèvement du Louvre où il rejoint Le Vau et Le Brun. Le but de la commission est de travailler « unanimement et conjointement » à un projet

pour la façade orientale du palais, après l'échec du voyage du Bernin, échec auquel les Perrault ne sont pas étrangers.

La primauté reconnue à l'intention sur l'exécution contribue à établir une hiérarchie entre les différents fonctionnaires des Bâtiments, et intercale entre l'œuvre achevée et la commande toute une série « d'idées » dont l'histoire de la colonnade du Louvre, longtemps attribuée au seul Claude Perrault, est l'exemple type. En effet, l'idée initiale en revient sans doute à Léonor Houdin, qui propose dès 1661 d'élever une façade comportant une galerie avec une colonnade détachée. Les deux plans soumis au roi le 14 mai 1667 par la petite commission qui n'avait pu se mettre d'accord sur un parti unique, sont l'œuvre de trois architectes. Enfin le roi ayant opté pour la colonnade, la réalisation fut confiée à l'agence de François d'Orbay, mais Le Vau et Claude Perrault procédèrent en cours de construction à des réaménagements. Si Claude Perrault en a peut-être conçu l'idée la plus cohérente, aucun des « auteurs » n'avait cependant pu en prévoir l'aspect actuel où la sobriété est moins le résultat d'une politique volontaire que de l'inachèvement, le roi ayant entre temps choisi Versailles contre Paris.

La traduction de Vitruve que Claude Perrault prépare dès 1668 et qui paraît en 1673, lui a sans doute inspiré sa grande curiosité pour tous les procédés de construction, curiosité dont témoignent les innovations techniques introduites dans l'appareillage de la colonnade : usage du fer, arcs de décharge dissimulés par le fronton. Mais l'indifférence à l'égard du rapport entre les formes et la construction (les claveaux du linteau traversent la frise et l'architrave) sont d'un architecte amateur et non d'un professionnel. Dès 1667, Claude Perrault est aussi employé aux plans pour l'Observatoire. Il participe aux projets pour l'Arc de Triomphe du Trône dont les travaux commencent en 1670 (les parties achevées seront démolies en 1711). A Versailles Claude Perrault donne des dessins pour les intérieurs et fournit des plans pour la grotte de Thétis et l'allée d'Eau. Il travaille pour Colbert au château de Sceaux (démoli au XX^e siècle), et décore en 1674 une chapelle à Notre-Dame des Victoires.

Si Perrault n'appartient pas à l'académie d'architecture ses œuvres y sont discutées : les *dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en français*, l'*Abrégé des dix livres* (1674), l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens* (1682). Charles Perrault publiera après sa mort en 1688 le *Recueil de plusieurs machines de nouvelle invention* (1700), qui témoigne de la conscience qu'avait Claude Perrault de l'influence de l'état des techniques sur l'architecture.

La traduction de l'*Architecture* relativise d'emblée la doctrine de Vitruve dans les notes critiques nombreuses que Claude Perrault a ajoutées au texte. Perrault y sépare les maximes et préceptes qui peuvent s'accommoder à l'architecture moderne de ce qui n'appartient qu'à l'architecture ancienne. On ne saurait minimiser dans cette démarche le rôle des relations de voyages qui ont illustré pour les hommes du XVI^e et du XVII^e siècle l'infinie créativité de l'humanité et ce que Claude Perrault appelle « l'arbitraire » du domaine construit. Dès la préface de son *Vitruve* Perrault affirme de façon explicite une conception systématique et signifiante de l'ordre classique qu'il reprendra dans l'*Ordonnance* : « Il est certain que les règles sont tellement nécessaires en toutes choses que si la Nature les refuse à quelques-unes, ainsi qu'elle a fait du langage, aux caractères de l'écriture, aux habits et à tout ce qui dépend du hasard, de la volonté et de l'accoutumance, il faut que l'institution des hommes en fournisse, et que pour cela on convienne d'une certaine autorité qui tienne lieu de raison positive. »

Que l'ordre soit relatif ou immuable, il est entendu par tous les architectes comme une règle pour la mise en proportion des bâtiments et de leurs ornements, règle sans laquelle il ne saurait y avoir d'architecture.

PETIT Victor Jean Baptiste

Né en 1817 à Troyes (Aube). XIX^e siècle. Français.

Aquarelliste et lithographe.

Élève de Simon Fort. Il figura au Salon de Paris de 1837 à 1863.

PIPER John

Né le 13 décembre 1903 à Epsom (Surrey). Mort en 1992. XX^e siècle. Britannique.

Peintre d'architectures, paysages, paysages urbains, marines, aquarelliste, peintre à la gouache, peintre de cartons de tapisseries, de vitraux, technique mixte, peintre de décors de théâtre.

Il fut élève de la Richmond School of Art, du royal Collège of Art et enfin de la Slade School de Londres, de 1925 à 1930. En 1933, à Paris, il rencontra Héliou, Braque, Léger, Arp et Brancusi, en subit l'influence avec Ben Nicholson et Barbara Hepworth. Il a publié des livres, notamment un recueil de poèmes et un essai sur la peinture *The Painter's Object*, et collaboré à des revues.

Il a participé à des expositions importantes de peinture anglaise contemporaine, notamment à l'exposition des *Peintres et sculpteurs anglais contemporains* organisée à Paris, en 1945, par le British Council ; en 1946, toujours à Paris, à l'exposition des *Tableaux britanniques modernes de la Tate Gallery* ; etc. Il a montré son œuvre dans de nombreuses expositions personnelles depuis 1940 ; à New York depuis 1949. La Tate Gallery de Londres organisa une rétrospective en 1983.

En 1937, il délaissa les expériences cubistes et abstraites pour pratiquer un art dramatique ou pittoresque à la manière des romantiques anglais du XIX^e siècle, évoquant notamment James Ward ou Richard Wilson, tout en conservant de ses recherches abstraites un sens assez strict de la composition. Durant la Seconde Guerre mondiale, peintre aux armées, il peignit des séries de vues des rues, des maisons, des monuments démolis par les bombardements allemands, d'entre lesquelles on cite le plus souvent *La Chambre des communes* ; *La Salle du conseil de la chambre des communes* ; des *Vues de Bath* et des *Vues de Coventry*. En 1941, également, il fut chargé par la reine d'exécuter une série de dessins du *Château de Windsor*, réussissant la synthèse de la vue topographique et du décor romantique. Après la guerre, dans des paysages et des bords de mer, il a parfois renié avec une certaine abstraction formelle, tandis qu'il poursuit sa manière pittoresque et spectaculaire dans des sujets qu'il emprunte parfois résolument aux paysagistes romantiques anglais du début du XIX^e siècle, obtenant des effets heureux à partir des façades patinées d'anciennes architectures ou des paysages typiques du pays de Galles. Dans le décor de théâtre, il a joué un rôle particulièrement important, créant les décors de plusieurs opéras de Benjamin Britten, dont *L'Enlèvement de Lucrèce* en 1946 ; *The Turn of the screw* en 1954 ; il a aussi dessiné les décors de *Job* 1948 ; *Harlequin in April* en 1951, etc. Il a créé des mosaïques, des tapisseries pour la cathédrale de Chichester, l'université du Sussex, l'hôpital du comté du Surrey à Guilford, des vitraux parmi lesquels ceux de la chapelle du collège d'Eton, du baptistère de la cathédrale de Coventry en collaboration avec Patrick Reyntiens, de l'église d'Alborough. En résumé : un artiste qui tenait une place importante dans l'école anglaise de l'entre-deux-guerres, quelque peu détrôné par l'accession auprès du public des précurseurs de l'abstraction : Sutherland, Ben Nicholson ; par l'apparition du très grand Francis Bacon ; par les Pasmore et Hayter ; enfin par la jeune génération du Pop.

PISAN (ou PIZAN) Héliodore Joseph

Né en juillet 1822 à Marseille (Bouches-du-Rhône). Mort en 1890 à Bailly (Yvelines). XIX^e siècle. Français.

Peintre de scènes de genre, paysages, natures mortes, aquarelliste, graveur, illustrateur, lithographe.

Il figura au Salon de Paris, à partir de 1849. Il fut promu chevalier de la Légion d'honneur.

Il grava surtout des illustrations de livres, notamment : *Don Quichotte* 1861, *La Bible* d'après les œuvres de Gustave Doré, les *Contes* de Perrault.

POILLY Nicolas de, l'Ancien

Né en 1626 à Abbeville. Enterré à Paris le 3 mars 1696. XVII^e siècle. Français.

Dessinateur et marchand d'estampes.

Frère cadet et élève de François de Poilly, l'ancien, dont il imita le style. Son œuvre comprend surtout des portraits et des sujets religieux particulièrement d'après des maîtres français. Il épousa Geneviève de Ribancourt, qui lui donna de nombreux enfants. Son acte de décès mentionne ses fils

vivants : Charles, Jean, François, Jacques, André, Pierre de Poilly.

Nicolas de, le Jeune

Né le 28 juin 1675 à Paris. Mort le 2 août 1747 à Paris. XVIII^e siècle. Français.

Peintre et graveur.

Fils de Nicolas de Poilly l'Ancien. Il étudia la gravure avec son père et fut l'élève, pour la peinture de Pierre Mignard et de Jouvenet. Il peignit pour le réfectoire de l'Abbaye de Saint-Martin-des-Champs : *Jésus visité par les anges*. On cite encore comme peintures de lui, un *Calvaire*, qu'il reproduisit en gravure et *Saint Charles Borromée visitant les pestiférés de Milan*. Il grava aussi pour le cabinet Crozat. Le Musée d'Abbeville conserve de lui *Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Pierre*.

POISSON Louis I

Né à Gisors. Mort le 20 août 1613 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Peintre.

Peintre ordinaire et valet de chambre du roi. Il travailla pour l'église Saint-Gervais et Saint-Protais de Gisors, ainsi que pour les châteaux de Saint-Germain-en-Laye et de Fontainebleau.

RACINET Albert Charles Auguste

Né le 20 juillet 1825 à Paris. Mort le 29 octobre 1893 à Montfort-L'Amaury (Yvelines). XIX^e siècle. Français.

Dessinateur.

Élève de son père. De 1849 à 1874, il figura au Salon. Chevalier de la Légion d'honneur en 1878. Le Musée de Draguignan a de lui : *Scènes de la vie de Charles VI* et de *Jacques Cœur* (quatre miniatures d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale).

RAFFLEWSKI H.-R

Né le 26 août 1943 à Hanau-am-Main, de parents polonais. XX^e siècle. Actif en France. Polonais.

Peintre, dessinateur, illustrateur, lithographe.

Il commença à dessiner très jeune. Il suivit des études très complètes en arts graphiques, notamment à Francfort-sur-le-Main. En 1960-61, il fit un séjour à Paris, peignant dans les rues les paysages de Montmartre. Revenu à Hanau, il eut des activités diverses, surtout dans la publicité. Il revint se fixer à Paris en 1963. En 1975, il a effectué un séjour aux États-Unis où il comptait s'établir.

Il a participé à quelques expositions collectives. Il a montré une première exposition personnelle à son retour à Hanau, puis d'autres régulièrement à Paris, principalement dans des restaurants et cafés. Sa peinture fut d'abord un temps influencée par le tachisme du moment. Il exécuta de nombreuses décorations murales illustratives, pour des dancings et des décors de théâtre. À partir de 1971, il a édité ses dessins en lithographie. Il a produit de nombreuses illustrations pour des revues et pour la publicité.

RANSONNETTE

Charles Nicolas :

Né le 27 mai 1793 à Paris. Mort en 1877 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Peintre d'architectures, paysages, paysages urbains, aquarelliste, graveur, dessinateur.

Il fut élève de Jean-Victor Bertin. Il fut le dessinateur et graveur attitré de la duchesse de Berry. Il figura au Salon de Paris, de 1822 à 1867, obtenant une médaille de deuxième classe en 1831. Il produisit un grand nombre de peintures et d'aquarelles représentant des sites de Paris et de ses environs.

Pierre Nicolas :

Né le 9 mars 1745 à Paris. Mort le 18 décembre 1810 à Paris. XVIII^e-XIX^e siècles. Français.

Peintre, graveur et dessinateur.

Élève de Choffard. Dessinateur et graveur de Monsieur frère du roi. En 1768, il figura à l'Exposition de la Jeunesse avec divers portraits, et prit part à l'Exposition de l'Académie Royale en 1791 et au Salon de 1800. Il a gravé divers sujets mythologiques d'après G. de Saint-Aubin. Il a dessiné et

gravé toutes les vues pour l'*Histoire de la Sainte Chapelle*, publiée en 1790 par Sauveur Jérôme Morand. On lui doit aussi de nombreuses planches pour l'*Encyclopédie des Arts et Métiers* et *L'Expédition d'Égypte*. Il est également l'auteur des planches du grand ouvrage des *Maisons et Hôtels de Paris*. On lui doit encore *Art de la porcelaine* (1772) et *Première leçons sur une partie des sciences et des arts libéraux présentés à l'Institut des sciences et des arts*, ouvrage orné de quatre-vingt-seize estampes (1806).

RAUCH Charles

Né le 4 mai 1791 à Strasbourg (Bas-Rhin). Mort le 16 février 1857 à Nancy (Meurthe-et-Moselle). XIX^e siècle. Français.

Peintre de genre, portraits, paysages, peintre à la gouache.

Charles Rauch, fils de l'organiste de Strasbourg, demeura orphelin à l'âge de deux ans. Son aïeul encouragea ses heureuses dispositions. Il était de santé très délicate. Il fut élève à Nancy de Joseph Laurent, puis vint à Paris et entra à l'École des Beaux-Arts le 27 août 1813. De 1827 à 1848, il exposa au salon de Paris. Vers 1850, il partit pour l'Italie et y passa les sept dernières années de sa vie. La mort le frappa brusquement à son retour à Nancy.

Rauch peignit de nombreux portraits, mais ce fut surtout comme paysagiste qu'il fit preuve de qualités tout à fait exceptionnelles. On peut le classer parmi les plus heureux « luministes ». Il voyagea beaucoup en France et ses ouvrages représentent des sites pris dans diverses provinces de l'Ouest et du Midi. Il a peint également les environs de Paris.

RENOUX Charles Caius

Né en 1795 à Paris. Mort le 15 mars 1846 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Peintre d'histoire, intérieurs, architectures, paysages, aquarelliste, lithographe.

Il exposa au Salon de Paris, de 1822 à 1843, obtenant une médaille de deuxième classe en 1822, une de première classe en 1831. Il fut promu chevalier de la Légion d'honneur en 1838.

RICHARD Fleury François

Né le 25 février 1777 à Lyon (Rhône). Mort en 1852 à Ecully (Rhône). XIX^e siècle. Français.

Peintre d'histoire, sujets religieux, scènes de genre, portraits, architectures, dessinateur.

Il fut élève de Jacques-Louis David. Il fut nommé Peintre officiel par l'Impératrice Joséphine. Il figura au Salon de Paris, de 1801 à 1836. Plusieurs de ses toiles ont figuré à l'exposition Style Troubadour au Musée de Bourg-en-Bresse, en 1971.

RIGAUD Jacques

Né vers 1681 à Marseille. Mort en 1754 à Paris. XVIII^e siècle. Français.

Dessinateur et graveur.

Une grande confusion règne chez les biographes au sujet des dessinateurs et graveurs que furent les Rigaud. Le Bryan's Dictionary les apparente à tort avec Hyacinthe Rigaud : il donne à Jacques le Prénom de Jean, en fait le père de son neveu Jean-Baptiste et avec Basan, Huber et Rost, Nagler et Charles Le Blanc. Il fait un ensemble de l'œuvre des deux artistes. Leurs signatures sont cependant fort différentes. Grâce à l'étude publiée par Charles Genoux dans le Bulletin des Réunions des sociétés des Beaux-Arts des départements, en 1898, et les extraits d'actes d'état civil que nous avons sous les yeux, il nous est possible d'appotter un peu de lumière dans la question.

On ne sait quelles furent ses maîtres. Nous croirions volontiers qu'il dût étudier avec quelques dessinateurs des Galères à Marseille, peut-être avec Michel Gospard Serre, car on trouve dans son œuvre, six pièces sur les constructions des galères. Nous savons en outre, qu'en 1707, il désirait entrer dans les bureaux de M. Le Pelletier, directeur général des fortifications de France. Cependant, il semble qu'il ait dû vivre en Provence et principalement à Marseille, jusqu'en 1720. Il y grava ou prépara la gravure des deux tableaux commandés à Serre par la ville sur la peste à Marseille : *Vue du cours de Marseille pendant la peste de 1720* et *Vue de l'Hôtel de Ville de Marseille pendant la Peste de 1720*. Il était établi la même année graveur et marchand d'estampes à Paris rue Saint-Jacques. En 1730, il commençait la publication de son ouvrage le plus important : *Les Maisons*

Royales de France, que son neveu Jean-Baptiste termina. Jacques Rigaud a produit un grand nombre de vues de Paris. La chalcographie en possède vingt-quatre planches extrêmement intéressantes entrées dans son fonds en 1848 avec celles des Maisons Royales, etc. Nous pensons que la plupart furent exécutées avant l'ouvrage sur les châteaux de France, lequel nous paraît, avec ses cent trente planches avoir dû absorber son auteur. Rigaud semble avoir visité l'Angleterre. On trouve en effet dans son œuvre une *Vue de Hampton Court*, une *Vue de Saint-James Park*, de *Greenwich Park*, de *Greenwich Hospital*. Étant donné que Rigaud a presque toujours gravé d'après ses dessins, un voyage à Londres paraît probable. Le 22 juin 1752, on le voit parrain de sa petite nièce Geneviève Madeleine, fille de Jean-Baptiste Rigaud. On le signale encore en 1753, faisant un placement de 16 000 francs.

L'œuvre de Jacques Rigaud comprend encore de nombreuses planches de paysages, six planches pour l'ouvrage *La science des ingénieurs*, *La tactique des Anciens*, trente-cinq planches ; des marines, des scènes de jeux de la Basse-Provence. Toutes ces œuvres sont dessinées d'une façon alerte et spirituelle ; c'est l'expression facile d'une vision pleine d'intérêt. Ces gravures d'un joli effet décoratif méritent d'être recueillies par les amateurs. Elles sont généralement animées de personnages dont la facture fait penser aux meilleurs disciples d'Antoine Watteau.

ROBIN Léopold*

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9opold_Robin

Né en 1877. Mort en 1939. XIX^e - XX^e siècle. Français.

Graveur, spécialiste de l'eau-forte.

Il laissa derrière lui une collection importante de gravures signées L. Robin, représentant pour la plupart des vues de différents lieux de France.

ROCHEBRUNE Octave Guillaume de

Né le 1er avril 1824 à Fontenay-le-Comte (Vendée). Mort le 1er juillet 1900 à Fontenay. XIX^e siècle. Français.

Peintre, sculpteur, dessinateur et graveur.

Elève de J. Ouvrié et L. Petit. Débuta au Salon de 1845 avec des dessins et des tableaux d'architecture. Octave de Rochebrune fit d'abord de la peinture à l'huile, des fusains, de nombreux dessins, de la sculpture d'ornementation sur bois et sur pierre. Plus tard il s'adonna à la gravure. Ce fut dans ce genre, où il se forma sans maître qu'il acquit sa réputation. Il a exécuté notamment Notre-Dame-de-Paris, Le Louvre, Le Palais de Justice de Rouen, Le Château de Chenonceaux, etc. Médaille en 1865 et 1868 comme graveur ; chevalier de la Légion d'honneur en 1874.

RÖCHLING Carl*

Source : http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_R%C3%B6chling

Né le 21 mai 1855 à Sarrebruck. Mort le 6 mai 1920 à Berlin. XIX^e et XX^e siècle. Allemand.

Peintre et illustrateur.

Il est connu pour sa représentation de thèmes militaires historiques. Fils de Friedrich Röchling, un travailleur de la magistrature, et Angelika Stoll. Il a étudié de 1875 à 1880 à l'Académie des Arts de Karlsruhe avec Ludwig des Coudres et Ernst Hildebrand et plus tard à l'Académie des Arts de Berlin. À Berlin, il fut l'élève du grand maître peintre Anton von Werner, avec qui il a participé à la création de diverses peintures panoramiques tels que *Der Schlacht von Sedan* («*La bataille de Sedan*»). Plus tard, il se distingua pour son travail indépendant de peintures historiques et militaires de la fin du 19^{ème} siècle. Parmi les œuvres les plus célèbres de thèmes militaires de Röchling, on trouve diverses représentations de scènes de bataille de victoires de l'armée prussienne, en particulier ceux de la guerre franco-prussienne. En collaboration avec Georg Koch et Eugen Bracht, il réalisa un panorama de la *Bataille de Chattanooga*. Il a également travaillé en partenariat avec Richard Knötel et Woldemar Friedrich en illustrant deux livres pour enfants les plus populaires *Der Alte Fritz dans 50 Bildern für Jung und Alt* en 1895 et *Die Königin Luise dans 50 Bildern für Jung und Alte* en 1896.

RODIN Auguste, pour René François Auguste

Né le 12 novembre 1840 à Paris. Mort le 17 novembre 1917 à Meudon (Hauts-de-seine). XIX^e et XX^e siècles. Français.

Sculpteur de monuments, groupes, statues, bustes, aquarelliste, peintre de lavis, dessinateur, postromantique, symboliste.

Il naquit rue de l'Arbalète, dans le V^e arrondissement, par son père d'origine normande, par sa mère lorraine. Son père était un modeste employé. Dans sa petite enfance il montrait un goût si vif pour le dessin que, dès qu'il eût atteint l'âge de quatorze ans et achevé ses premières études dans une pension que dirigeait un de ses oncles à Beauvais, ses parents loin de contrarier ses aspirations, le firent entrer à l'École Impériale de Dessin, alors rue de l'École de Médecine, dite la « Petite École » par opposition à la « Grande École », celle des Beaux-Arts. La « Petite École » était alors intelligemment dirigée par Lecoq de Boisbaudran. Il y rencontra certains des futurs artistes qui devaient illustrer l'époque, entre autres : Whistler, Fantin-Latour, Alphonse Legros et il eut la chance de recevoir quelques leçons de Jean-Baptiste Carpeaux, alors professeur de modelage. L'enseignement qu'on y recevait était encore tout imprégné des méthodes artistiques du XVIII^e siècle et il exerça une puissante influence non seulement sur l'esprit de Rodin, qui resta affectivement attaché à cette époque de charmants artistes, mais aussi sur sa technique où prédomineront à la fois la science du relief et le goût des formes souples. Il attaqua le métier avec un acharnement extraordinaire, peignant, modelant et surtout dessinant sans cesse, non seulement à l'École, mais au Louvre, à la Bibliothèque Impériale, au Museum d'Histoire Naturelle, où il reçut quelques conseils de Barye, au Marché aux chevaux, dans les jardins, dans les rues, puisant dans ces études une passion pour la nature et la réalité. Pourtant, vers l'âge de dix-huit ans, il se présenta trois fois de suite à l'École des Beaux-Arts, sans être admis. Sa conception de l'art se manifestait déjà en contradiction avec l'esthétique et les méthodes perpétuées par la tradition académique.

Rodin comprit alors qu'il ne ferait jamais son chemin dans cette voie. De plus, ses parents n'ayant aucune fortune, force lui était dès lors à gagner sa vie. Il fut engagé chez un ornemaniste. Tout en exécutant des quantités de motifs décoratifs, il ne perdait pas de vue son objectif. La grande habileté qu'il y acquit lui valut d'entrer dans l'atelier de Carrier-Belleuse où se fabriquaient d'innombrables modèles de bronzes d'art, bustes et figures de fantaisie, longtemps encore reproduits. Il fit aussi le praticien pour divers sculpteurs, chercha des projets de bijoux de toute sorte, approfondissant son métier de sculpteur dans tous ses détails. En 1862, la mort de sa sœur le bouleversa ; il se réfugia chez les frères du Très-Saint-Sacrement, qui eurent la sagesse de le convaincre de retourner à sa vocation. En 1864, il rencontra Rose Beuret, qui partagera toute sa vie. De 1864 à 1870, il revint chez Carrier-Belleuse, reprenant son activité d'ornemaniste, par exemple pour l'Hôtel de la Païva, sur Champs-Élysées. Après la guerre de 1870, il partit pour la Belgique, entraîné par un camarade, le sculpteur belge Antoine Van Rasbourg, qui avait reçu la commande de divers travaux destinés à des édifices officiels. Il resta cinq ans en Belgique, exécutant, avec son camarade, un monument élevé à Anvers à la mémoire d'un bourgmestre, des cariatides pour le Palais de la Bourse, des frises pour le Palais des Académies à Bruxelles. Malgré ce travail, son existence matérielle restait précaire et, revenu à Paris, il n'avait pas les moyens de faire mouler les œuvres qu'il modelait et dont la plupart furent détruites. En 1876, il fit un premier voyage en Italie ; il en revint profondément impressionné par Donatello et surtout par Michel-Ange. Une des premières œuvres de Rodin qui ait été conservée fut L'Homme qui s'éveille à la nature, dont le plâtre fut exposé au Salon de 1877. En cette même année 1877, il effectua son premier « tour de France », visitant les cathédrales et les principaux monuments gothiques, qu'il étudiera désormais toute sa vie. Il participait alors aux travaux de préparation de l'Exposition Universelle de 1878, notamment à ceux du Palais du Trocadéro. Il prit part au concours du Monument commémoratif de la Défense Nationale avec la maquette intitulée La Défense ou L'Appel aux armes, qui ne fut même pas classée dans les cinquante œuvres retenues en première sélection par le jury. Autour de 1880, à bientôt quarante ans, afin d'assurer son existence et celle de sa famille par un travail régulièrement appointé, il entra à la Manufacture de Sèvres, où il exécuta de nombreux décors pour des vases en céramique. Bien qu'encore peu reconnu en tant que sculpteur, et objet de critiques diverses, l'administration lui attribua un, puis deux ateliers au Dépôt des Marbres, où il put travailler à l'aise. En 1900, lors de

L'Exposition Universelle de Paris, son exposition personnelle dans un pavillon place de l'Alma lui valut la reconnaissance d'un public immense et international et désormais la fortune. Il a participé à des expositions collectives : en 1864, il présenta au Salon le masque de *L'Homme au nez cassé*, étudié sous l'influence de l'Antique, et qui fut refusé ; au Salon de 1877, il put présenter la désormais célèbre figure, connue d'abord sous le titre de *L'Âge d'airain*, puis de *L'Homme qui s'éveille à la nature* ; au Salon de 1880, il présenta le bronze de *L'Âge d'airain* et le modèle en plâtre d'un *Saint Jean Baptiste* prêchant, au modelé comme ciselé, qui n'obtinrent qu'une médaille de troisième classe, mais seront plus tard acquis par l'État ; ensuite, il continua à exposer assez régulièrement au Salon, devenu en 1881 Salon des Artistes Français désormais géré par les artistes eux-mêmes et non plus par des administratifs ; en 1898, il y exposa l'agrandissement en marbre du *Baiser*, et il exposa au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, fondée depuis 1890, son *Balzac*, qui souleva diverses polémiques l'incitant à retirer son œuvre du Salon ; en 1905, la série des *Saisons* fut exposée pendant quelques semaines au Musée du Luxembourg.

Alors que les expositions personnelles étaient rares à l'époque, surtout pour les sculpteurs, il exposa parfois seul : en 1889 à Paris, galerie Pierre Petit ; en 1899, dans différents cercles artistiques de Belgique et Hollande ; en 1900, à l'occasion de l'Exposition Universelle, dans un pavillon particulier place de l'Alma ; au printemps 1918, le Musée Rodin fut ouvert au public dans l'Hôtel Biron, construit par Gabriel dans le quartier des Invalides ; il contient l'œuvre entier donné par Rodin à l'État français.

Lors de son contact, en 1863, avec les frères du Très-Saint-Sacrement, il avait sculpté le *Buste du supérieur Saint Pierre-Julien Aymard*. À son retour de Belgique, les œuvres que modelait Rodin sans pouvoir les faire mouler furent détruites, dont une *Bacchante* et une statue habillée à la manière gothique. Toutefois a subsisté le *Buste de Mignon* de 1870, d'après Rose, sa compagne depuis 1863, dont la grâce est encore redevable à Carpeaux. Lorsqu'il exposa le plâtre de *L'Homme qui s'éveille à la nature* au Salon de 1877, auquel il avait travaillé dix-huit mois, il fut aussitôt accusé d'avoir effectué un moulage sur nature, tant en était parfaite l'exactitude anatomique. L'incident fut longuement répercuté dans la presse. Rodin tentait de se défendre ; le sous-secrétaire des Beaux-Arts dut intervenir, ordonna une enquête confiée à des inspecteurs de l'administration ; mais un groupe d'artistes qualifiés, parmi lesquels Paul Dubois, Henri Chapu, Carrier-Belleuse, Eugène Delaplanche, Falguière écrivirent officiellement au ministre pour attester l'authenticité du travail de Rodin d'après nature et garantir son avenir de grand sculpteur. Une telle mésaventure montre pourtant qu'à ce moment, Rodin avait trente-sept ans, ses sculptures étaient encore très fidèles au modèle. C'était le moment de son retour d'Italie et la forte impression ressentie devant les sculptures de Donatello et Michel-Ange devait pour longtemps rattacher les siennes à la Renaissance. Toutefois, à la suite de son premier « tour de France » des cathédrales, frappé par le génie, encore à-demi méconnu ou mal compris, des prodigieux sculpteurs du Moyen Âge, sa technique évoluera ensuite sans cesse entre celle de l'Antique et de la Renaissance et celle des gothiques.

Pour effacer la fâcheuse affaire du prétendu moulage sur nature, le sous-secrétaire d'État lui commanda une grande œuvre, « une porte » sans autre précision, destinée à un Musée des Arts Décoratifs qui ne sera jamais construit. Rodin décida de dimensions considérables, 635x400 centimètres, qu'elle s'inspirerait de la *Divine Comédie* de Dante, qu'elle se composerait d'un grand nombre de petites figures, en sorte qu'on ne puisse plus l'accuser de mouler sur nature. Ce fut l'origine de l'ensemble des éléments qui devaient constituer *La Porte de l'Enfer*. Après son échec au concours du *Monument commémoratif de la Défense Nationale*, de 1879 à 1883, il exécuta un important *Buste de Bellone*, en fait Rose Beuret la compagne de sa vie ; il exposa au Salon deux figures grandeur nature : La Création de l'homme et Adam (n'était-ce pas en mémoire de la Sixtine ?), détruites depuis, et Eve, dont le bronze ne figurera qu'au Salon de 1889. Suivirent les bustes de W. E. Henley, Jean-Paul Laurens, Carrier-Belleuse, du graveur Alphonse Legros. Dans les deux ateliers du Dépôt des Marbres qui venaient de lui être attribués, il travailla, durant des années, à La Porte de l'Enfer, vaste sorte de portail composé de deux battants, chacun comportant deux panneaux inégaux, ceux du bas beaucoup plus importants, qui représentent les principaux épisodes du poème de Dante, peuplés de plus de cent quatre-vingts figures. Au faîte de la Porte de l'Homme, surmontée

des trois Ombres, selon Judith Cladel c'est la figuration du Dante qui, assis, contemple douloureusement l'humanité qui se tord à ses pieds dans les affres du châtement. C'est une transposition de ce Dante qui, isolée et même détournée de son contexte et agrandie, placée devant le Panthéon, est plus connue sous le titre du *Penseur*. Une telle anecdote, non minime, porte à s'interroger sur les gloses, si fréquentes, concernant le contenu narratif, psychologique ou idéologique de toute œuvre, comme ici souvent sans fondement avéré, quand ce qui fait d'une œuvre un chef-d'œuvre ce sont ses composantes plastiques avant son contenu iconique. S'il est intéressant et nécessaire de commenter le contenu narratif, poétique de l'œuvre, on ne doit omettre l'esprit et la technique de sa plastique : *La Porte de l'Enfer* est la plus considérable des œuvres monumentales de Rodin et la plus considérable œuvre sculptée de l'époque symboliste. Il y a employé toutes les ressources du métier : mince enlèvement, bas-relief, haut-relief, ronde-bosse, qui confère à l'œuvre une diversité qui ne compromet pas son homogénéité. Rodin, pendant la longue durée de sa conception, attiré par d'autres aspirations, regrettant peut-être le parti-pris décoratif de l'ensemble, s'en détacha. L'œuvre ne fut jamais achevée, bien qu'il y revînt jusqu'à la fin de sa vie, reprenant certaines des figures, les déplaçant, en détachant d'autres qu'il exposait au Salon. Elle sera pourtant montrée l'Exposition Universelle de 1900, puis, fondue en bronze après la mort de Rodin, installée définitivement au Musée qui lui est consacré.

Ayant ensuite à disposition à peu près les moyens matériels requis par sa puissance créatrice, Rodin, installé définitivement dans ses ateliers de Meudon, a constitué une œuvre immense, dont on ne pourra que mentionner quelques jalons : en 1884, un Buste de *Victor Hugo* en bronze ; en 1885, *L'Homme au serpent* ; en 1886 le Buste d'*Henri Becque*, érigé depuis à l'entrée de l'avenue de Villiers ; le modèle du *Baiser*, dont l'agrandissement en marbre sera acquis par l'État ; la première esquisse du *Monument à Victor Hugo* ; en 1887, *Tête de saint Jean après la décollation*, inspirée de la Renaissance italienne ; en 1888, le modèle du *Monument à Claudio Vicunha, président de la République du Chili*, dont la figure énergique domine un piédestal représentant un *Apollon vainqueur*, monument aujourd'hui sur une place de Buenos Aires ; le Buste de *Madame Morlo Vicunha*, un de ses plus émouvants portraits féminins ; en 1889, le Buste de *Dalou* en bronze ; la *Statue de Bastien-Lepage* ; le premier groupe en plâtre des *Bourgeois de Calais* grandeur nature, monument commandé en 1885 par la ville de Calais et qui aurait dû être livré en 1886. Édité en bronze, il fut érigé en 1895 à Calais, sur un socle et à un emplacement récusés par Rodin. Dans la suite, des répliques ont été posées, au ras du sol selon le vœu de Rodin, par exemple sur un quai de la Tamise à Londres, sur une promenade de Copenhague. Dans le flux, les promeneurs, soudain surpris, se retournent sur ce groupe d'hommes en chemise, que relie de subtils enchaînement des mains, des pieds, des chemises, semblant marcher parmi eux et dont l'ensemble des lignes des corps, les rythmes généraux du groupe, au moins autant que l'expression des visages, communiquent une émotion tragique. Rodin les montre marchant au supplice, exprimant, chacun selon, la sérénité, la peur, le courage, la foi. Rodin, comme pour de nombreux autres cas, les avait travaillés nus avant de les couvrir des chemises, qui laissent percevoir leurs morphologies, attitudes et mouvements. À ces divers titres, les *Bourgeois de Calais* présentent ce que le *Balzac* de 1898 apportera de fondamentalement novateur dans l'œuvre de Rodin, le mouvement des corps, le dynamisme dans la durée, l'insertion de l'œuvre dans l'espace environnant et de l'espace dans l'œuvre.

De 1889 à 1896, l'abondance des œuvres, suscitées par les commanditaires et recherchées par les amateurs, devient proprement vertigineuse, d'entre lesquelles : le *Portrait de Lady R.* en argent ; *La Pensée*, marbre représentant Camille Claudel ; *La vieille Heaulmière* bronze ; *La Terre*, grande étude d'un torse de femme ; *La Douleur* ; les Bustes de *Rochefort* et *Buste de Puvis de Chavannes* ; le *Monument à Claude Lorrain*, élevé à Nancy non sans de nouvelles difficultés avec la municipalité commanditaire ; *Vénus et Adonis mourant* ; *La jeune triomphante* ; *Orphée et Euridyce* ; *L'Amour et Psyché* ; *L'Illusion* ; *Fille d'Icare* ; etc. En 1892, la mise en place de son *Monument à Sarmiento*, président de la République d'Argentine tourna à l'émeute.

En 1896, sortait de son atelier, commandé pour le Panthéon, le groupe en plâtre du *Monument à Victor Hugo*. La folle audace de Rodin l'avait représenté nu, ce qui ne manqua pas de scandaliser les milieux officiels comme les autres. Monsieur Gustave Larroumet, sous-secrétaire d'État aux Beaux-

Arts, se vit obligé de décider son envoi au Jardin du Luxembourg, il fut finalement placé en 1909 dans le Jardin du Palais-Royal sur un extraordinaire socle de pièces de marbre conçu par Rodin, qui sera complètement détruit en 1939 lors de son déplacement. Le sous-secrétaire d'État n'en commanda pas moins un second monument, vêtu, pour le Panthéon.

Quel scandale ne souleva pas encore, en 1898, le *Balzac*, commandé par la Société des Gens de Lettres pour être placé sur une place de Paris, exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts par Rodin, devant lequel passe depuis longtemps impassible la foule des parisiens. La réalisation du *Balzac* avait été précédée de plus de vingt-cinq études pour la tête et d'une vingtaine pour le corps. Outre le scandale d'une bourgeoisie offusquée par toute nouveauté, la critique plus avisée anima une polémique où Rodin était opposé à Medardo Rosso. « Avec Rodin et Medardo Rosso, nous entrons dans une période de création pure », écrivait Edmond Claris. Depuis lors, bien d'autres artistes se sont avancés singulièrement plus loin dans la voie de la création pure. Rodin, qui l'estimait singulièrement, avait auparavant échangé un *Torse* en bronze contre *La Rieuse* de Rosso de 1891. Malheureusement, au sujet du *Balzac*, une vaine querelle, probablement alimentée de l'extérieur, sépara les deux artistes, concernant la priorité de l'un ou de l'autre dans l'introduction de la vision impressionniste dans la sculpture, comme si leurs tempéraments et leurs œuvres étaient en quoi que ce soit assimilables, d'autant que le *Balzac* restera relativement atypique dans l'œuvre du « Michel-Ange français ». Né en 1840, Rodin est l'exact contemporain des impressionnistes. Sans que par son œuvre il puisse être qualifié d'impressionniste, il fut lui aussi sensible à la fragilité des apparences, et de nombreux exemples dans sa statuaire et dans ses lavis et dessins, le montrent soucieux d'exprimer le mouvement et de prolonger la forme dans le déroulement du temps, ce qu'il a lui-même clairement analysé à propos du *Monument à la mémoire du maréchal Ney* de Rude.

Après le triomphe de son exposition de la place de l'Alma en 1900, qui avait effacé les traces de la polémique autour du *Balzac*, il n'en poursuivit pas moins la réalisation de son œuvre immense. Il avait toujours dessiné, mais dans cette dernière période, il dessina encore plus qu'il ne sculpta constituant finalement un ensemble de plusieurs milliers de dessins et aquarelles. Ayant étudié la gravure avec Alphonse Legros à Londres, il n'eut qu'une très faible activité d'illustrateur ; entre 1885 et 1895, collaboration aux *Cœuvres complètes de Victor Hugo* ; en 1899, le frontispice pour *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau ; en 1902, collaboration à l'illustration de *Cinq Poèmes* de Victor Hugo ; en 1902, édité par Vollard, les lithographies originales pour *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau ; en 1910 les lavis reproduits en phototypie pour les *Poèmes d'Humilis* de Germain Nouveau ; et après sa mort, en 1918 *Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal* de Baudelaire, dessins à la plume reproduits en phototypie ; en 1935 les *Élégies amoureuses* d'Ovide, dessins gravés sur bois par J. L. Perrichon ; en 1955 *L'Enfer* du Dante, dessins gravés sur bois par Paul Baudier ; Marcus Osterwalder cite encore *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, sans lien ni date ni éditeur, que Luc Monod ne cite pas.

En sculptures, il produisit encore, entre autres : *Le Baiser*, grand groupe en marbre ; l'esquisse du *Monument au Travail* ; *Bénédiction*, un groupe délicat ; la grande figure d'Ève en bronze ; le portrait du sculpteur Alexandre Falguière ; *La Terre et la Lune* ; *Psyché portant sa lampe* ; en 1902, treize œuvres, dont : *La Tentation de saint Antoine* ; *La Main de Dieu* ; *Le Sculpteur et sa Muse* ; en 1904 : *Roméo et Juliette* ; le *Portrait de Mrs S.*, un marbre tout de finesse ; *Portrait de George Wyndhame*, homme d'État anglais ; en 1905, onze œuvres, dont : *Buste de Gustave Geffroy* ; *Buste de miss E. F.* ; un ensemble à destination ouvertement décorative, ce qui le rend exceptionnel dans l'œuvre de Rodin : la série des hauts-reliefs *Les Saisons*, commandée pour orner une villa à Évian, inspirée de la sérénité de la statuaire grecque, constituée de trois frontons formant dessus-de-porte, qui représentent des jeunes femmes allongées, endormies sous des grappes de fleurs ou des masses croulantes de fruits, et deux vasques en pierre blanche, qui représentent des enfants qui jouent et se bousculent parmi les blés et les pampres mûres. Dans ces hauts-reliefs, assimilables à des groupes, Rodin a particulièrement réussi la répartition de la lumière sur l'ensemble, l'intégration réciproque des masses ; dont les modelés se fondent progressivement dans leurs ombres propres et les ombres portées des autres, Suivirent encore des groupes et des bustes, dont le *Buste de Macelin Berthelot*, vers 1911 le *Buste de Georges Clémenceau*, le *Buste de E. Clementel*.

Au temps des Carrier-Belleuse, Puech et Falguière. Rodin confiait : « Je ne crois pas nécessaire de

m'attarder à polir des doigts de pied, des boucles de cheveux ; ce sont là des détails sans intérêt pour moi. Ils compromettraient l'idée générale, la grande ligne de mon œuvre. » Désormais, par delà l'apparence extérieure du motif, c'est l'émotion fugitive éprouvée un instant que l'artiste veut préserver et recréer en la traduisant en équivalences plastiques. Après Rude et Carpeaux, l'œuvre de Rodin, par certains aspects, donne un dernier écho au romantisme et surtout annonce la sculpture moderne. Elle est moderne en ce qu'elle privilégie l'expression sur le vérisme, la raison plastique sur l'imitation narrative. Il a déjà été fait mention de sa fluctuation entre son attachement à la plénitude plastique des modèles de la Grèce et de la Renaissance et son attirance pour le dynamisme expressif des gothiques ; on retrouve ici toute la primauté qu'il accordait à l'esprit de la technique sur l'anecdote de la narration, en ce qu'il choisissait de polir sensuellement le marbre en fonction de ses inspirations méditerranéennes, tandis que ses pulsions nordiques exigeaient que des pouce et des deux mains il trituraient furieusement la glaise avant que le bronze en fusion n'en épousât les moindres frémissements.

ROUARGUE Frères (Adolphe et Étienne)

Adolphe :

Né le 6 décembre 1810 à Paris, XIX^e siècle. Français.

Peintre de paysages et de marines, aquarelliste, graveur et lithographe.

Frère cadet d'Emile Rouargue. Élève de David d'Angers et d'Alexandre Colin. De 1831 à 1870, il figura au Salon. Adolphe Rouargue a peint de nombreuses aquarelles, surtout des marines, vues de Bretagne, de Normandie, de Venise. Comme lithographe, son œuvre est assez importante. On en cite, particulièrement : *Architecture pittoresque*, intéressant album de cinquante planches, comprenant de jolies vues de monuments parisiens (Delpech, 1834), planches non numérotées. Il en existe une autre édition indiquant la collaboration de l'Anglais T. Brys; les planches sont même notées. *Lithographies diverses; Sculptures, décorations; Moyen Age monumental; Bretagne pittoresque; Venise, vue d'après nature*. Il collabora avec son aîné pour *Album des bords de la Loire*, cinquante vignettes (1851).

Étienne :

Né vers 1795. Mort le 10 janvier 1865 à Épône près de Mantes (Seine-et-Oise). XIX^e siècle. Actif à Paris. Français.

Dessinateur et graveur au burin.

Élève de Delaunay et de Mariage. Ce fut un vignettiste très fécond. On trouve son nom sur des gravures sur émail d'après Raffet, des images de piété, des planches pour *l'Univers Illustré*. Indépendamment de *l'Album des bords de la Loire*, qu'il exécuta avec son frère cadet Adolphe, il convient de citer l'illustration de *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, par E. Begin ; vingt-six planches de *Voyage pittoresque en Italie*, par P. de Munich, 1856 ; quarante-huit planches de *Constantinople et la mer Noire* par Miry, 1856 ; vingt-deux planches de *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique*, par E. Texier, 1857 ; de *Paris et les Parisiens*, d'après Gavarni, 1857-1858.

SADOUX Eugène

Né en 1841 à Angoulême (Charente). Mort en novembre 1906 à Tunis. XIX^e siècle. Français.

Peintre, lithographe et graveur à l'eau-forte.

Elève d'E. May. On lui doit un nombre important de planches d'architecture pittoresque, *L'Hôtel de Ville de Paris* (1884), *Le Château de Chantilly* (1887), *L'Étang des Capres à Fontainebleau*, etc. Il convient de citer surtout sa collaboration aux planches de la *Renaissance en France*, de Palustre, trois volumes (1879 à 1885).

SILVESTRE Israël, le Jeune

Né le 3 août 1621 à Nancy. Mort le 11 octobre 1691 à Paris. XVII^e siècle. Français.

Graveur, dessinateur.

Ayant perdu son père fort jeune, Israël Silvestre vint à Paris près de son oncle et parrain, Israël Henriot, grand ami et éditeur de Jacques Callot, et qui avait donné des leçons de dessin à Louis

XIII. Sous la direction de son oncle, Silvestre acquit un remarquable talent de dessinateur et de graveur à l'eau-forte. De 1640 à 1655, il voyagea en France et en Italie. Son extraordinaire facilité de travail lui permit de réunir un nombre considérable de croquis, dont il grava un certain nombre dans la suite. En 1661, perdit son oncle, dont il était le seul héritier. Il se trouvait propriétaire d'une grande partie de l'œuvre de Callot et y joignit les planches que sa veuve possédait encore : les planches gravées par Stefano depuis son retour à Florence ainsi que celles exploitées par Henriët s'ajoutaient à son fonds, qu'il augmenta constamment de ses intéressantes productions. Ce fut peu après, semble-t-il, qu'il épousa Henriette Schmart, dont la sœur, Élizabeth, était la femme du peintre nancéen Jean Nocret. Israël Silvestre eut une nombreuse famille : quatre de ses enfants, Charles François, Louis l'Aîné, Alexandre et Louis le Jeune, furent artistes. Le dauphin fut parrain de son fils Louis l'Aîné, le 16 mars 1669. Israël Silvestre fut choisi comme maître de dessin de Monseigneur, dauphin de France. Il avait en même temps le brevet de maître de dessin des pages des Grandes et Petites Écuries du roi.

Après son installation à Paris, en 1655, il adopta un style moins spontané, délaissant l'eau-forte pour le burin. Israël Silvestre tient le milieu entre Callot et Stefano della Bella. A la demande de Louis XIV, il réalisa des pièces d'une inspiration solennelle : Courses de testes et de bagues, de 1622 : *Les Plaisirs de l'île enchantée*, de 1664 : et surtout, la gravure des *Bâtiments Royaux*, auxquels il sut donner un caractère de paysage, dépassant le simple relevé topographique.

STORELLI André

Né à Paris. Mort le 5 novembre 1910. XX^e siècle. Français.

Peintre de paysages, graveur, écrivain.

Élève de son père, de Questel et de Justin Ouvrié. Débuta au Salon de 1870. Il représenta dans ses gravures et ses aquarelles des vues des châteaux et de la campagne de Blois.

THORIGNY Félix

Né le 24 mars 1824 à Caen (Calvados). Mort le 27 mars 1870 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Peintre de paysages, architectures, aquarelliste, dessinateur.

Élève de M. Julien à Caen, il a débuté au Salon en 1846. Il est mort subitement.

Il a été collaborateur du *Monde illustré*, du *Magasin pittoresque du Musée des Familles*, de *l'Illustrated London News*.

TINGLE James

XIX^e siècle. Travaillant de 1830 à 1860. Britannique.

Graveur à la manière noire et sur acier.

Il grava des paysages et des architectures.

VILLENEUVE

XVIII^e-XIX^e siècles. Actif à Paris. Français.

Graveur au burin et éditeur d'estampes.

Il grava des caricatures politiques et des portraits de héros de la Révolution.

Louis Jules Frederic :

Né le 9 septembre 1796 à Paris. Mort le 19 décembre 1842 à Paris. XIX^e siècle. Français.

Peintre de paysages et lithographe.

Élève de Regnault. Il entra à l'École des Beaux-Arts le 8 avril 1817. Il figura au Salon de 1822 à 1841. Il s'inspira de Salvator Rosa, fit des études en Suisse et en Italie, et travailla quelque temps à Milan. Il a fourni des planches pour la *France Pittoresque* de Nodier. Villeneuve fut un artiste d'une expression très irrégulière, certains de ses dessins, certaines de ses lithographies ne dépassent pas la médiocrité, d'autres productions de l'un et l'autre genre décèlent une sûreté d'exécution, une sensibilité tout à fait remarquables. Ses estampes sur l'Italie sont dans ce dernier cas.

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel

Né le 27 janvier 1814 à Paris. Mort le 17 septembre 1879 à Lausanne. XIX^e siècle. Français.

Architecte, peintre d'histoire, de scènes animées, d'architectures, d'ornements, de paysages de montagne, aquarelliste dessinateur.

A Paris en 1965, la Caisse des Monuments Historiques, en 1980, les Galeries Nationales du Grand Palais, ont organisé des expositions d'ensemble de son œuvre dans toute sa diversité.

L'architecte, qui, par ses reconstitutions de monuments romans et gothiques et son *Dictionnaire d'architecture*, se créa une réputation mondiale, fut aussi un peintre, aquarelliste, dessinateur prolifique. Par ses dessins ornemanistes, parfois véritables projets de sculptures, s'il prolongeait le romantisme médiéval hugolien, il annonçait aussi le style floral 1900. Il était un remarquable peintre de la montagne. Il a laissé de précieux témoignages du siège de Paris, pris sur le vif.

TABLE DES MATIÈRES

CATALOGUE - VOLUME 1

Remerciements.....	1
Avant-propos	3
Plans du château de Chambord	4
Catalogue.....	9
<i>Préambule méthodologique</i>	10
<i>Sommaire</i>	15
<i>Gravures et lithographies</i>	35
<i>Dessins</i>	221
<i>Peintures et aquarelles</i>	279

SYNTHÈSE - VOLUME 2

Historiographie.....	341
Étude analytique des représentations du château de Chambord à travers la gravure et la lithographie	348
<i>Préambule méthodologique</i>	349
<i>Introduction</i>	359
<i>Analyses statistiques</i>	371
Techniques et thèmes.....	372
<i>Premières observations</i>	372
<i>Les vues générales</i>	373

<i>Les vues partielles</i>	374
<i>Les « illustrations d’anecdotes et de légendes » et les « thèmes historiques et politiques »</i>	376
Auteurs	377
<i>Les gravures et lithographies</i>	377
<i>Les dessins</i>	378
<i>Les peintures et aquarelles</i>	379
Datations.....	379
<i>Premières observations</i>	379
<i>Les gravures et lithographies</i>	381
<i>Les dessins</i>	381
<i>Les peintures et aquarelles</i>	382
<i>Analyses thématiques</i>	384
I. <u>Les façades nord et sud</u> : du château royal au domaine public, quatre siècles de rayonnement par l’image	385
<i>Étude statistique</i>	385
<i>Historique</i>	387
<i>I.1 Un chantier en représentation</i>	389
<i>I.2 La construction d’une identité visuelle</i>	391
<i>I.3 Objet d’étude ou archétype ?</i>	394
<i>Fiche n° 1 : La plus célèbre représentation de la façade nord</i>	397
<i>Fiche n° 2 : Le plaisant portrait d’un château royal</i>	406
<i>Fiche n° 3 : L’illustration inédite d’un topos littéraire</i>	413
<i>Fiche n° 4 : Chambord, une icône post-moderne</i>	421
<i>Fiche n° 5 : Un parfait exemple de vue imaginaire</i>	428

<i>Fiche n° 6 : Un site et son iconographie en évolution</i>	434
<i>Fiche n° 7 : Chambord et son public : un rapport nouveau</i>	441
II. <u>Les façades est et ouest</u> : des motifs secondaires, des représentations audacieuses et plurielles	451
<i>Étude statistique</i>	451
<i>Historique</i>	453
<i>II.1 Entre études architecturales et compositions plaisantes.....</i>	454
<i>II.2 Le triomphe du pittoresque.....</i>	456
<i>II.3 Un motif privilégié mais ambivalent : l'arrivée à Chambord.....</i>	457
<i>Fiche n° 8 : Entre réalisme et esthétisme</i>	460
<i>Fiche n° 9 : Iconographie et restauration : l'image au service de l'architecture et du texte</i>	467
III. <u>Les vues aériennes</u> : la lithographie au service de l'architecture ?	474
<i>Étude statistique</i>	474
<i>Historique</i>	475
<i>III.1 Un édifice hors du commun mis à la portée de tous</i>	475
<i>III.2 Témoignages et compositions de circonstance</i>	477
<i>III.3 Une certaine liberté formelle</i>	480
<i>Fiche n° 10 : Une promesse de renouveau</i>	482
IV. <u>La cour et les ailes latérales</u> : Chambord intime.....	490
<i>Étude statistique</i>	490
<i>Historique</i>	492
<i>IV.1 Une architecture dévoilée</i>	493
<i>IV.2 L'envers du décor.....</i>	495
<i>IV.3 Le dernier acte</i>	497
<i>Fiche n° 11 : Un portrait au plus juste.....</i>	501

<i>Fiche n° 12 : Une grandeur menacée.....</i>	507
<i>Fiche n° 13 : L'escalier du logis du roi, un élément architectural métaphorique</i>	513
V. <u>L'escalier à doubles révolutions</u> : variations autour d'un morceau de bravoure	520
<i>Étude statistique</i>	520
<i>Historique.....</i>	522
<i>V.1 Du chef-d'œuvre au poncif.....</i>	523
<i>V.2 Une figure du « theatrum mundi »</i>	526
<i>V.3 Un lieu de parade</i>	529
<i>Fiche n° 14 : Deux morceaux de bravoure pour un observateur averti</i>	531
<i>Fiche n° 15 : Le dévoilement d'une sculpture monumentale.....</i>	539
VI. <u>La chapelle et l'oratoire de François I^{er}</u> : pour une dimension mémorielle de l'iconographie.....	546
<i>Étude statistique</i>	546
<i>Historique</i>	547
<i>VI.1 Splendeur et décadence de l'architecture.....</i>	549
<i>VI.2 Les artistes confrontés au vide</i>	551
<i>VI.3 L'Histoire travestie.....</i>	554
<i>Fiche n° 16 : Architecture et idéologie.....</i>	557
VII. <u>Les parties hautes</u> : l'image confrontée au mythe.....	566
<i>Étude statistique</i>	566
<i>Historique</i>	568
<i>VII.1 Incarner un choc esthétique</i>	569
<i>VII.2 Mettre en scène un espace utopique.....</i>	572
<i>VII.3 Révéler le caractère programmatique de l'architecture.....</i>	575
<i>Fiche n° 17 : « Une caravelle de pierre ».....</i>	579

Fiche n° 18 : La lanterne : un sommet architectural, un espace théâtral... 585

<u>Appendice</u>	593
<i>Conclusion</i>	610
Bibliographie	619
<i>Préambule méthodologique</i>	620
<i>Sources</i>	
<i>Bibliographie</i>	
Annexes	675
<i>Corpus iconographique</i>	676
<i>Statistiques</i>	681
<i>Chambord et la recherche, approches historiques et archéologiques</i>	710
<i>Synthèse du mémoire de Lettres modernes (2012)</i>	715
<i>Biographies</i>	721