La représentation du château de Chambord : imaginaire et réalité

Aurore Montesi

▶ **To cite this version:**

Aurore Montesi. La représentation du château de Chambord : imaginaire et réalité. Littératures. 2012. dumas-01117807

HAL Id: dumas-01117807

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01117807

Submitted on 17 Feb 2015

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Aurore MONTESI

La représentation du château de Chambord : imaginaire et réalité

sous la direction de Madame le Professeur Lise SABOURIN

Université de Lorraine
Master 2 « Lettres, Arts et Culture »
Année universitaire 2011-2012

Aurore MONTESI

La représentation du château de Chambord : imaginaire et réalité

sous la direction de Madame le Professeur Lise SABOURIN

Université de Lorraine
Master 2 « Lettres, Arts et Culture »
Année universitaire 2011-2012

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'accomplissement de ce travail.

Je tiens à remercier sincèrement Madame le professeur Lise Sabourin, pour l'attention et la confiance qu'elle a accordées à mon projet dès les premiers instants, pour sa disponibilité, son expérience, ses conseils avisés et sa bienveillance.
Mes remerciements s'adressent également à Monsieur le professeur Pierre Sesmat, qui a spontanément accepté de participer à la soutenance de ce mémoire.

J'aimerais ensuite remercier l'équipe scientifique du Domaine national de Chambord : son conservateur Monsieur Luc Forlivesi, son responsable des collections Monsieur Denis Grandemenge, son chargé de recherches et de l'action éducative Monsieur Éric Johannot, son directeur de l'action culturelle Monsieur Yannick Mercoyrol et sa chargée de recherches Mademoiselle Virginie Berdal, pour m'avoir accueillie au château à bras ouverts, accordé la plus grande attention et accompagnée tout au long de ce travail. Je remercie particulièrement Monsieur Denis Grandemenge, qui a bien voulu me faire partager ses connaissances en répondant à mes nombreuses questions.

Je n'oublie pas la Direction des Archives départementales du Loir-et-Cher : sa directrice, Madame Anne-Cécile Tizon-Germe, son équipe scientifique, composée de Mesdames Valérie Caro, Linda Férin, Gaëlle Mercier, ainsi que de Monsieur Philippe Pintrand, pour leur accueil chaleureux et leur participation généreuse à mes recherches. Un merci particulier à Monsieur Philippe Pintrand, pour l'intérêt qu'il a immédiatement manifesté à l'égard de mon travail et l'aide qu'il m'a offerte avec gentillesse.

Je souhaiterais également remercier mon ancien professeur de lettres et d'histoire de l'art, Monsieur Claude Beck, pour son soutien amical très précieux et sa relecture attentive, ainsi que mon ancien professeur d'histoire et d'histoire de l'art, Monsieur Jean-Claude Husson, pour sa confiance, dont il m'a toujours assurée.

Mes remerciements s'adressent aussi à toutes les personnes qui m'ont ponctuellement renseignée avec amabilité : Monsieur Francis Roussel, Inspecteur général de l'architecture et du patrimoine, Monsieur Christian Trézin, conservateur général du patrimoine, Monsieur Bruno Guignard, responsable du fonds patrimonial de la Bibliothèque Abbé-Grégoire de Blois, ainsi que les maîtres de conférences de l'Université de Lorraine Madame Anne-Orange Poilpré, Messieurs Samuel Provost, Pierre Wachenheim et Alain Génetiot.

Ma gratitude va enfin à mes parents et à mes grands-parents, pour leur amour, leur compréhension et leur indéfectible soutien.

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. La littérature se présente de toute évidence comme un terreau propice au développement sans cesse renouvelé d'un parcours à la fois ancré dans l'histoire et porté par l'onirisme, composant par là même un imaginaire tout à fait singulier. Cet imaginaire littéraire décline le château en quatre grandes représentations : nous développerons tout d'abord la classification établie par Wieslaw Mateusz Malinowski[1], qui postule l'existence du château de la tyrannie, du château de l'âme et du château de la gloire, ce qui diversifie une valeur connue, celle du château de l'histoire.

Écrivains et artistes ne semblent pas avoir échappé à cette confusion de l'imaginaire collectif qui associe un peu rapidement le château médiéval à la forteresse, systématiquement perçue comme une incarnation des forces du mal. Par sa silhouette imposante et formidable, ce type de château cristallise admirablement les angoisses humaines, devenant « l'écrin de tous les fantasmes » et le « lieu de transgression de tous les interdits »[2]. Cette forteresse est très souvent associée au château en ruines, au château à légendes, inévitablement repaires de monstres, de fantômes et de démons. Dès lors, le château peut être vu comme un rêve terrifiant, comme le lieu du règne tout-puissant de l'imagination. Sur le plan littéraire, cette représentation est un héritage direct du roman gothique anglais du XVIII^{e} siècle, où le château, figure essentielle, présente une architecture propre à développer un imaginaire du solennel, de l'inquiétant et de l'étrange suscitant la terreur. Il est le symbole stéréotypé, regorgeant immanquablement d'oubliettes, de passages secrets et de recoins obscurs, d'un Moyen Âge lui-même transformé en une période d'obscurantisme et de superstition. Il suffit de lire *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole ou bien *Les Mystères du château d'Udolphe* d'Ann Radcliffe pour saisir à quel point l'architecture médiévale a inspiré l'imaginaire gothique, faisant du château le cadre idéal des atmosphères propres à déclencher des frayeurs et des visions surnaturelles.

[1] 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.

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

À l'opposé, il est aussi un imaginaire qui cherche 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 a été désigné par les romans populaires comme le lieu de l'Histoire. Optant tantôt pour la forteresse médiévale, tantôt pour le palais classique, les romans de cape et d'épée font ainsi du château un « pur indice de lisibilité, le cadre fonctionnel et symbolique de l'intrigue romanesque » : il n'a besoin « que d'être nommé pour exister », devenant « l'emblème de l'historicité du récit »[3]. Avec le mouvement romantique, qui réfléchit sur l'histoire, le passé, les origines et redécouvre le Moyen Âge, le château, même en tant que ruine, rend lisible l'Histoire obscurcie. Il est alors conçu comme une trace tangible du passé et comme le témoin d'une époque à la fois détestée et idéalisée, en tout cas fascinante. Victor Hugo considère d'ailleurs le château comme « la plus monumentale mémoire de l'humanité », avec l'écriture[4]. Ainsi, le château trouve son illustration dans le roman historique et peut, par exemple, en retrouvant ses atours féodaux, devenir le symbole de la présence oppressante de certains siècles. La forteresse présentée par Hugo dans *Quatre-vingt treize* en est la parfaite illustration : « Dans la Tourgue étaient condensés quinze cents ans, le moyen âge, le vasselage, la glèbe, la féodalité. [...] La Tourgue, c'était la monarchie »[5].

Cependant, le château peut aussi refuser tout lien avec l'Histoire, devenant un lieu d'intérieur plutôt 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 »[6] où l'espace architectural est réduit à un théâtre des errements de l'esprit, hors de toute réalité. Édifice symbolique par excellence, le château romantique devient prétexte à méditer sur la fuite du temps et sur les vicissitudes humaines. Comme l'illustre *Rêve d'enfer* de Flaubert, le château, de préférence en ruine, est synonyme d'enfermement, de renoncement volontaire au monde : il incarne le fameux « mal du siècle », puis l'ennui de l'après 1850. En effet, par sa grandeur, le château est parfaitement apte à exprimer les souffrances spirituelles romantiques du héros, Arthur, causées par un terrible sentiment d'inachèvement et d'incomplétude : « La ruine, comme approche d'un absolu ruiné, ne serait alors pas seulement une chose du passé, mais bien un lieu de l'utopie romantique »[7]. En outre, le souffle romantique tisse des liens nouveaux entre l'architecture castrale et l'écriture, en jouant sur la

[3] Sarah Mombert, « Sur la route de Versailles : les châteaux dans le roman de cape et d'épée », *in La Vie de château*..., p. 254.
[4] 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.
[5] Victor Hugo, *Quatre-vingt treize*, Paris, E. Hugues, 1876, t. VII, chapitre VI, p. 462.
[6] Pascale Auraix-Jonchière, « Avant-Propos », *in Châteaux romantiques*..., p. 12.
[7] Yvon Le Scanff, « Fonction narrative et signification esthétique du château en ruine dans *Rêve d'enfer* de Flaubert », *in Châteaux romantiques*..., p. 77.

contradiction de leur nature. L'écriture imprime ainsi sur le château en ruine, vaincu par le temps, son élan vers l'infini, vers la permanence.

Cet isolement est au cœur d'un autre 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 ». Le château est de ce fait, dès l'origine, séparé du reste du paysage environnant : cette séparation volontaire en fait un espace particulier, réservé au pouvoir. La littérature a donc entre autres envisagé le château selon le principe régalien : lieu de gloire, symbole de prestige, il permet aux puissants de souligner avec éclat leur identité particulière. À ce titre, il arrive que le château médiéval soit perçu comme un vestige menacé de l'héroïsme chevaleresque. Les écrits du XIX^{e} siècle cherchent, par l'intermédiaire du château, à traduire le sentiment d'une décadence esthétique et morale, à pointer l'esprit mercantile du siècle qui s'oppose aux mœurs chevaleresques. Ainsi, la littérature témoigne notamment du fait que le passage du château-fort au château de plaisance sonne le glas du temps révolu de la fierté nobiliaire, au profit de celui de la décadence des courtisans. La dégradation de cet idéal paraît inscrite dans la pierre.

Cette rapide synthèse de l'imaginaire littéraire du château atteste clairement que la littérature, aussi bien que l'Histoire, se sont essentiellement focalisées sur les châteaux de l'époque médiévale. En effet, 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 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 châtellenies 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 un pouvoir sur les autres hommes : c'est le « droit de ban ».

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 châtellenie, 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 italienne : 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[8], 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. Puis, peu de temps avant François I^er^, 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 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.[9]

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

[8] Consulter Ivan Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel Histoire », 2009, pp. 112-113.

[9] 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.

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. Entre 1668 et 1685, Louis XIV séjourne six fois à Chambord et, véritablement fasciné, ordonne d'importants travaux de remise en état et d'achèvement. Après une longue halte du roi de Pologne, Stanislas Leszczynski, 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 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.

Néanmoins, pour bien saisir la richesse des divers regards portés sur le château de Chambord par les littérateurs du XIX^{e} siècle, il nous faut comprendre ce que représentent les châteaux à cette époque. Le XIX^{e} siècle voit 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.[10]

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 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 écrivains 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. Pourquoi cet engouement des littérateurs et des artistes, envers et contre tout ? Sans doute à cause 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…

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

Les châteaux peuvent-il encore aujourd'hui espérer une telle fortune ? À l'ère de la mondialisation et des nouvelles technologies, qui rééduquent 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 écrins vides de toute signification. Pourtant, l'« obsession patrimoniale »[11], 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 »[12]. Loin de se détourner de ce réservoir d'imaginaire inépuisable, les écrivains 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 »[13].

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 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 fantasme qu'à un produit spécifique de son siècle, Chambord n'a 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 convient d'explorer en profondeur afin de comprendre pourquoi et comment Chambord finit par accéder au rang de mythe, alimentant le discours littéraire autant que celui-ci s'emploie à le faire vivre par le verbe, 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 écrits qui lui ont été

[11] 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.
[12] Jean-Pierre Babelon (dir.), *Le Château en France*, Paris, Berger-Levrault, 1988, p. 387.
[13] *Ibid.*, p. 388.

consacrés couvrent tous les champs de la littérature. Nous nous proposons, justement, de privilégier l'étude d'un corpus éclaté, particulièrement apte à retranscrire fidèlement toute la diversité des écrits existants, ainsi que la palette de sensibilités des auteurs. Nous nous pencherons ainsi sur des pièces de théâtre, sur des textes en prose – aussi bien romans, récits de voyage et discours que pamphlets et essais –, sur des pièces de poésie, sans oublier la correspondance, le genre du journal, les monographies ni les traités historiques. Il nous faudra bien sûr faire la part des écrivains et des artistes profondément légitimistes des pensées des autres auteurs, distinguer les œuvres courtisanes des œuvres critiques : cela fait toute la richesse de notre étude, qui consiste notamment 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 confrontant des œuvres très 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 d'écrire, de représenter : quel rôle entendent jouer les auteurs en faisant et défaisant l'image du domaine ? Leurs représentations 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 littéraire, alors même que le verbe se met à son service, pour assurer sa survie ? Explorant l'interaction profonde, signifiante de Chambord avec le texte, nous questionnerons 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 explorerons, dans un second temps, 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.

Première partie :

Chambord, une féerie de pierres

À tous points de vue, Chambord impressionne. Rares sont les visiteurs - et encore moins les écrivains - à ne pas s'être laissés gagner par la majesté du château, encore intacte trois, quatre, voire cinq siècles après sa construction. Le jeu de séduction auquel se prête le domaine s'avère d'une surprenante ambiguïté : aussi spontané que subtil, son charme opère dès le premier regard, mais se distille avec malice le temps d'une visite, souvent davantage. La rencontre, singulière, de ce grand corps immobile, se solde souvent par le constat navré d'un échec de la raison : il est impossible de s'y fier pour tenter de comprendre ce que tous considèrent comme une véritable féerie de pierres. Le château de Chambord est un enchantement. La comparaison n'est pas excessive, elle témoigne au contraire avec justesse du sentiment irrépressible que l'on ne peut qu'éprouver face à ce qui semble se présenter comme une folie, une vision, un fantasme ayant soudainement pris corps. Après avoir quitté les lieux, cette impression persiste, voire s'affirme : a-t-on rêvé Chambord ou bien existe-t-il réellement ? C'est justement cette hésitation que nous mettrons en lumière dans cette première partie, en tentant de bien mesurer la difficulté des écrivains à prendre conscience de la réalité de Chambord et à résister à la tentation de se laisser emporter par leur propre imagination. Nous verrons donc en quoi Chambord a systématiquement été considéré comme un délicieux mirage, avant d'explorer les liens rattachant ce rêve incarné au monde des hommes, par l'intermédiaire de son fantasque créateur, François I^{er}. Nous justifierons ensuite ces représentations en apparence extravagantes en examinant le bouillonnement créatif du langage architectural élaboré à Chambord. Enfin, à la suite des auteurs, nous envisagerons le château comme une citadelle de l'imaginaire, un espace d'écriture où le discours féerique se renouvelle, pour mieux peindre de Chambord l'aura légendaire.

A. Un délicieux mirage

On estime souvent à tort que la démesure de Chambord est la cause première de l'enthousiasme interprétatif revendiqué par les littérateurs. S'il est indéniable que les dimensions impressionnantes du château ont durablement marqué l'imaginaire collectif, il est néanmoins nécessaire de se souvenir que l'édifice se cache au cœur d'un immense domaine forestier. Pour le découvrir, il faut le traverser. En conséquence, séparer Chambord de son environnement naturel, dans une démarche analytique, relèverait du contresens. Les témoignages écrits en font foi : quelle que soit la nature du texte, tous ou presque évoquent cette tentative initiale de voir poindre les hautes toitures de Chambord à travers les frondaisons épaisses et les enchevêtrements de branches du parc. Une fois encore, c'est donc bien d'un jeu qu'il s'agit : Chambord apparaît et disparaît au gré de la progression, s'imposant moins, au premier abord, comme une architecture massive que comme un délicieux mirage. Il ne se livre pas d'emblée, mais suscite l'étonnement, fait naître mille interrogations que chacun, selon sa sensibilité, va tenter de traduire, à défaut de pouvoir y répondre. C'est ensuite, seulement, que l'architecture se dévoile pleinement : mais est-elle pour autant plus lisible ? Nous tenterons d'éclairer le caractère stupéfiant mais aussi l'enjeu esthétique de ce marivaudage, si élaboré que le visiteur en conclut presque immanquablement qu'il se trouve en présence de la merveilleuse incarnation d'un rêve, illusion séduisante mettant la raison en déroute, au profit de l'imagination la plus audacieuse.

1) Un choc esthétique inaugural

Contrairement à l'iconographie, qui semble n'avoir guère accordé d'importance au parc de Chambord, considéré exclusivement comme un terrain de chasse, les textes aiment s'attarder sur cet itinéraire de découverte inévitable, ce moment privilégié ressenti comme une confrontation paisible et intime avec l'inconnu. Progresser entre les arbres, sur un terrain difficile, rend toute chose incertaine et mouvante. Entre impatience et recueillement, le visiteur jusque là aveuglé se trouve soumis à une vision brutale, mais si puissante qu'elle conditionnera la lecture ultérieure de l'édifice. Au cœur de la forêt, le voyageur croit à une apparition miraculeuse, participe avec plaisir à la construction d'une illusion aussi charmante que déconcertante, où la réalité se disloque pour ouvrir sur des territoires inconnus et animer fugacement un grand organisme de pierres qu'il pensait inerte.

a) Le sentiment d'une apparition miraculeuse

Chambord doit en premier lieu son étrangeté au fait de supprimer de son environnement tout repère habituel. Enfoui au milieu de 5 440 hectares de forêt[14], 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 féerique. Au milieu de ce sable aride et de ces bruyères stériles, l'effet est d'autant plus saisissant qu'il est inattendu »[15]. Cette première description, qui n'est pourtant pas celle d'un écrivain mais d'un historien, insiste d'ores et déjà sur l'idée d'une esthétique de la surprise. Pour évoquer Chambord, il est donc un maître-mot, celui du surgissement : en effet, si tout édifice monumental ne peut manquer de s'imposer, rares sont ceux qui créent l'éblouissement et la stupéfaction. Si Chambord y parvient d'emblée, c'est parce qu'il aménage une rupture brutale avec ce qui l'entoure en introduisant de manière incongrue le bâti spectaculaire au sein de la nature sauvage. De fait, les littérateurs ont tendance à user d'un riche champ lexical de l'apparition, afin de traduire au mieux ce contraste saisissant. Ce topos est ancien, bien qu'il ait surtout été mis à l'honneur dans les récits de voyage du XIX^{e} siècle : on le trouve déjà amorcé au XVII^{e} siècle sous la plume d'André Félibien, historiographe des Bâtiments du roi[16]. Evoquant deux siècles plus tard le chantier de construction du château, Armand-Pierre-Paul Philpin prend acte que « Chambord sort[a]it enfin du milieu de ces bois »[17]. Par l'emploi du verbe « sortir » et de l'adverbe « enfin », le poète a cherché à mettre en valeur le gigantisme de l'édifice, si imposant que la forêt ne peut le contenir : il souligne donc déjà la supériorité du génie humain, bâtisseur plus policé que la Nature elle-même. Madame A. Devaux-Haillon relate quant à elle son approche de Chambord en vélocipède et s'attarde avec émotion sur le souvenir de ce jeu de cache-cache entre l'édifice et les arbres alentour :

> Tout au bout d'une longue allée, droite de plus de quatre kilomètres, un point d'or sous la voûte feuillue. A chaque tour de roue, cette note vibrante grandie, puis tout à coup, plus d'arbres ! Une

[14] Isabelle de Gourcuff, Francis Forget, *Chambord, guide de visite*, Monum, Éditions du Patrimoine / Artlys, Paris, 2002, p. 69.
[15] Jules Loiseleur, *Résidences royales de la Loire*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 5.
[16] Consulter André Félibien, « 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.
[17] Armand-Pierre-Paul Philpin, *Chambord, poème offert à S.A.R. Monseigneur le duc de Bordeaux, le jour de la Saint-Charles, par le chevalier A. Philpin*, Paris, Poix, 1825, p. 8.

> immense terrasse au sable roux, et, debout au milieu de ce socle d'or, le château dont les pierres claires brillent au soleil. Tout contribue à faire de Chambord une apothéose.[18]

Ainsi, sous la masse feuillue et monotone des arbres, un scintillement a attiré son regard, comme l'appelant à ne pas le perdre de vue par la promesse d'une récompense. Cette poursuite plaisante a duré un long moment, juste ce qu'il faut pour intriguer le visiteur tout en lui faisant croire qu'il poursuit un mirage, une vision qui n'existe pas, tant la forêt semble n'en plus finir. Et soudain, ces centaines d'arbres enracinés depuis des siècles ont disparu, au profit d'une large plaine, aménagée patiemment pour servir d'assise à un immense château surgi de nulle part. Ce saisissement demeure au XX^{e} siècle, malgré la raréfaction des récits de voyage et l'aménagement progressif de chemins et de routes plus rapides, mieux adaptés à cette nouvelle ère du tourisme. On retrouve ainsi de semblables témoignages aussi bien dans des monographies qu'au sein d'écrits plus personnels. Dans un ouvrage essentiellement historique et architectural, Henri Guerlin commence lui aussi par coucher sur le papier son impression générale concernant l'édifice : « Lorsque, ayant franchi l'enceinte du parc, on découvre au bout d'une longue avenue toutes les tours et la masse blanche de ce château de rêve qui se reflètent dans les eaux somnolentes du Cosson, on ne peut se défendre d'une surprise qui va jusqu'au saisissement. Entre la somptuosité de cette vision et les mornes paysages qui l'entourent, il y a un contraste qui met singulièrement en valeur la magnificence de l'architecture »[19]. C'est bien l'opacité de la forêt qui retarde la découverte, attisant l'impatience du visiteur de sorte que, sa curiosité grandissant, la vision de Chambord se découpant dans le ciel au-dessus de la cime des arbres s'impose comme un point d'orgue presque fantastique, en tout cas délicieux. Pierre Gascar, pseudonyme de l'écrivain, journaliste et critique littéraire Pierre Fournier, dans un écrit étonnant qui semble renouer avec la tradition du XIX^{e} siècle, à la manière de J.-C.-M Seytre ou de François Riou, mais qui se révèle unique par sa fantaisie et sa liberté de ton, va encore plus loin en filant tout au long de sa description une métaphore qui transforme l'édifice en une véritable forêt de pierres :

> Un peu plus tôt, alors que nous venions par la route qui coupe la forêt et qu'au loin le château tout entier n'était pas encore sorti de terre, ce fouillis de cheminées, de tourelles, de campaniles, de dômes portés par de minces colonnes ressemblait à la partie la plus haute d'une masse d'arbres s'élevant derrière ceux qui bordaient le chemin. Il dressait, dans le ciel, des frondaisons compactes coiffées de boules de gui, mêlait des cimes aiguës et, une fleur de lys en pierres surmontant la lanterne du château, sommait ce bouquet gigantesque d'une branche s'ouvrant en trident comme la pointe d'un conifère.[20]

[18] A. Devaux-Haillon, « Promenade d'Artistes aux châteaux de la Loire » *in Art et Voyages*, bulletin périodique de l'Association des artistes femmes, peintres, sculpteurs, décorateurs de Lyon, n° 11, deuxième année, Lyon, s.n., [1873], p. 10.

[19] Henri Guerlin, *Le Château de Chambord*, Paris, Henri Laurens, « Petites Monographies des Grands Edifices de la France », 1931, pp. 5-6.

[20] 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, 20 décembre 1976, p. 26 ; consulter également fig. 1 et fig. 2 en annexe.

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. Pour certains visiteurs, la stratégie est contraire à celle évoquée précédemment. Le long cheminement incontournable à travers la forêt instaure rapidement un effet d'habitude qui déjoue l'attente impatiente de la découverte du château : lorsque celui-ci s'offre au regard, c'est par inadvertance, ce qui contribue à susciter l'enchantement plutôt que le ravissement. 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. Henry James est attentif à ce stratagème, qu'il prend soin de commenter dans son récit : « Après avoir suivi, le temps nécessaire, une de ces longues perspectives, vous voyez enfin les cheminées et les pinacles de Chambord qui donnent le sentiment de sortir du sol »[21]. Au siècle suivant, Jean-Pierre Babelon confirme, dans sa préface à la récente monographie de Monique Chatenet, le caractère presque violent de l'apparition soudaine des toitures, en évoquant « le jaillissement des couronnements stridents qui égratignent le ciel de leurs lames aigues ».[22]

Enfin, les textes s'attachent la plupart du temps à retranscrire cette première rencontre comme un choc, un instant de saisissement durant lequel ils ont presque hésité à croire à la réalité qui se profilait devant eux. Dans un écrit demeuré célèbre, Alfred de Vigny n'hésite pas à évoquer l'hypothèse d'une transplantation d'un pays à un autre, pour mieux signifier que la réalité de Chambord tient du prodige : « On dirait que, contraint par quelque lampe merveilleuse, un génie de l'Orient l'a enlevé pendant une des mille nuits, et l'a dérobé aux pays du soleil pour le cacher dans ceux du brouillard »[23]. Au XXI^{e} siècle, alors qu'il est désormais impossible de découvrir Chambord avec un œil neuf, tant l'imaginaire collectif s'est emparé de son image pour en faire un poncif, Xavier Patier, commissaire à l'aménagement du Domaine pendant trois ans, consigne lui aussi son impression dans ses carnets. Ajoutant ainsi sa pierre à cette grande représentation initiale forgée et entretenue par les multiples regards portés sur le château à travers les siècles précédents, l'écrivain accepte un héritage et sacrifie à cette vision onirique du château, ouvrage magnifique, caché comme un trésor inestimable et en apparence inaccessible :

> Le seul angle d'où Chambord ne lésine pas en promesses, je ne l'ai découvert que plus tard : c'est depuis l'avenue Royale, au sud. De là-bas il émerge des arbres comme un songe, tellement éloigné qu'il se confond avec les frondaisons. Je marche vers lui, comme en écartant les branches, et tantôt il

[21] Henry James, *A little tour in France by Henry James ; with illustrations by Joseph Pennell,* [Chapter V, London, William Heinemann, 1900, Volume 1], chapitre 5, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 54.
[22] Monique Chatenet, Jean-Pierre Babelon, « Préface », *in Chambord*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, octobre 2001, p. 10.
[23] 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. 210.

> apparaît, tantôt il disparaît [...]. J'ai pris l'habitude d'achever par là mes sorties à cheval : depuis le rond du Roi, on peut galoper à bride abattue trois bonnes minutes en direction du bâtiment sans paraître s'en approcher, tant il est gigantesque et l'avenue interminable.[24]

Cette difficulté de se fier à ce que l'on voit, de croire à la matérialité, à l'existence effective de ce château marquant un si fort contraste, par son raffinement, avec le milieu qui l'entoure, a également été retranscrite par les artistes, mais jamais sur la totalité de l'édifice. Ce sentiment d'assister à une apparition s'est davantage manifesté pour les peintres et les dessinateurs, semble-t-il, face à d'architecture. Le dessin de la lanterne du grand escalier réalisé par John Burgess[25], par exemple, utilise le trucage visuel de la contre-plongée, en 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 ne réside plus cette fois dans un contraste entre l'artificiel et le naturel, mais bien entre l'immensité de la lanterne, des deux pignons qui l'entourent et la petitesse de l'observateur : le cheminement n'est plus horizontal, mais vertical, et le visiteur se voit contraint de quitter sa propre sphère de visibilité pour prendre la mesure d'une masse architecturale soudainement apparue au regard.

Ainsi, la première rencontre entre Chambord, les écrivains et les artistes semble avoir immédiatement - et de manière systématique - engendré une première représentation : frappé par l'apparente incohérence entre l'architecture du château et la forêt sauvage qui l'entoure, chacun s'imagine que Chambord s'est soudainement matérialisé devant ses yeux. Il s'agit bien d'un choc esthétique inaugural, propre à conditionner, dans une certaine mesure, les visions ultérieures.

b) La terre de l'entre-deux

En effet, ce sentiment que le château surgit de nulle part est immédiatement interprété par les auteurs comme le signe de son appartenance à un ailleurs parallèle, en marge du monde humain et se révélant à lui de manière très fugitive. Cette hypothèse semble historiquement « recevable », dans la mesure où Chambord ne devait être à l'origine qu'un simple rendez-vous de chasse, où François I^{er} pourrait venir se délasser en compagnie de ses familiers, une sorte de retraite en somme[26]. Pour ce faire, le roi de France choisit un lieu paisible et éloigné de tout, « où s'entrecoupent bois, landes, marécages, friches et

[24] Xavier Patier, *Le Château absolu*, Paris, La Table ronde, 2004, pp. 34-35.
[25] Consulter fig. 3 en annexe.
[26] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 9.

fermes »[27]. Il n'en a pas fallu davantage aux écrivains pour considérer la plaine sur laquelle est bâti le château de Chambord comme une terre de l'entre-deux, un territoire à mi-chemin entre la réalité et le domaine du rêve, de l'imagination. Alfred de Vigny, qui reste cependant très mesuré dans la description qu'il livre de Chambord, prend soin de mettre en avant sa position retirée : « À quatre lieues de Blois, à une heure de la Loire, dans une petite vallée fort basse, entre des marais fangeux et un bois de grands chênes, loin de toutes les routes, on rencontre tout à coup un château royal »[28]. De la même façon, l'eau-forte[29] d'Octave de Rochebrune joue sur le contraste entre un premier plan très court et un second plus lointain, qui 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.

Certaines coïncidences s'avèrent troublantes, relevant tout à la fois de l'onomastique et de la topographie. L'histoire nous apprend que le château a été bâti sur un site très ancien, à la situation assez improbable. À l'origine, Chambord était un petit habitat établi près d'un gué à la courbe d'une rivière : dès l'époque gauloise, on jeta un pont au-dessus du Cosson, à l'endroit où la rivière, traversant une cuvette argileuse au sein d'un marécage, laissait affleurer un terrain plus solide. D'où le nom de « Chambord », du celte *cambo-ritos*, qui signifie « passage sur la courbe »[30]. Les écrivains se sont laissés prendre à cette opportunité séduisante, pour en faire la preuve d'une double nature de Chambord, entre rêve et réalité. En vérité, il s'agit d'un artifice littéraire, qui est surtout le fait du XIX^{e} siècle. La réalité telle que nous la décrivent de nombreux témoignages de diplomates étrangers du XVI^{e} siècle était tout autre ! Le site était en fait absolument insalubre, en raison des eaux mortes des marécages, comme nous l'apprend l'ambassadeur vénitien Giovanni Soranzo : « Le lieu n'est habité par personne parce que son air est mauvais, tout étant marécage. Et le palais est posé au milieu de ce marécage, il est entouré d'eau morte et partout il y a des canaux [...]. Et en ayant détourné la rivière de Loire, il aurait fait aussi un bon air, parce qu'il aurait supprimé toute l'eau morte qui l'environne »[31]. Soranzo fait référence au grand projet de dérivation désiré par François Ier, qui devait dévier les eaux de la Loire jusqu'aux douves du château, mais qui fut abandonné au profit de travaux plus modestes, tel un drainage du marécage en aval de Chambord en 1533 et le creusement d'un petit canal de dérivation destiné à éloigner la rivière

[27] I. de Gourcuff, Francis Forget, *op.cit.*, p. 68.
[28] A. de Vigny, *op.cit.*, p. 210.
[29] Consulter fig. 4 en annexe.
[30] M. Chatenet, *Chambord*, p. 19.
[31] Giovanni Soranzo, *Relazione de viaggi fatti dall nobile humomo Zuanne Soranzo l'anno 1550*, Venise, Bibliothèque Correr, 1550, pièces justificatives 1, p. 242 fol. 17b-18a.

du château en 1544. Ces tentatives restèrent elles-mêmes à l'état d'ébauche et n'empêchèrent pas le Cosson de s'échapper de nouveau pour reprendre son cours originel dès 1554, inondant les terres aux alentours. Ainsi, cette « terre de l'entre-deux » n'a rien d'idyllique et sa singularité est surtout due à une situation sanitaire particulièrement malsaine, qui n'a cessé de poser de graves problèmes d'entretien à chaque crue. Pour que le site commence à devenir vivable, il a fallu attendre que Gaston d'Orléans décide en 1640 « le curage des douves et le creusement d'un canal afin de rectifier l'ancien cours de la rivière sur toute la traversée du domaine »[32], puis les travaux d'assainissement plus radicaux amorcés par Louis XIV, achevés seulement au milieu du XVIII^{e} siècle. En effet, lors de son séjour forcé, Stanislas Leszczynski ne supporte plus les émanations nocives des douves au retour de chaque été, qui l'obligent à fuir le château pour trouver refuge à Blois, Saumery, Saint-Dyé sur Loire ou encore Menars : « Il règne ici depuis trois semaines une maladie qui est une fièvre, espèce de tierce qu'on attribue à l'air d'ici et aux exhalaisons qui sortent du marais qui entoure le château ; il y a actuellement près de cinquante malades de mes domestiques, mais Dieu merci, personne n'en meurt »[33].

En outre, au XIX^{e} siècle, l'arrivée à Chambord et l'entrée dans le domaine s'accomplissent suivant un parcours obligé, la progression à travers les bois n'étant pas une sinécure, ce que les textes ont tendance à passer sous silence, à minimiser ou, plus fréquemment, à transcender. Pour mieux saisir les libertés prises vis-à-vis de la réalité, rappelons que d'un point de vue général, les gouvernements de la monarchie constitutionnelle se sont largement investis dans la constitution d'un réseau routier national solide, hérité de l'Ancien Régime[34]. On y circule essentiellement en diligence ou en malle-poste, plus légère et plus rapide. L'État mise également sur l'élaboration d'un vaste réseau ferré, avec un tracé principal en étoile, rayonnant à partir de Paris[35]. L'accessibilité à la localité de Chambord, selon une étude non publiée[36] de Denis Grandemenge, régisseur des collections du château, fondée sur l'examen de plusieurs guides de voyage, nous apprend que les premiers touristes

[32] M. Chatenet, *Chambord*, p. 149.
[33] Stéphane Gaber, « Le problème du logement », *in Stanislas Leszczynski en exil (1714 - 1733)*, maîtrise de polonais, travail d'études et de recherches présenté par Stéphane Gaber, sous la direction du professeur Zygmunt Markiewiez, Université de Nancy 2, 1968-1969, 3^{e} partie, chapitre II, p. 109.
[34] Consulter Pierre Goujon, « En France : industrialisation manquée ou voie originale ? », *in Manuel d'histoire du XIX^{e} siècle*, Paris, Ellipses, « Optimum », août 2007, chapitre 5, pp. 91-92 : le réseau principal, long de 33 000 km, est achevé en 1848 pendant qu'un réseau secondaire de routes départementales de 43 000 km est élaboré de 1830 à 1860, auquel la Troisième République adjoint un réseau vicinal de 538 000 km.
[35] Consulter P. Goujon, *op.cit.*, pp. 91-92 : le réseau principal était de 1 832 km en 1848, auquel s'ajoute un réseau secondaire de 8 300 km dans le dernier tiers du siècle.
[36] Denis Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} éclairé par la découverte de nouveaux documents*, Domaine national de Chambord, août 2007.

arrivaient systématiquement depuis Blois[37], en calèche personnelle ou louée, après un trajet de deux heures. Henry James la réduit à une heure[38]. Pour les voyageurs moins fortunés, le chemin de fer, le bus et la marche à pied sont plus économiques[39]. Un guide plus récent, daté de 1939, précise que « Chambord est desservi, toute l'année, par les autobus de la Société Générale des Transports Départementaux (ligne de Blois à La Ferté Saint Cyr) »[40]. Ainsi, la variété des moyens de locomotion est le signe d'une destination touristique déjà bien connue et fréquentée, non d'un lieu secret se dévoilant avec réticence à quelques heureux élus.

En revanche, tous les témoignages s'accordent sur le mauvais état des routes menant au domaine. Le colonel Thomas Thornton, futur locataire de Chambord, s'en plaint déjà en 1802[41]. A la fin du siècle, la situation ne semble guère s'être améliorée, si l'on en croit la remarque apposée par un touriste dans le livre d'or du château, à la date du 11 décembre 1881[42]. Bien plus tard, en 1938, le régisseur du château écrit une lettre au guide Michelin pour que les visiteurs empruntent un itinéraire précis en fonction de leur provenance, afin d'assurer fluidité et confort de circulation[43]. Les chemins menant à Chambord sont donc difficilement praticables, tout comme ceux du parc. Une fois passés les six pavillons[44] matérialisant six lourdes portes à double battant, il faut obtenir l'autorisation de traverser auprès des portiers ou des gardes en faction à partir de 1792, et, plus tard, en respectant la stricte procédure de la convention de 1848, établie entre le comte de Chambord et le préfet du Loir-et-Cher[45]. L'aspect solennel conféré à l'entrée du parc de Chambord, comme délimitant un périmètre interdit, dont l'exploration demeurerait une sorte de privilège, a attisé l'imagination des écrivains. Un simple détail leur a suffi, semble-t-il, à envelopper les lieux d'un parfum de transgression, favorisant ainsi le développement d'un lien plus intime entre le visiteur, dès lors transformé en explorateur, et le château. À la même époque, le Conseil général du département du Loir et Cher a voulu aménager un chemin de grande communication pour faciliter la traversée du parc et maintenir les portes ouvertes, de jour comme de nuit, mais il fallu attendre le XX^{e} siècle pour que la circulation au sein du domaine soit entièrement laissée à l'appréciation des touristes... qui choisissent la plupart du temps de l'effectuer en voiture,

[37] John Murray, *A handbook for travellers in France…,* First edition, revised and corrected, "Murray's Handbooks for travelers", London, John Murray, Albemarle Street, Paris, A. et W. Galignani and co. Stassin and Xavier, 1854, p. 180.
[38] H. James, *op.cit.*, p. 54.
[39] Consulter Fernand Bournon, « Châteaux des environs : Chambord », *in Promenades à Blois et aux environs*, Blois, Impr. R. Marchand, 1883, note p. 59.
[40] Guide de voyage de 1939, cité par D. Grandemenge, *ibid.*, p. 6.
[41] Thomas Thornton, *A sporting tour through various parts of France, in the year 1802…*, letter XVIII, London, Longman, Ivy-Lane, 1806, p. 31 : « *We set out for Chambord. The road was in very bad order, and the park-wall, in many instances, sadly dilapidated* ».
[42] Troisième *Livre d'or* du château de Chambord, 4 mars 1877-7 novembre 1891, cité par D. Grandemenge, *op.cit.*, p. 6 : « Visité le château, satisfait, mais le chemin est en très mauvais état ! ».
[43] Lettre citée par D.Grandemenge, *op.cit.*, p. 6.
[44] Dénommés La Chaussée le Comte, Montfrault, Muides, Saint Dyé, Bracieux et Thoury.
[45] Convention citée par D. Grandemenge, *ibid.*, p. 12.

jusqu'aux parkings prévus pour les stationner. La magie n'est bien évidemment plus la même et cela pourrait expliquer l'absence de témoignages contemporains relatifs à l'approche du domaine.

Pourtant, au XIX[e] siècle, déjà, la grande majorité des voyageurs poursuivent leur route en calèche après avoir franchi les portes, ce qui ne transparaît absolument pas dans les textes. Au contraire, les récits de voyage évoquent presque systématiquement une courageuse traversée à pied : il faut y voir la volonté, une fois encore, de magnifier l'approche de Chambord, sorte de Saint-Graal de pierres, dont la majesté n'a d'égale que les difficultés bravées, les efforts consentis, pour parvenir jusqu'à Lui. L'espace se déployant à partir de la commune de Chambord, englobant le parc et le château, revêt bel et bien dans cet imaginaire un caractère singulier : il s'agit d'un territoire étrange, indéfini, n'appartenant plus au monde des hommes mais ouvrant sur une terre sacrée, dont la traversée nécessite un apprentissage. Il faut mériter Chambord, donc accepter de voir sa condition humaine humiliée par une Nature toute-puissante, reprenant ses droits au sein d'un périmètre délimité. Le récit proprement épique que nous livre François Riou, simple voyageur ayant décidé de visiter les châteaux de la Loire pour tromper l'ennui d'une virée pluvieuse, constitue la meilleure illustration du caractère initiatique revêtu par le chemin menant à Chambord, dans l'esprit de certains écrivains. On croirait que la longueur de cette route a été aménagée tout exprès pour faire transiter le visiteur de la terre de la raison à celle de l'imagination, à la manière de la barque de Charon. Riou fait fort à propos la relation avec le répertoire mythologique pour établir une corrélation entre certains exploits antiques et son propre périple : ses efforts pour s'arracher au monde humain prennent la valeur d'une véritable odyssée[46]. Le procédé employé par Riou est habile, car la récompense obtenue, dépassant les plus folles espérances, consacre Chambord comme le trésor d'un rêve insensé. Ce visiteur cultivé n'a sans doute cherché qu'à rendre hommage à un édifice qu'il admire, en donnant la mesure des sacrifices qu'il a été prêt à consentir pour aller à sa rencontre. Il nous faut donc envisager la marche comme un procédé littéraire à part entière, privilégiée - et certainement parfois inventée - aux autres moyens de locomotion : elle instaure un dénuement qui rend le voyageur disponible à l'étrangeté du site, à son caractère hors-du-commun. Cette aventure presque supra-humaine de la traversée s'accomplit donc à deux reprises, d'abord par l'action de marcher, ensuite à travers l'écriture même, pensée comme une transcendance.

[46] Consulter en annexe (pp. 413-414, chap. XIII) François Riou, *Voyage à Chambord*, Tours, Impr. De Ladevèze, 1851, chapitre XIV, pp. 42-44.

Dans l'approche du château, la raison, comme déjouée par un cheminement de l'ordre du sensible, se voit invitée à rester à la porte, à laisser quelque peu derrière soi le monde humain, mais il reste difficile de déterminer dans quelle mesure. En effet, à en croire les écrivains, le château ne se laisse pas approcher si facilement : le témoignage est parfois hésitant, comme si les écrivains ne pouvaient se prononcer sur la nature exacte de ce à quoi ils ont assisté.

c) Une architecture évanescente

Afin d'accréditer leur impression d'avoir contemplé un mirage, les littérateurs insistent sur le caractère fugitif de leur vision. Ils sont nombreux à s'arrêter sur le surprenant contraste établi par cette architecture colossale - donc par définition pérenne - et la fragile délicatesse de l'ensemble. Dans l'introduction de sa monographie essentiellement consacrée à l'histoire du château, Monique Chatenet commence pourtant par se replonger dans ses propres souvenirs, pour tenter de retrouver l'impression étrange qui l'a saisie lors de sa première rencontre avec Chambord, durant son enfance[47]. Ainsi, après s'être fait désirer en déployant des trésors d'ingéniosité pour rester invisible, Chambord dévoile aux yeux des visiteurs sa réalité massive par son ancrage solide au sol malgré un terrain instable, à l'aide de pieux de dix mètres : « Les fondations sont assises sur radier et pilotis à 5, 20 m de profondeur, en immersion constante, sur un lit de chaux pure »[48]. Cette plateforme est destinée à soutenir les murs de fondations, hauts de 4 mètres 80 et épais de 5 mètres, qui portent les murs apparents. Avec ses dimensions ambitieuses de 156 mètres sur 117 et ses quelques 215 000 mètres cubes de pierre[49], Chambord ne peut manquer de s'imposer.

Néanmoins, un paradoxe inhérent à l'édifice est encore une fois à l'origine d'un doute semé dans l'esprit des écrivains. Le « monde d'ombres » et la « silhouette fantomatique » évoqués par Monique Chatenet l'emportent et l'on attribue au château une architecture proprement évanescente. François-René de Chateaubriand, par exemple, considère Chambord comme un édifice en mouvement. L'abbé de Rancé, accompagnant « le prince Gaston » à Chambord, a sans doute découvert à cheval le château, qui, situé dans une cuvette, devait de loin lui paraître minuscule, aussi sa hauteur réelle l'a-t-elle étonné à mesure qu'il s'en approchait. Chateaubriand se plaît à décrire Chambord comme un bâtiment « évolutif »

[47] M. Chatenet, *Chambord*, p. 15 : « On pénétrait dans un monde d'ombres. La forêt enserrait la route, ne laissant au centre qu'une étroite percée lumineuse où se découpait au loin, barrant l'horizon, une silhouette fantomatique. Petit à petit, la silhouette grandissait, se précisait. Enfin, […] les arbres s'écartaient, découvrant 150 mètres de pierre de taille d'une éclatante blancheur ».

[48] Jean Martin-Demézil, « Chambord » *in Congrès archéologique de France. 189e session, 1981, Blésois et Vendômois*, S.F.A., 1986, p. 31.

[49] I. de Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*, p. 18.

s'employant à surprendre son visiteur par ses « mutations » : « Dès l'entrée on aperçoit le château au fond d'une vallée descendante. En avançant sur l'édifice, il sort de terre dans l'ordre inverse d'une bâtisse placée sur une hauteur, laquelle s'abaisse à mesure qu'on en approche »[50]. L'embarras des littérateurs face à cette architecture indéfinissable, qui semble à la fois s'imposer de toute sa hauteur et de toute sa masse, tout en manifestant une mobilité irréelle, est à nouveau sensible.

L'eau-forte d'Octave de Rochebrune[51] insiste sur la dichotomie des deux grandes parties qui constituent le château de Chambord : celle, 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. Vigny, par une expression à valeur oxymorique, désigne les cheminées comme des « flèches légères que le vent balance »[52]. François Riou propose une interprétation similaire, puisqu'il évoque d'« élégantes tourelles », de « légères campanilles [*sic*] », dont « l'ensemble forme une ornementation [...] gracieuse »[53]. La partie supérieure de Chambord est donc à l'origine de cette hésitation : jamais encore l'on n'avait vu un château coiffé de la sorte, cette originalité a donc retenu l'attention des écrivains et des artistes. Au XIX^{e} siècle toujours, J.-C.-M. Seytre, autre voyageur fasciné, écrit avoir dessiné les cheminées et les clochetons : bien que ses planches aient aujourd'hui disparu, son témoignage n'en reste pas moins représentatif du trouble provoqué par la vision des toits singuliers du château.

> 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.[54]

Seytre se montre sensible aux ondulations de Chambord, provoquées par les différences de hauteur entre pignons et cheminées : de nouveau, l'architecture du château provoque le regard, se rit de lui en déployant tout un jeu d'échos que la lumière, toujours variable, renouvelle constamment. Cent cinquante ans plus tard, Christian Trézin, ancien conservateur du château et adjoint au commissaire à l'aménagement du domaine de Chambord, évoque à son tour cette qualité particulière des pierres incrustées d'ardoise, changeant de couleur en

[50] François René de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, [Paris, H.-L. Delloye, Garnier frères, 1844], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2003, p. 66.
[51] Consulter fig. 4 en annexe.
[52] A. de Vigny, *op.cit.*, p. 210.
[53] F. Riou, *op.cit.*, p. 45.
[54] 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.

fonction du jour, de l'heure, de la saison : « Des placages d'ardoises géométriques enrichissent 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 »[55].

Les terrasses de Chambord ont donc retenu l'attention des écrivains, qui sacrifient presque tous à l'emploi d'une métaphore organique, celle de l'éclosion, pour mieux traduire la légèreté mouvante des éléments architecturaux. En 1947, le docteur Frédéric Lesueur prétend qu'au-dessus des corniches, « la féerie commence » [56], qu' « 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 »[57]. Monique Chatenet n'hésite pas, un demi-siècle plus tard, à comparer les toits aux « crinolines des dames d'honneur autour de l'impératrice Eugénie dans le célèbre tableau[58] de Winterhalter »[59]. L'écrivain Pierre Gascar privilégie quant à lui la métaphore musicale pour décrire les sinuosités des parties hautes du château, matérialisant plus efficacement le contraste opéré par leur mouvement ascensionnel avec le corps de bâtiment principal :

> C'est la route soudain rectiligne qui épouse l'allée traversant jadis le parc boisé et, 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 révèleraient qu'à un certain niveau [...].
> Il y a, en effet, quelque chose d'assez voisin de la composition musicale dans Chambord.[60]

Cette vision d'une architecture évanescente, thème récurrent, permet aux littérateurs de personnifier le château de Chambord. Une description objective ne parviendrait pas à retranscrire le caractère incroyable de l'édifice : prétendre que Chambord est doué de mouvement, c'est mettre en lumière l'apparente incohérence d'une masse imposante à l'élévation étonnamment légère. Un second choc esthétique, concomitant à la découverte du château, ne laisse aucun répit au visiteur, qui, heureux d'avoir enfin débusqué l'édifice, a soudainement l'impression que la lourdeur de son corps de pierre s'anime, révélant une fragilité insoupçonnée. Henry James s'étonne par exemple que l'architecture ne soit pas totalement instable : « Le comblement des larges douves qui l'entouraient autrefois l'a

[55] Christian Trézin, *Aimer Chambord*, Rennes, Editions Ouest-France, « Aimer... », juin 1992, p. 54.
[56] Frédéric Lesueur, *Blois, Chambord et les châteaux du Blésois*, Grenoble-Paris, B. Arthaud, « Sites et Monuments », 1947, p. 75.
[57] F. Lesueur, *op.cit.*
[58] Consulter fig. 5 en annexe.
[59] M. Chatenet, *Chambord*, p. 80.
[60] P. Gascar, *op.cit.*, pp. 25-27.

amaigri de la base, pour parler familièrement, et a créé une impression de déséquilibre »[61]. Paul Perret insiste sur le saisissement qui s'empare du voyageur, 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 »[62]. Evoquant 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 »[63]. On serait tenté, à la longue, de voir dans cette représentation commune un artifice et de considérer ce témoignage comme une énième paraphrase détaillant, avec un enthousiasme renouvelé, avec quelle coquetterie Chambord se dissimule puis se révèle aux regards. En réalité, Perret s'avère plus subtil. Il ne semble pas avoir cherché à participer à la construction du mythe de cette féerie de pierres, que l'on appose toujours en contrepoint à l'édifice réel ; il pointe plutôt avec une grande justesse ce qui fait le cœur de ce procédé illusionniste, créé et entretenu par les écrivains dans une connivence muette. Il évoque en effet la crainte « que le tableau ne s'évanouisse »[64] : introduisant une distance légèrement ironique dans son propos, Perret nous montre qu'aucun visiteur ne se trouve confronté à Chambord avec un œil neuf, une imagination vierge, situation dans laquelle se présentaient les ambassadeurs du XVI^{e} siècle et peut-être les voyageurs en général jusqu'au XVIII^{e} siècle. À l'époque d'Eyriès, le mythe est déjà en place et il est désormais impossible d'appréhender le site sans idée préconçue. En revanche, en parlant d'une « vision réalisée »[65], l'écrivain déjoue l'écueil que nous évoquions : cette représentation de Chambord comme une apparition miraculeuse, puis un immense édifice mouvant, est bien plus qu'une image touristique. Le fait que le visiteur ne soit pas déçu par ce qu'il voit, que la réalité du château soit à la hauteur de sa légende, inverse la problématique. L'enjeu esthétique de Chambord réside donc surtout dans ce pouvoir étrange de parvenir à surprendre un voyageur averti, préparé, presque blasé. Son tour de force est 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. Nous retrouvons ici le caractère d'élection déjà exploré par Riou, presque trente ans avant Perret. À en croire ce dernier, 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.

[61] H. James, *op.cit.*, p. 54.
[62] Consulter en annexe (pp. 431-432, § 5-7) 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.
[63] P. Perret, *op.cit.*
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*

Ainsi, cette vision d'un château en mouvement, aux contours tantôt solides tantôt évanescents, qui pouvait paraître incongrue au premier abord, trouve en réalité son fondement dans le bâti même. Les représentations des écrivains ne sont donc pas uniquement le fait de leur imagination ou du goût du siècle pour tout ce qui semble incroyable : elles trouvent d'abord leur origine dans les suggestions architecturales insufflées par Chambord lui-même. Aussi vaut-il peut-être mieux le considérer davantage comme un rêve incarné que comme un délicieux mirage.

2) Un rêve incarné

Cette formule semble en effet résoudre toutes les difficultés posées par Chambord, car elle permet de réconcilier les représentations et l'entendement, l'étrange et l'humain. Ce château incroyable tient lieu de fantasme et, pourtant, il est indéniablement réel : il existe donc, mais en tant qu'incarnation fantastique au sein du monde des hommes. Ce raisonnement spécieux, que nous devons aux écrivains, ne soulignerait-il pas plutôt la persistance de leur embarras et leur tentative entêtée de concilier les deux faces contradictoires de la nature de Chambord ? Qu'importe finalement, puisque compte surtout qu'ils se soient majoritairement attachés à développer une même lecture du château. Nous examinerons donc les tensions inhérentes à cette vision qui, tout en consacrant le château comme pur fantasme, ne cesse d'interroger la responsabilité du génie humain dans son édification.

a) Une inscription atemporelle

Les littérateurs ont cherché à orienter hors du temps leurs descriptions matérielles de Chambord, sans toutefois renoncer à l'intégrer aux perspectives humaines. Ils les ont en fait situées dans le sillage des représentations générales rattachées au Val de Loire, ce « pays nouveau », ce « jardin » en marge du monde humain, qui « se laisse apercevoir à l'état de mirage et flatte l'imagination un peu de la même manière que le fait la musique », tout en ménageant avec la réalité quelques points de contacts : « ce que nous apercevons, mais ne serait-ce point de longues écharpes de voile, animées par un peuple fée qui court à quelque fête de nuit dans les châteaux ? »[66]. Ainsi, les châteaux seraient ces lieux d'achoppement entre l'atemporel et le temporel, entre l'inconnu et l'humain : la silhouette de Chambord, prodige architectural, réalise cette incarnation du rêve chantée par les poètes. En évoquant une « architecture [...] fantastique », François Riou inscrit le château dans une atemporalité

[66] Toutes ces citations sont extraites de René Boylesve, *La Touraine*, Paris, Emile Paul, 1926, cité par F. Badiola, *op.cit.*, pp. 153-154.

indéterminée, qui relève davantage du monde des contes populaires : « Oh ! que n'ai-je pu le contempler par une belle soirée d'automne, à l'heure des visions, des fantômes et des farfadets, quand les vieillards redisent aux jeunes gens les traditions populaires et les récits fabuleux »[67]. Ainsi, pour comprendre Chambord, il faut se débarrasser des contingences, des certitudes humaines, et se mettre au diapason de l'atmosphère surnaturelle dégagée par le château. Pourtant, Riou infléchit ensuite son jugement, plaçant plutôt Chambord du côté du monde de la pastorale : « Oh ! que n'ai-je pu le contempler [...] par une jolie matinée de printemps, quand le ruisseau murmure, quand le rossignol chante, que les insectes bourdonnent, que le souffle des zéphyrs harmonieux agite le feuillage, et que les fleurs de la prairie embaument l'air ! »[68]. Cette vision atemporelle est aussi une conséquence de l'héritage de l'esthétique classique et des courants idéalistes qui ont modelé le goût propre au XIX^{e} siècle, qui conduit les auteurs à créer tout un éden autour de la beauté de Chambord, comme un écrin irréel renfermant un joyau fantastique. Cette atemporalité est accréditée par l'eau-forte d'Octave de Rochebrune[69]. Aux alentours de l'édifice, aucune présence humaine, les deux personnages situés à l'arrière-plan, de pure convention, n'étant destinés qu'à donner l'échelle ; 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. Ce territoire n'apparaît donc pas comme celui de l'humanité, mais d'une autre forme de vie : d'ailleurs, nombre de fenêtres du château sont closes. Armand-Pierre-Paul Philpin, dans un poème qu'il dédie au duc de Bordeaux, futur comte de Chambord, va plus loin : conformément à l'esthétique du XIX^{e} siècle prenant à témoin les mythes de l'Antiquité, il affirme qu'avant la construction du château, le territoire de Chambord constituait le séjour des dieux :

> Dans les sombres détours de ces forêts antiques
> Qui bordent du Cosson les rives magnifiques,
> Diane avait un temple, et la reine des bois,
> Y mettait le chevreuil et le cerf aux abois.
> Ses nymphes y vivaient dans une paix profonde,
> Et semblaient ignorer qu'il fut un autre monde.
> Un jour, il me souvient, cette chaste beauté,
> Voit un enfant royal près la fidélité ; […]
> Diane approche, et dit, en parlant à sa cour :
> Nymphes, il faut quitter ce dangereux séjour […].
> Elle a dit : aussitôt l'immortelle déesse […]
> Abandonne à jamais ce séjour fortuné.[70]

Cette interprétation de la genèse de Chambord, très conforme à la tradition classique, recourt à la mythologie pour introduire une métaphore politique. Selon ce poète-courtisan, le territoire

[67] F. Riou, *op.cit.*, p. 46.
[68] *Ibid.*
[69] Consulter fig. 4 en annexe.
[70] A.-P.-P. Philpin, *op.cit.*, pp. 5-6.

sur lequel s'élève le château a été confié à un homme d'exception par une déesse, donc marqué d'un sceau divin et conservant à ce titre un caractère étrange et atemporel. Dans un autre poème légitimiste, quasi contemporain de celui de Philpin, un certain L. Gaudeau, officier d'académie et régent de rhétorique au collège de Blois, considère lui aussi Chambord comme un édifice hors du temps. Son poème est intégré au compte rendu de la première - et unique - visite de la duchesse de Berry, mère du duc de Bordeaux, à Chambord, le 18 juin 1828, à la suite de l'adjudication, le 5 mars 1820, de la souscription nationale lancée par Adrien de Calonne pour sauver le château, menacé de destruction, en l'offrant à l'« enfant du miracle ».

> Salut, palais des Rois, somptueux édifice [...],
> Salut, vainqueur du Temps, des fureurs du Vandale,
> Tous deux ont respecté ta pompe triomphale!
> Nous les verrons encore, ces magiques arceaux,
> Ces supports si légers de gothiques vitraux,
> Sur de frêles appuis ces masses suspendues,
> Ces tours qui si longtemps ont défié les nues [...],
> Ces hautes sommités en angles terminées,
> Ces cordons prolongés, ces lignes festonnées :
> L'arrêt est révoqué [...].[71]

L'emploi du futur après le passé composé suggère que l'usure du temps et la Révolution n'ayant pu avoir raison de Chambord, le château est devenu presque indestructible, enclave protégée au sein de la terre des hommes, partageant leur sol mais s'affranchissant de leur destinée. Le dernier vers enterre irrévocablement la crainte encore fraîche d'une destruction sauvage, désormais risible.

Néanmoins, cette représentation est peu le fait des écrivains du XX^{e} siècle, hormis avec le roman de Pascal Quignard, qui l'infléchit dans un sens particulier[72]. Pour son personnage principal, Edouard, ce sentiment d'abolition du temps est une conséquence de la silhouette hors d'échelle du château : l'homme n'y a jamais eu et ne peut y trouver sa place, comme si l'édifice était à la mesure d'autres êtres vivants, inaccessibles, ce qui expliquerait que l'homme, dont les déambulations sur cette terre étrangère ne seraient que tolérées, croit vivre un songe où, par définition, le temps n'existe pas. D'une manière plus incongrue, cette atemporalité est également présente dans un essai monographique du conservateur et historien de la Renaissance Ivan Cloulas, qui n'hésite pas, alors qu'il ne peut se retrancher derrière

[71] L. Gaudeau, poème extrait de *Matinée de printemps, passée sur la butte des Capucins à Blois*, cité par comte de Pradel, comte Hippolyte de Frasans, comte Adrien de Calonne, comte de Fririon, « avant-propos », *in Première visite de S. A. R. Madame à Chambord, 18 juin 1828,* Faux titre : *Les échos de Chambord, 18 juin 1828*, Paris, Impr. de Trouvé et Cie, imprimé par ordre de la Commission, 1828, pp. 5-6.

[72] Pascal Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, « NRF », 1989, pp. 74-75 : « Le matin, avant que l'agence immobilière ouvrît, il avait erré autour des étangs de Chambord. Il était entré sans croire que ce fût réel dans le château immense et vide [...]. Jamais les salles immenses n'avaient contenu de meubles et c'est ce qui les rendait à certains égards plus immenses encore, faites pour des ogres ou des dieux ».

l'écran de la fiction, à proclamer l'impression de singularité temporelle que Chambord ne manque de renvoyer aux visiteurs : « Entrer en Chambord, c'est pénétrer dans un espace hors du temps, celui qui existe de l'autre côté des miroirs. Les frondaisons s'ouvrent et le palais surgit dans la symphonie muette de ses pierres, prisonnier ou gardien, l'on ne sait, d'un domaine magique qui ménage au visiteur l'émoi de mille découvertes »[73]. Mais le point de vue de Quignard et de Cloulas, hérité de celui de Rochebrune et de Philpin, se révèle marginal au regard des autres appréciations jalonnant les écrits des XX^e^ et XXI^e^ siècles, qui font davantage écho au poème de Pradel en privilégiant la matérialisation par l'architecture d'un sentiment d'éternité. Dans le premier cas, nous aboutissions à une scission définitive entre rêve et réalité ; le second éclairage parvient à réunir ces deux dimensions en proposant enfin de considérer Chambord comme un rêve incarné, non plus comme un rêve inaccessible. Cette évolution presque insensible tient à la profonde modification de la perception de Chambord introduite par le tourisme, apparu au XVIII^e^ siècle[74] par l'intermédiaire de « jeunes Britanniques de la haute société envoyés en Europe pour un "tour" »[75], mais ne transformant réellement le visage des lieux qu'à partir du XX^e^ siècle, quand le domaine devient un « site ».

D'ailleurs, tous les écrits s'arrêtant sur cette dimension ne sont pas le fruit d'écrivains, mais de journalistes ou d'individus particuliers souhaitant témoigner du rapport singulier entretenu avec Chambord. Un premier exemple nous est fourni par une enquête d'un numéro du *Journal de la Sologne et de ses environs* de 1982, qui rapporte les propos du gérant de l'Hôtel du Grand Saint-Michel[76]. Interrogé sur la tradition perpétuée depuis plus de deux siècles dans son auberge, Raymond Le Meur n'hésite pas à l'étendre à l'ensemble du site : « Il ne faut pas toucher à Chambord, notre clientèle a le sentiment ici d'une éternité, surtout ne transformons pas Chambord... Souvent des étrangers qui reviennent après quelques années, me disent leur joie de retrouver le domaine exactement dans le même état ; comme si le temps avait suspendu son vol, disent-ils »[77]. Un peu plus tôt, durant la Seconde Guerre Mondiale, la conservatrice des archives des musées nationaux, Lucie Mazauric, se vit confier la lourde tâche d'accompagner une partie importante des collections du Musée du Louvre, en exil au château de Chambord. Elle a pu, du mois de septembre 1939 jusqu'au 15 juin 1940, prendre la mesure de la vie du domaine et observer les us et coutumes des habitants :

[73] Ivan Cloulas, « Chambord au fil des rêves », *in Chambord : rêve des rois*, Paris, Nathan, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989, p. 47.
[74] Marc Boyer, *L'Invention du tourisme*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1996, pp. 27-28.
[75] Claude Origet du Cluzeau, *Le Tourisme culturel*, Paris, P.U.F, « Que sais-je ? », octobre 2007, p. 7.
[76] Cité par D. Grandemenge, *op.cit.*, p. 38 ; Il s'agit de la seule auberge du domaine existant encore aujourd'hui, probablement fondée dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, et se situant à cent mètres du château, au nord.
[77] Jean-Paul Grossin, Jean-Luc Péchinot, Bernard Prouteau (réd. en chef), « Chambord, la vie quotidienne des Chambourdins » *in Journal de la Sologne et de ses environs*, n° 37, Tours, juillet 1982, p. 34.

> Quelques jours avant la capitulation de Paris, nous avions assisté, des fenêtres de l'aile Henri II, à une grande cérémonie champêtre qui avait réuni tout le pays. C'était la mise en adjudication par les paysans des prairies de Chambord. Cela se déroulait comme une kermesse qui, cette année comme tous les ans, rassemblait les habitants du voisinage. Joyeux de se retrouver par un beau jour de printemps, ces gens ne prévoyaient pas encore ce que l'avenir tout proche leur préparait. Ils s'entretenaient de leurs travaux comme s'ils étaient immuables. La paix de ce spectacle sans âge, qui aurait pu être médiéval, nous avait rassérénés. Une fois de plus le charme avait joué, la vue d'une fête paisible dans son cadre champêtre nous avait semblé conjurer les maléfices de la guerre. Nous nous laissons si facilement abuser par l'espérance quand le drame ne se passe pas sous nos yeux ! Peu de jours après, pourtant, c'était l'exode, le vrai cette fois, celui de la défaite, celui qui poussa la moitié de la France sur les routes.[78]

Cette appréciation est très précieuse, car elle détermine avec acuité le contraste saisissant établi entre la vie paisible, presque cyclique du petit village de Chambord et le contexte particulier de la guerre. Alors qu'en un temps de menace, les habitudes ne devraient plus pouvoir se perpétuer, Chambord se dresse comme protecteur et garant d'usages immémoriaux. Posant sur la réalité un regard tout aussi ébahi, Xavier Patier, devenu familier des lieux pour y avoir vécu au quotidien durant trois années, avoue dans ses carnets avoir parfois cru évoluer, en certaines circonstances, au beau milieu d'un rêve médiéval[79]. Les XX^{e} et XXI^{e} siècles s'accordent donc sur cette vision d'un Chambord bouleversant l'historicité en donnant aux hommes l'impression de vivre à l'intérieur d'un rêve pour eux spécialement incarné, où le sentiment confus d'une éternité se révèlerait palpable à travers la pierre. Pour finir, Monique Chatenet se plaît à imaginer réellement une destinée supra-humaine au château : « Chambord fait partie de ces très rares monuments dont la grandiose présence dans le paysage semble défier le passage du temps, laissant l'impression qu'ils ont toujours été là et qu'ils continueront de s'y dresser, indestructibles, quand les derniers hommes auront déserté la planète »[80].

Ainsi, l'équation est résolue et l'hypothèse se voit accréditée. Si la raison des auteurs, et plus largement des visiteurs, vacille, hésite à la vue de Chambord, c'est bien parce que le domaine renvoie l'impression d'évoluer au sein d'une extra-temporalité, ce qui autorise toutes les représentations. Néanmoins, tous les écrivains ne s'accordent pas : l'appréciation d'une tendance générale nous invite à conclure que deux manières d'envisager la temporalité ont évolué parallèlement au XIX^{e}, puis aux XX^{e} et XXI^{e} siècles, mais selon une proportion inversée. Les textes évoquent soit une atemporalité exclusive et merveilleuse du domaine, soit un sentiment d'éternité étroitement lié au monde des hommes : la première hypothèse est davantage présente que la seconde au XIX^{e} siècle, bien qu'elles coexistent, tandis que cette

[78] Lucie Mazauric, « Chambord, l'hiver de l'attente », *in Ma Vie de châteaux*, Paris, Perrin, 1967, pp. 62-63.
[79] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 162 : « *Pensées médiévales.* Ce matin, la forêt était couverte de glace. Le soleil, orange, s'est levé dans un ciel blanc. Tout était gelé. Les flaques craquaient sous mes semelles quand je suis venu à mon bureau. De chaque maison montait un panache de fumée, tout droit. Les masures accroupies pour échapper au froid, entourées d'arbres noirs, m'ont fait penser à un paysage d'hiver peint par Breughel. Et moi, je me courbais en marchant comme un personnage moyenâgeux ».
[80] M. Chatenet, *Chambord*, pp. 69-70.

dernière semble emporter la préférence de l'époque suivante. Le destin humain étant finalement remis au cœur de l'évolution du domaine, chacun va dès lors s'attacher à démontrer que le château est bien un rêve incarné sous forme architecturale, non pas une pure chimère. Mais il reste à déterminer à qui l'on doit cette réalisation. Nous verrons que sur ce point non seulement les réponses divergent, mais paraissent s'engager dans des directions radicalement opposées.

b) L'œuvre d'un autre monde ?

Pour refléter ce prodige, certains littérateurs, reflétant sans doute le goût dominant du XIX^e^ siècle pour l'étrange et le fantastique, ont préféré exploiter davantage les liens entretenus par Chambord avec l'irréel, pour tenter d'expliquer par quel miracle cette chimère a pu être construite. Nombre d'entre eux se sont plu à imaginer un accord sacré passé par le roi avec quelque puissance inconnue, pour que l'objet de son désir prenne corps. En cela, ils ne font que reprendre et développer une image traditionnelle, forgée dès le XVI^e^ siècle. Ayant passé son enfance à la cour de Marguerite de Valois, le chroniqueur français Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, consigne dans ses carnets le souvenir émerveillé de sa visite du château en cours de construction : « Chambourg, encores tout imparfaict qu'il est, à demy achevé, rend tout le monde en admiration et ravissement d'esprit quand il la voit ! Que si le dessein eust peu accomplir l'œuvre, on le pouvoit nombrer parmy l'un des miracles du monde »[81]. Un siècle plus tard, dans un poème qu'il adresse très certainement à Louis XIV en 1668, Pierre de Vallongnes suggère l'idée que Chambord a été offert à François I^er^ par des fées ou par des divinités : Chambord, qui dans les temps par nos Mufes vantez, / Eut efté mis au rang des Palais enchantés, / Où parmi les Forefts, la main de quelque Fée, / Auroit voulu dreffer de fon art vn Trophée [...] »[82].

Par la suite, à grand renfort d'exclamations de surprise et d'interrogations intriguées, les littérateurs ont cherché à traduire leur ébahissement face à la rencontre d'un édifice qui semble défier les lois de la physique et de la technique. En raisonnant par l'absurde, certains entendent conclure leurs observations par la nécessaire intervention d'une aide extérieure au monde humain. Cette représentation fantasmée de la genèse de Chambord trouve sa terre d'élection dans les récits de voyage du XIX^e^ siècle, qui se font écho, comme par connivence, en adoptant un parti-pris descriptif presque stéréotypé, où la lecture scientifique est laissée de côté au profit d'une insistance calculée sur les impressions produites par l'édifice. Sans originalité particulière, les textes se contentent ainsi de perpétuer le schéma traditionnel d'une

[81] Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Œuvres complètes*, [XVI^e^ siècle], éditées par Ludovic Lalanne, Paris, Renouard, 1864-1882, t. 3 et 9, p. 125.
[82] Pierre de Vallongnes, *Au Roy, venant de Chambord à Blois pour s'y divertir*, Blois, J. Hotot, 1668, p. 4.

intervention magique, balayant toute implication humaine. Il peut s'agir des ouvrages les plus anodins, tel le livret anonyme *De la Loire aux Pyrénées*, qui évoque tout simplement « une création de fées »[83], comme des plus diserts sur le domaine, avec par exemple le témoignage de Perret, s'exclamant pourtant avec une économie qui ne lui est pas familière : « C'est une surprise féerique»[84]. Sans refuser d'admettre la pauvreté de cet imaginaire, il faut surtout y voir le signe de la prégnance de l'imaginaire collectif, qui s'impose au fil du temps dans l'esprit des visiteurs, et jusque sous la plume des écrivains. Plutôt qu'une faiblesse, sans doute vaut-il mieux y discerner la volonté commune, mais inconsciente, de transformer un topos littéraire en une tradition ancestrale, qui de fait tient presque valeur de vérité. On touche donc finalement au légendaire, dont l'une des sources pourrait remonter à un conte bien connu du pays de Loches, retraçant le mythe régional des fées bâtisseuses au marteau d'or :

> L'œuvre des fées s'accomplissait, la nuit, à la lueur pâle de la lune [...]. Les pierres venaient d'elles-mêmes. Les hauts châtaigniers, débités dans la forêt du Truisson par les esprits des bois, montaient sur les corbelets ronds, aux ordres des fées puissantes.
> Un magique marteau, tout en or, servait aux fées, pour terminer l'œuvre [...]. Ce marteau, par un charme inconnu, allait et venait, sous les rayons lunaires, au-dessus des peupliers hauts et des chaumières basses [...]. Il martelait les gargouilles fantastiques, les choux fleuris, les pommes de pin, les feuilles d'acanthe et jusqu'aux figures glâbres [*sic*] des saints campagnards endormis, sitôt leur naissance, à l'ombre des voûtes.[85]

Henry James est peut-être l'un des rares auteurs du siècle à nous livrer une impression différente, presque débarrassée de cette intertextualité quelque peu sclérosante. Dans son propos, étonnement réservé, l'exclusion de l'implication humaine est moins nette et la tentative d'éclaircir un sentiment de malaise domine davantage :

> La spécialité de Chambord, ce sont ses prodigieuses tours rondes [...]. L'une de ces tours se dressait devant moi dans la cour, jetant semblait-il son ombre sur la totalité du lieu, tandis qu'au sommet je voyais les pinacles, les pignons et les énormes cheminées s'élancer dans l'air bleu et brillant [...] ; l'ombre des gargouilles et d'extraordinaires surplombs rayaient les surfaces gris clair. On éprouvait le sentiment d'être en présence de quelque chose de monstrueux.[86]

Si l'écrivain consent à admettre que le génie humain ne suffit pas à expliquer le caractère grandiose du château, cette prise de conscience, irrationnelle, semble le saisir plutôt que le ravir.

Néanmoins, ce type de témoignage littéraire est minoritaire. Certains historiens proposent quant à eux un discours renouvelé, illustrant deux tendances complémentaires. Au

---

[83] S.n., *De la Loire aux Pyrénées, lettres suivies de quelques fragments*, Lettre troisième, Lille, L. Lefort, imprimeur-libraire, 1840, p. 38.
[84] P. Perret, *op.cit.*, p. 7.
[85] Adolphe Van Bever, *La Touraine, histoire, tableaux pittoresques, poésies, chansons populaires, contes et légendes*, Paris, Compagnie des chemins de fer de Paris à Orléans, s.d., [mais certainement XIX^{e} siècle d'après la lettre], p. 19.
[86] H. James, *op.cit.*, p. 55.

XIX^e^ siècle, les difficultés de l'entendement à considérer Chambord comme le fruit d'un labeur humain ne serait que la preuve d'une absence de réflexion globale, relative au chantier de construction, dont le déroulement permettrait enfin de relier l'homme à l'histoire de l'édifice. Au XX^e^ siècle, la légende des fées bâtisseuses serait à considérer avec la dérision qui s'impose lorsqu'on se trouve confronté aux habituelles « tocades » romantiques de certains auteurs. L'archéologue français Léon Palustre, spécialiste de la Renaissance française et membre correspondant de la Société archéologique de Touraine, conclut son étude du château de Chambord par une constatation cinglante :

> Pas plus que Merle, Gilbert, Vergnaud-Romagnési, Sourdeval, Loiseleur et Paul Perret, La Saussaye et Berty ne soupçonnent comment s'est effectué le développement du château. On serait tenté de croire en les lisant qu'une baguette de magicien a tout fait sortir de terre en un instant, qu'il n'y a eu ni tâtonnements ni hésitations, que François I^er^ n'est jamais venu s'interposer pour gêner l'action de l'architecte, que nous avons sous les yeux l'expression d'une pensée entièrement libre et par conséquent responsable des qualités comme des défauts.[87]

Même les historiens se laisseraient donc prendre au piège de la vision de Chambord comme incarnation d'un rêve, réclamant le concours de puissances parallèles pour en comprendre la construction. En 1947, le docteur Frédéric Lesueur porte à son tour un regard critique sur les appréciations de ses collègues historiens, au siècle passé, infirmant en creux la persistance de ce type de présentation au XX^e^ siècle :

> Il est peu de monuments qui de tout temps aient aussi vivement impressionné l'imagination de ceux qui l'abordèrent [...]. Quant aux Romantiques, ils exultent, à commencer par les historiens du château, Merle et La Saussaye, à qui nous empruntons la plupart de ces citations. C'est la demeure des fées, un « palais enchanté », un « château magique » [...]. Toute une légende s'est créée à son sujet et la réalité elle-même prend ici une allure de légende. On a voulu contre toute vraisemblance (surtout pour les deux premiers), y voir l'œuvre de Vignole, du Primatice et de Léonard de Vinci.[88]

Pour autant, le problème n'a fait que se déplacer. Lesueur souligne l'apparition d'un nouveau mythe, plus conforme à l'esprit du XX^e^ siècle : les fées bâtisseuses ont fait place à la légende de l'architecte inconnu.

Procédé d'amplification typiquement littéraire, l'explication légendaire rencontre peu d'adhérents à partir du XX^e^ siècle[89] : le poncif semble s'être épuisé de lui-même et les auteurs s'en remettent au discours scientifique, raisonnant de manière rationaliste. Les études historiques, déjà présentes au XIX^e^, se sont multipliées et la découverte de nouveaux documents, appuyée par des moyens techniques inédits tels que l'analyse microscopique des mortiers et la dendrochronologie, ont permis d'établir un certain nombre de connaissances

[87] Henry Havard (dir.), Léon Palustre, « Le château de Chambord », *in La France artistique et monumentale*, Paris, A La Librairie illustrée, 1894, t. IV, p. 190.
[88] F. Lesueur, *op.cit.*, pp. 65-66.
[89] Notons toutefois que l'une des dernières occurrences d'interventions merveilleuses dans l'érection de Chambord transparaît dans les mémoires de Lucie Mazauric, *op.cit.*, p. 38.

certaines concernant la genèse de Chambord. Elles se sont donc substituées aux séductions de l'ancienne herméneutique, qui n'avait jusque là guère de mal à damner le pion à une historicité hésitante.

Cet éclairage teinté de merveilleux ne s'est pas seulement appliqué au château dans son ensemble, mais aussi, au XIX^e^ siècle, à l'escalier central à double révolution, autre défi technique. Les quelques lignes de Vigny sont restées parmi les plus emblématiques de cette obstination à vouloir justifier les prouesses architecturales du site par la magie : « on conçoit à peine comment les plans en furent tracés, et dans quels termes les ordres furent expliqués aux ouvriers »[90]. Seytre, qui écrit assez peu de temps après Vigny et avait donc très certainement à l'esprit ses propres paroles, surenchérit :

> 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.[91]

Pourquoi les écrivains du siècle suivant ne se sont-ils pas à leur tour emparés de cette tradition concernant le grand escalier, comme ils l'avaient fait pour la genèse du château, quittes, à nouveau, à l'infléchir puis l'abandonner ? La recherche et le discours historiques, de plus en plus affinés, se sont sans doute de nouveau imposés, balayant la légende... Toutefois, à partir du XX^e^ siècle, la fortune du merveilleux présidant à la construction de Chambord décline fortement, la mythologie de l'escalier à double révolution, tout au contraire reste bien ancrée, mais en adoptant d'autres visages.

Chambord est donc bien un réservoir d'imaginaire. Au-delà de sa dimension plaisante de rêve incarné, il est surtout important de retenir avec quelle facilité cette représentation légendaire a investi l'imaginaire collectif, confinant sans encombre du topos littéraire à la mythologie. Toutefois, les lettres se sont malgré tout heurtées à l'histoire, en tant que discours scientifique : la seconde a toléré la coexistence de la première, tout en réclamant avec force davantage de rigueur ! Il y a néanmoins fort à parier que la disparition progressive de ces légendes merveilleuses au XX^e^ siècle soit due, au moins à part égale, à un phénomène de lassitude vis-à-vis d'une lecture traditionnelle, et donc corresponde à un désir de renouvellement de la part des écrivains. Habile prestidigitateur, le château de Chambord semble retourner toutes les situations à son avantage ; mais c'est compter sans l'obstination de l'homme, qui cherche systématiquement à remettre l'humain au centre de son propos.

[90] A. de Vigny, *op.cit.*, p. 211 ; Consulter également A. Devaux-Haillon, *op. cit.*, p. 11.
[91] J.-C.-M Seytre, *op. cit.*, p. 21.

c) L'énigme de l'architecte inconnu

Pour se réapproprier cet édifice qui semble s'ingénier à le narguer, les littérateurs s'interrogent sur la figure centrale de son architecte, clef de voûte susceptible de livrer des éléments de compréhension décisifs. Pour contrebalancer leur appréciation onirique du château, il leur faut questionner l'instance humaine ayant présidé à sa construction, quitte à donner, parfois, l'impression de se raccrocher à ce personnage en dernier recours, toutes les tentatives analytiques ayant jusque là échoué. Pierre Gascar infléchit assez brusquement son jugement : alors qu'il dénonçait l'absurdité de chercher à expliquer Chambord, au risque d'oblitérer sa part de merveilleux, il semble soudain se contredire. Se remémorant l'envoûtement collectif distillé par l'édifice, Gascar conclut pourtant qu'il reste un espoir d'élucider ce mystère : « Qu'on ne me taxe pas de démence ou qu'on y voie, en tous cas, un effet de la contagion que la folie de ce bâtiment entretient [...]. Tout est possible ici. Mieux : tout est vrai. Non pas, malgré tout, par la vertu d'un sortilège, d'un enchantement dont nous ne puissions deviner ou découvrir, en partie, la mécanique »[92]. Pour saisir cette « mécanique », remonter à la source, à la tête pensante qui a conçu ce prodigieux ensemble architectural permettrait de triompher de la féérie de Chambord, en lui apposant un discours plus scientifique, qui tempèrerait sa propension à s'envelopper de mystère.

En vérité, s'il est bien une incertitude en ces lieux, c'est celle qui concerne leur architecte ! Cette question a passionné la grande majorité des littérateurs, qui y ont trouvé de manière plutôt inattendue, matière à débat, à querelles passionnées où se sont affrontés des points de vue opposés. Finalement, cette figure de l'architecte, qui aurait dû tracer une voie de concorde en rassemblant les discours scientifiques et littéraires n'est parvenue qu'à les diviser encore davantage ! Remarquons que les hypothèses extravagantes ne sont plus ici majoritairement le fait des écrivains ou des voyageurs, mais plutôt des historiens, qui donnent l'impression flagrante d'avoir fait de cette question leur cheval de bataille : s'affrontant à coups d'idées, quelquefois de règlements de comptes, avançant des arguments soigneusement étayés de preuves, ces chercheurs se répondent à travers les siècles en ajoutant chacun à leur tour ce qu'ils croient être le dernier acte de la pièce. Il faut en outre souligner que ce débat a fasciné l'imaginaire collectif relatif à Chambord. Au fil du temps, proposer un point de vue argumenté pour tenter d'établir qui pouvait bien être l'architecte de Chambord est devenu un nouveau topos pour qui s'essaye à rédiger un témoignage sur le domaine. Ainsi, cette thématique semble être l'une des seules à émettre un rayonnement fédérateur : tous les textes apportent leur réponse, bien que chaque auteur, peut-être même chaque siècle, défende son « champion » et que l'on puisse dégager un certain nombre de tendances.

[92] P. Gascar, *op.cit.*, p. 27.

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les littérateurs commencent à s'interroger sur l'identité de l'architecte de Chambord, mais il semblerait que leurs regards ne se soient tournés que vers des artistes Italiens. Cela n'est peut-être pas si surprenant, dans la mesure où c'est d'abord en Italie, au milieu du XVI^e^ siècle, que la fonction et la position sociale de l'architecte commence à se dessiner, ce dernier affirmant son individualité face à l'ingénieur, à l'édile et aux professions corporatives de la construction. En outre, les historiens savaient que François I^er^ avait fait appel à des Italiens pour occuper certaines charges de surintendants qu'il avait créées, notamment à Fontainebleau. Enfin, l'architecture de Chambord présentant certains traits latins assez appuyés, l'attribution de sa paternité à un architecte italien apparaissait forcément séduisante. En ce qui concerne Chambord, trois architectes se disputent les suffrages des historiens[93]. Le mémorialiste anglais John Evelyn pensait qu'Andrea Palladio, architecte et théoricien de l'architecture, avait dessiné les plans du château, donc qu'il en était le concepteur. Le nom de Jacopo Barozzi da Vignola, dit Vignole, est quant à lui évoqué à trois reprises, par Jean Bernier, André Félibien et, plus tard, en 1750, par Germain Boffrand : les deux premiers auteurs, néanmoins, avancent cette hypothèse avec beaucoup de scepticisme. Le Rouge et Jacques-François Blondel sont en revanche les premiers à évoquer le célèbre Francesco Primaticcio, dit le Primatice, ainsi que Sebastiano Serlio, tous deux appelés à la cour de François I^er^. Citons enfin le cas atypique de Claude Perrault[94], qui serait le seul à avoir avancé, de manière audacieuse, la responsabilité du non moins célèbre Leon Battista Alberti dans la construction de Chambord, car en observant le dessin des colonnes, « renflées par le milieu outrageusement »[95], il croit y reconnaître la patte de l'architecte. Il est clair qu'il n'y a pas de « concurrence » entre les auteurs pour établir la suprématie de leur « champion » respectif. Nous pouvons en revanche noter que les historiens ne se sont tournés que vers de grands noms de l'architecture, préfigurant la volonté parfois compulsive de certains littérateurs de prouver que seul un grand architecte pouvait concevoir un édifice aussi grandiose que Chambord. Il faut y voir un désir de prestige mais aussi la tentative d'expliquer l'extravagance du château en sous-entendant qu'un architecte célèbre est forcément enclin à créer des œuvres singulières.

Le XIX^e^ siècle élargit considérablement le débat. Des hypothèses précédentes, seul le nom du Primatice est resté : ses défenseurs sont plus nombreux qu'auparavant et se montrent davantage convaincus de sa participation à la conception et aux travaux du domaine. Vigny l'impose avec évidence, comme si son implication à la tête du chantier ne faisait pas le

[93] Voir M. Chatenet, *Chambord*, p. 69.
[94] À la p. 69 de sa monographie, Monique Chatenet attribue cette hypothèse à Charles Perrault, mais il s'agit en réalité de son frère Claude Perrault, médecin et architecte, membre de l'Académie royale des sciences.
[95] Claude Perrault, « Relation du voyage fait en 1669 » *in Mémoires de ma vie par Charles Perrault, Voyage à Bordeaux par Claude Perrault*, Paris, H. Laurens, 1909, pp. 141-142.

moindre doute : « Ce fut bien un Génie qui éleva ces bâtiments, mais il vint d'Italie et se nomma le Primatice »[96]. Selon Madame Chatenet, Victor Hugo aurait soutenu le même point de vue[97]. Le voyageur anglais John Murray indique également le nom du Primatice comme un fait établi dans son guide de voyage de 1855[98]. L'ouvrage anonyme *De la Loire aux Pyrénées*, enfin, conclut joliment que « ce château extraordinaire, aux légères tourelles, aux longues et lumineuses galeries, aux escaliers en spirale, aux petits dômes et aux innombrables cheminées, est l'œuvre toute poétique du Primatice »[99]. Aux côtés de ce dernier, l'Orléanais Charles-François Vergnaud-Romagnési, membre de la Société des antiquaires de France, place la figure du peintre et sculpteur Giovanni Battista di Jacopo, dit Rosso Fiorentino. Cet artiste italien, qui n'était pourtant pas architecte, fut chargé par François I^{er}, qui l'appréciait tout particulièrement, de la décoration de Fontainebleau, ce qui lui attira la jalousie rivale du Primatice. Comme d'autres auteurs, Vergnaud-Romagnési avance un contre-argument chronologique pour réfuter la responsabilité de ce dernier dans l'élaboration des plans de Chambord : « En 1526, lorsque François I^{er} fit commencer cet édifice, le Primatice était inconnu en France, où il ne vint qu'en 1531 ; c'était alors le Rosso qui dirigeait toutes les constructions royales, et il avait tellement de crédit à la cour, que François I^{er} consentit à éloigner de France Le Primatice, contre lequel son compatriote avait conçu une jalousie extrême »[100]. Ses allégations sont en réalité inexactes, puisque le chantier de Chambord débuta en 1519 et qu'en outre, le Primatice travailla conjointement avec Rosso à la décoration de Fontainebleau[101]. Vergnaud-Romagnési reste d'ailleurs, semble-t-il, l'un des seuls auteurs à avancer le nom du Rosso.

En revanche, nombre de littérateurs qui ne croyaient pas non plus que le Primatice avait présidé à la conception du château s'accordèrent pour ouvrir une voie nouvelle, qui pour la première fois s'écartait de l'Italie pour se tourner vers le sol national. Selon Monique Chatenet[102], cette scission de la pensée correspond à l'accélération de la recherche historique dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, qui permit de découvrir dans les archives les noms de trois maîtres-maçons français, plus précisément blésois : Jacques Sourdeau, Pierre Nepveu dit Trinqueau et enfin Jacques Coqueau[103]. Il est rare, néanmoins, que les renseignements des

[96] A. de Vigny, *op.cit.*, p. 211.
[97] M. Chatenet, *Chambord*, p. 69 ; il nous a été impossible en revanche de déterminer de quel ouvrage de Victor Hugo elle tire cette affirmation.
[98] Consulter J. Murray, *op.cit.*, p. 180.
[99] S.n., *op.cit.*, p. 38.
[100] Consulter Charles-François Vergnaud-Romagnési, *Notice sur le château de Chambord, sur ses dépendances, sur les moyens de l'utiliser d'une manière digne de sa destination primitive et la France qui l'a racheté*, Paris-Orléans, Daxicourt-Huet, 1832, p. 10.
[101] Le premier étant en charge des appartements royaux alors que le second s'occupait de la galerie François I^{er}, jusqu'à la mort prématurée de ce dernier en 1540, qui lui laissa alors le champ libre pour trente ans.
[102] M. Chatenet, *ibid.*, p. 16.
[103] En outre, il est très probable que les rancœurs nées de la guerre franco-prussienne aient alors encouragé la recherche d'un « architecte » bien français.

littérateurs aient été suffisamment pointus pour avoir la connaissance simultanée de ces trois artisans ; la plupart du temps, ils ne citent que Trinqueau, voire ne donnent aucun nom, tout en affirmant que l'architecte de Chambord était certainement un Français. L'érudit autodidacte Louis de La Saussaye[104] semble être l'un des premiers à avoir avancé cette hypothèse. Le suivront d'autres littérateurs, dont la grande majorité n'était pas constituée d'historiens, mais d'écrivains ou de simples visiteurs, parmi lesquels Flaubert, Loiseleur, Johanet, Devaux-Haillon, Perret et Palustre, ainsi que certains guides de voyages comme le *Guide Joanne* de 1886. Deux témoignages méritent une attention particulière. Commençons par l'architecte qui faisait alors autorité en matière de restauration d'édifices en ruine, Eugène Viollet-le-Duc, dont les jugements étaient souvent bien tranchés. Viollet-le-Duc n'appréciait guère Le Primatice, c'est pourquoi ses propos à son égard sont particulièrement durs et son désir de prouver la responsabilité d'un architecte régional fortement marqué :

> C'est quelque maître des œuvres français, quelque Claude ou Blaise de Tours ou de Blois, qui aura bâti Chambord ; et si le Primatice y a mis quelque chose, il n'y paraît guère. Mais avoir à la cour un artiste étranger, en faire une façon de surintendant des bâtiments, le combler de pensions, cela avait meilleur air que d'employer Claude ou Biaise, natif de Tours ou de Blois, bonhomme qui était sur son chantier pendant que le peintre et architecte italien expliquait les plans du bonhomme aux seigneurs de la cour émerveillés. Nos lecteurs voudront bien nous pardonner cette sortie à propos du Primatice ; mais nous ne voyons en cet homme qu'un artiste médiocre qui, ne pouvant faire ses affaires en Italie, où se trouvaient alors cent architectes et peintres supérieurs à lui, était venu en France pour emprunter une gloire appartenant à des hommes modestes, de bons praticiens dont le seul tort était d'être né dans notre pays et de s'appeler Jean ou Pierre.[105]

Henry James, qui écrit plus de vingt ans après Viollet-le-Duc, bénéficiant ainsi de la progression des recherches historiques, se montre beaucoup plus mesuré, car il est conscient que ses propos n'ont pas la légitimité de ceux de l'architecte, mais il n'en demeure pas moins fermement convaincu que Chambord est l'œuvre « d'un génie obscur et pourtant très complet, Pierre Nepveu, connu sous le nom de Pierre Trinqueau, désigné dans les documents qui conservent une vague histoire des origines de l'édifice comme « maistre de l'œuvre de maçonnerie ». Il semble bien que, sous ce titre modeste, nous devions saluer l'un des talents les plus originaux de la Renaissance française »[106]. Ainsi, pour Viollet-le-Duc comme pour James, la volonté de dépasser l'aura glorieuse des architectes italiens pour se tourner vers des artisans nationaux moins connus, mais également talentueux, est flagrante et illustre le retournement de la pensée du milieu du siècle, encouragé par la multiplication des recherches scientifiques. C'est aussi durant cette période qu'apparaît pour la première fois une figure qui

[104] Il entretint notamment une correspondance avec le célèbre Inspecteur général des Monuments Historiques, Prosper Mérimée.
[105] Consulter E. Viollet-le-Duc, « Château », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, Bance et Morel, 1854-1868, t. 3, pp. 186-187 : les lignes suivantes correspondent à la note qui fait suite, dans le texte de Viollet-le-Duc, au paragraphe précédent.
[106] H. James, *op.cit.*, pp. 58-59.

devait connaître une longévité exceptionnelle dans les théories des littérateurs, celle de Dominique de Cortone[107]. Monique Chatenet révèle dans sa monographie que l'hypothèse de la paternité des plans de Chambord attribuée à l'architecte n'intervient qu'à partir de 1880[108]. Cette découverte réglait le problème chronologique posé par la plupart des architectes italiens, venus en France après le début du chantier. De nombreux historiens se rallièrent à cette théorie, mais la plupart d'entre eux s'enthousiasmèrent un peu trop rapidement en attribuant à Dominique de Cortone la conception d'un modèle rapporté par André Félibien : actuellement, les spécialistes estiment que l'architecte a participé activement à la mise au point des projets concernant Chambord, mais sans très bien savoir s'il a été l'auteur d'un projet en particulier[109].

Il faut évoquer, enfin, tous les littérateurs écrivant sur Chambord sans jamais évoquer le nom d'un architecte : parmi eux, nous pouvons citer Wraxall, l'ensemble des pièces de théâtre légitimistes, Philpin, Ducrest, Péuckler-Muskau et Chateaubriand. Citons à part le cas de Gustave Flaubert, qui balance entre un architecte italien, le Primatice, et deux artistes français, Germain Pilon et Jean Cousin, sans se préoccuper le moins du monde des querelles nationalistes qui agitaient ses contemporains. Enfin, il semblerait que les guides de voyages constituent les essais les plus prudents sur la question : ils évoquent toutes les possibilités, et se révèlent souvent étonnamment bien informés des dernières recherches en cours. Finalement, il conviendrait d'élargir la conclusion de Madame Chatenet[110], qui estime que l'époque romantique avait une préférence marquée pour le Primatice. Il semblerait que la tendance générale des simples visiteurs du XIX^{e} siècle consistait à ne pas aborder le mystère de l'architecte inconnu de Chambord, alors que les écrivains et les historiens se divisaient entre le Primatice et un maître-maçon français à l'identité plutôt insaisissable.

Les XX^{e} et XXI^{e} siècles dessinent une cartographie critique encore différente. Nous retrouvons tout d'abord les auteurs qui semblent se désintéresser de la question : Cury-Péron, Robert-Houdin, le chanoine Marie-Joseph Gilg, Quignard et Olivia Elkaïm pour ne citer qu'eux. Ce silence n'a rien d'étonnant, lorsque l'on constate, à nouveau, qu'il s'agit de simples visiteurs, de romanciers ou bien d'auteurs dont le propos ne nécessitait pas d'aborder

[107] Cet architecte italien, peut-être plus connu sous le nom du Boccador, fut appelé en France par Charles VIII et y fera toute sa carrière.
[108] Lorsque le Baron allemand Heinrich von Geymüller découvre dans les archives un acquit sur l'Épargne de 1532, attestant que Dominique de Cortone, en qualité d'« architecteur », avait reçu une somme d'argent assez importante en règlement de plusieurs maquettes réalisées sur demande de François I^{er} à partir de 1517 ; Selon Monique Chatenet, c'est Geymüller qui introduit Dominique de Cortone dans le débat en publiant le second volume des *Comptes des bâtiments du roi* (Laborde, t. II, 1877-1880, p. 204).
[109] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 39 : la recherche a pu établir l'existence de trois projets différents, à savoir celui qui a été réalisé et que reflètent les dessins de J. Androuet Du Cerceau, celui représenté par un modèle en bois découvert dans une ancienne maison de Blois et celui décliné dans des plans sur papier conservés à Blois, chez des particuliers.
[110] Consulter M. Chatenet, *ibid.*, p. 69.

cet épineux problème. Le Primatice, si fortement représenté durant la période précédente, semble désormais avoir complètement disparu, les hypothèses à son sujet n'ayant sans doute pas résisté à l'avancée des recherches historiques. Parallèlement, les trois maîtres-maçons blésois continuent de faire l'objet de recherches au sein de la communauté scientifique, avec Pierre Rain par exemple, mais désormais aussi avec d'autres littérateurs comme Vincent Nadal et Pierre Gascar. Mais ces quelques figures demeurent périphériques face aux deux « champions » de l'époque contemporaine. Dominique de Cortone fait ainsi de plus en plus d'adeptes, toujours essentiellement parmi les rangs des historiens. Monique Chatenet évoque ainsi Paul Vitry, Henri Guerlin et Henri Stein, auquel nous ajouterons Ivan Cloulas[111]. Xavier Patier est également l'un des farouches défenseurs de Dominique de Cortone, bien que sa démarche demeure singulière vis-à-vis de celle de ses collègues : sans avancer de preuves tangibles autres que sa conviction profonde, Patier se montre persuadé que la communauté scientifique n'est pas assez incisive, qu'elle a injustement traité la figure du Boccador, encore trop peu connue, et que la mythologie, ou plutôt « l'idée reçue d'un architecte inconnu » [112], qui s'est répandue dans les esprits, doit être balayée pour faire éclater la seule et unique vérité[113]. Si les arguments présentés par Patier ne sont pas tous convaincants, le commissaire à l'aménagement du domaine a le mérite d'insister sur ce qui semble être, à nos yeux, le véritable « nœud de l'affaire », à savoir que l'imaginaire collectif ne retient que ce qu'il veut bien retenir... Si le XIX^{e} siècle a estimé, non sans raisons d'ailleurs, puisque les recherches les plus récentes viennent les appuyer, que des maîtres-maçons français étaient les principaux responsables de la conception et de la construction de Chambord, les XX^{e} et XXI^{e} siècles, tout en poursuivant cette piste, ont eu tendance à consacrer un nouveau « champion », parfois sans davantage de preuves, en la personne de Léonard de Vinci. On est presque surpris d'apprendre, en lisant Monique Chatenet, que le nom du plus célèbre italien de la Renaissance n'a été évoqué qu'en 1913, par l'historien Joseph Raymond. Son hypothèse passa complètement inaperçue et il fallut attendre une trentaine d'années avant qu'elle ne soit reprise par Ludwig Heydenreich et Frédéric Lesueur dans les années 50, puis par François Gebelin et surtout Jean Guillaume[114], dans le dernier quart du siècle. On pourrait également s'étonner qu'hormis les historiens, fort peu de littérateurs aient soutenu cette nouvelle hypothèse. Il n'y a guère que *Le Guide mystérieux du Val de Loire* qui se soit engouffré dans

[111] Il présente cependant la particularité d'avancer également le nom de Léonard de Vinci, sans trancher entre les deux architectes.
[112] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, Paris, Édition du Rocher, « Le Roman des lieux magiques », 2006, p. 41.
[113] Consulter en annexe (pp. 419-450, chap. V) X. Patier, *op.cit.*, pp. 41-43.
[114] Consulter Jean Guillaume, « Léonard de Vinci, Dominique de Cortone et l'escalier du modèle en bois de Chambord » *in Gazette des beaux-arts*, Paris, t. LXXXI, janvier 1969, pp. 19-46 ; « Léonard de Vinci et l'architecture française. I. Le problème de Chambord » *in Revue de l'art*, Paris, n° 25, 1974, pp. 71-84 ; « Comprendre Chambord » dans les dossiers techniques de la *Revue des Monuments historiques*, Paris, 1983, n° 2, pp. 81-103 ; ainsi qu'un ouvrage à paraître, au titre éloquent, *Chambord 1519 : rêve et réalités*.

la brèche, se montrant persuadé que de Vinci était la tête pensante du projet, sans toutefois réellement savoir pourquoi :

> Puisqu'il fallait un Italien, on les nomma tous [...].Or, un nom brûlait les lèvres, un nom dont la grandeur siérait à Chambord, un nom qui attirait irrésistiblement : Léonard de Vinci. Comme il n'y avait pas de vis à pressoir, pas d'horloge, pas d'escalier curieux qu'on n'attribuât, dans le Val de Loire, à l'invention du prestigieux génie, il fut séant de sourire à cette attribution-là.[115]

Bien qu'un peu creux, ce témoignage demeure très intéressant dans la mesure où il illustre à merveille la doxa actuelle, celle qui ne s'écrit pas mais qui se propage par l'intermédiaire du bouche-à-oreille. Encouragée par l'engouement de ces dernières décennies pour tout ce qui touche au maître italien, cette tendance à faire de Léonard de Vinci, bien que mort en 1519, la figure de proue ayant présidé à la conception de Chambord, s'est répandue comme une traînée de poudre et il est rare, aujourd'hui, que les touristes n'arrivent à Chambord sans cette idée préconçue et exclusive, n'ayant jamais entendu parler ne serait-ce que de Dominique de Cortone. Ainsi, nous pouvons observer une spécialisation du discours aux XX^{e} et XXI^{e} siècles. On ne trouve presque plus de littérateurs occasionnels s'attardant sur la question de l'architecte : il s'agit véritablement désormais d'une bataille de spécialistes, partagés entre Vinci, Dominique de Cortone et les maîtres-maçons blésois, autour desquels gravitent quelques « ovnis » aux jugements sincères et passionnés, mais reposant davantage sur la conviction intime que sur les faits.

Finalement, depuis le XVII^{e} siècle, l'évolution de cette thématique s'effectue, semble-t-il, en parallèle de celle du statut d'architecte. Au XVI^{e} siècle, cette fonction n'existait pas encore réellement en tant que telle et le maître d'ouvrage assumait une grande part de ses fonctions. C'est seulement le Directoire qui fixe les statuts de la profession d'architecte, à travers le Code civil, avant que le XX^{e} siècle ne la consacre par un enseignement académique et une professionnalisation grandissante, par l'intermédiaire du système libéral. Le XXI^{e} siècle, enfin, a fait de l'architecte une véritable figure médiatique, ce qui explique la méconnaissance profonde du public actuel de ces débats sans fin sur l'architecte inconnu de Chambord, ainsi qu'un certain recul de l'intérêt des littérateurs. Mais surtout, ces figures d'un architecte unique ou de plusieurs têtes pensantes apparaissent finalement bien accessoires à côté de celle du maître d'ouvrage. Il s'agit sans doute de l'une des représentations les plus partagées et les plus tenaces concernant le domaine : Chambord serait avant tout le fruit de l'imagination sans limite de François I^{er}.

[115] Consulter Collectif, *Guide du Val de Loire mystérieux...*, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p. 260.

Tous les textes que nous venons d'évoquer, malgré leurs divergences parfois profondes, s'accordent pour construire une image générale de Chambord, matrice de toutes les représentations à venir. Ce géant de pierres perdu dans les marais de Sologne présente les charmes ambigus du plus délicieux des mirages. Chambord met en danger la raison et les sens des visiteurs qui se risquent sur son territoire, en leur promettant beaucoup sans jamais se révéler tout à fait, en dictant ses propres lois au sein d'un territoire particulier où l'homme doit accepter d'abandonner ses repères : c'est le prix à payer pour apprendre le langage singulier qui lui permettrait d'élucider ce mystère envoûtant. Si cette quête du sens apparaît d'ores et déjà sans issue, il faut néanmoins la considérer comme le moteur essentiel du discours élaboré par les littérateurs. Chercher à comprendre permet de dépasser l'imaginaire collectif, à percevoir comme le tremplin de la pensée individuelle, pour proposer des éclairages inédits. Ainsi, on s'écarte progressivement d'une démarche de témoignage, et l'on se laisse guider par Chambord pour le faire accéder, par un verbe audacieux, au rang de mythe en devenir. Néanmoins, cette dimension mythique n'est pas exclusivement immatérielle et spéculative ; il arrive qu'elle s'incarne, par ce réflexe propre à l'homme de vouloir placer l'humain au centre de toutes les grandes créations. En l'occurrence, ce sont également les relations étranges entre François I^{er} et son château qui ont cristallisé l'imaginaire.

B. Le caprice d'un homme d'exception

Les voyageurs qui découvrent Chambord ne sont pas uniquement habités par la conviction de rencontrer un délicieux mirage. Il est une ombre humaine qui musarde autour de l'édifice, comme si la mélopée des pierres ne cessait de murmurer son nom. À Chambord, François I^er^ est partout. Il participe à son tour à la féerie des lieux, la convocation de son image révélant peut-être enfin les arcanes de ce langage étrange qui se refuse aux visiteurs, sans pourtant jamais cesser de les envoûter. « Chambord fut sans nul doute le projet architectural le plus ambitieux du règne de François I^er^. On ne peut comprendre l'histoire de sa construction sans garder à l'esprit l'imposante figure de celui qui le fit construire, de ce roi épris d'architecture [...] qui ne cessa, jusqu'à sa mort, d'en préciser les contours, d'en modifier la conception »[116]. Ajoutons, à la suite de Monique Chatenet, qu'outre son histoire, on ne peut saisir l'âme de Chambord sans évoquer celle de François I^er^. L'enjeu sera donc de mettre en lumière les liens étroits qui unissent Chambord à son constructeur : comment un pur caprice architectural, né de l'imagination d'un homme exceptionnel, a-t-il pu devenir réalité, puis se confondre avec l'image de son géniteur au point de s'affirmer dans les esprits comme son double de pierres ? Nous verrons que la mythologie de l'élaboration de Chambord, construite *a posteriori* par les littérateurs, s'appuie néanmoins sur un certain nombre d'intentions que le roi de France a laissé transparaître dans le bâti, avant de déterminer dans quelle mesure l'édifice laisse aussi percevoir cette nécessité de passer du rêve à la réalité, que François I^er^ a dû progressivement affronter.

1) Grandeur et désinvolture d'un démiurge

François I^er^ est sans doute l'un des seuls rois de France, avec Henri IV et Louis XIV, à jouir d'une aura légendaire. Dans l'imaginaire collectif, il est l'incarnation, avec ce que cela comporte d'inexactitudes et d'excès, du monarque de la Renaissance dans toute sa splendeur. Pour rester conforme à sa réputation, une telle personnalité ne pouvait qu'accoucher d'un projet architectural à sa mesure, destiné à faire rayonner sa gloire dans toute l'Europe, voire dans le monde entier. Chambord a donc aussi été pensé comme un monument-relais renvoyant une certaine image du pouvoir, à la manière d'un programme. Mais cette justification historico-politique de l'origine du domaine, qui fait autant le jeu de François I^er^ que celui des littérateurs, ne parvient pas à masquer complètement cet autre ressort puissant qu'est la passion de l'art.

[116] Monique Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne », *in Dossier de l'art*, n° 109, Dijon, Faton, juillet 2004, p. 3.

a) Une renommée légendaire pour un édifice mythique

Alors que la question obscure de l'architecte inconnu a divisé les littérateurs, il n'est pas un texte qui ne convoque la figure de François I^er^. Par un système plus ou moins conscient d'échos, certains d'entre eux[117] s'emploient à tisser communément la tapisserie légendaire de sa glorieuse destinée. Puisque la raison ou l'imagination pure ne peuvent totalement expliquer Chambord, les littérateurs ont tenté de justifier sa légende par le biais d'une autre légende, sorte de matrice originelle donnant la clef de tout, quitte, souvent, à s'écarter de la réalité historique au profit des représentations les plus extravagantes. Ces légendes auraient pu se transmettre à travers les siècles sans pour autant donner lieu à un rapprochement avec Chambord, or, dès le départ, les auteurs ont eu tendance à associer l'extravagance et la magnificence du domaine au caractère fantasque et audacieux de François I^er^, comme si la dimension extraordinaire de l'édifice ne pouvait être le fruit que d'une personnalité hors-normes[118]. L'hagiographie de François I^er^ remonte bien entendu à sa naissance, que certains auteurs qualifient de miraculeuse, afin d'alimenter la fable de sa prédestination au trône. François d'Angoulême, fils de Louise de Savoie et de Charles d'Angoulême, est né en 1494, deux années seulement avant la mort de son père. Cousin -et plus tard gendre- de Louis XII, monté sur le trône de France en 1498, il est donc immédiatement désigné comme l'héritier présomptif de la couronne, dans l'attente de la naissance d'un dauphin. L'histoire révélant que ce dernier ne devait jamais voir le jour, il était tentant d'interpréter certains signes comme les promesses d'un destin grandiose. Ivan Cloulas[119] nous assure encore au XX^e^ siècle que Louise de Savoie ne parvenait pas à avoir de fils, ce qui la poussa à visiter l'ermite François de Paule, qui lui prédit qu'elle donnerait naissance au futur roi de France. François d'Angoulême apparaissait donc comme un protégé du Ciel et un autre événement de sa jeunesse, soigneusement consigné par Alphonse-Jules Baillargé[120], tend à le confirmer. Le futur roi aurait miraculeusement survécu à un grave accident de cheval, dans lequel l'auteur cherche à déceler l'origine véritable de la conception de Chambord, avec un lyrisme qui prouve à quel point il a pu être difficile, parfois, de résister à l'attrait du légendaire. Sous la plume de l'auteur, la terre chambourdine devient presque une terre sacrée[121] : c'est sur ce sol béni que François d'Angoulême échappe miraculeusement à une mort brutale et que sa mère verse des larmes d'angoisse mêlées de reconnaissance envers la force divine qui lui a gardé son fils.

[117] La plupart de temps de fervents royalistes, soucieux de revitaliser la monarchie française, moribonde au XIX^e^ siècle, en l'abreuvant aux sources d'un âge d'or de la royauté.
[118] Consulter Arthur Young, *Voyages en France, pendant les années 1787, 88, 89 et 90...*, Paris, Buisson, 1794 An II, p. 176 : François I^er^ était un « prince magnifique », qui ne pouvait manquer de bâtir un « château royal ».
[119] Voir Ivan Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 85.
[120] Architecte et sous-inspecteur des travaux de restauration de Blois au milieu du XIX^e^ siècle.
[121] Alphonse-Jules Baillargé, *Album du château de Blois restauré, et des châteaux de Chambord, Chenonceau, Chaumont et Amboise...*, Blois, A. Prévost, 1851, pp. 83-84.

Dès lors, Chambord est destiné à accueillir une réalisation grandiose, en souvenir de l'amour maternel et de la bienveillante destinée. La piété filiale du fils envers sa mère n'est pas sans rapprocher, avec une insistance un peu appuyée, François d'Angoulême de la figure du Christ. La représentation de Chambord comme palais mystérieux surgi des brumes, s'affranchissant quelque peu du monde humain pour abriter un être quasi divin, n'avait jamais été poussée aussi loin...

Les récits de l'adolescence de François d'Angoulême, qui correspond à sa période d'apprentissage, s'inscrivent dans la même lignée. Comme Chambord, le jeune François est paré de toutes les qualités imaginables, notamment d'une prestance et d'un pouvoir de séduction exceptionnels : il rayonne et ceux qui ont eu l'honneur de l'approcher n'ont jamais oublié l'impression de grandeur qu'il dégage. En comparant le contenu de ces portraits élogieux à plusieurs siècles d'écart, on constate sans surprise que les contemporains du roi et les littérateurs royalistes ont eu tendance à forcer le trait. Dans leurs écrits, François I^{er} se métamorphose en génie visionnaire et Chambord, instrumentalisé, incarne physiquement cette gloire en devenir. François I^{er} rayonne avant tout d'un magnétisme physique qui lui attire immédiatement l'admiration et la sympathie de ses contemporains : cette qualité, véritable puisque l'on sait qu'il mesurait près de deux mètres, alors que la taille moyenne d'un homme était à cette époque d'un mètre soixante, est devenue un lieu commun pour tous les portraitistes[122]. Utilisant le même stratagème, Chambord séduit d'abord les visiteurs par sa stature démesurée, si impressionnante qu'elle finit par éclipser toute autre représentation. Armand-Pierre-Paul Philpin[123] insiste davantage que ses contemporains sur l'ascendant dont disposait François I^{er}, ainsi que sur sa vocation à accéder au trône de France. Ici, le recours métaphorique à la mythologie indique que, tout comme pour Chambord, l'indécision s'empare de ceux qui rencontrent le roi. Eblouis par son indéniable aura, les dieux eux-mêmes ne savent plus s'ils sont en présence d'un homme ou d'un être singulier touché par la grâce[124]. Le choix de Diane puis d'Apollon, comme divinités protectrices de François I^{er}, est particulièrement révélateur des intentions encomiastiques du poète. Diane est une figure mystérieuse, souvent qualifiée de déesse des carrefours : elle vit dans la forêt, symbole de paix et d'oubli, monde parallèle dont le séjour est interdit à l'homme. Un jeune garçon, pourtant, s'y est endormi en toute quiétude. La symbolique du sommeil est double, car si elle permet de sacrifier à la convention, qui veut que les dieux et les hommes, de natures

[122] Consulter par exemple Baldassare Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1987, p. 81.
[123] A.-P.-M. Philpin, *op.cit.*, pp. 5-6.
[124] Consulter en annexe la miniature représentant le roi de France en déité composite (fig. 8) : il y apparaît mi-homme mi-femme, portant divers attributs divins ; le huitain explique que le roi rassemble les vertus de différents dieux de l'Olympe, à savoir Mercure, Diane, Mars et Cupidon ; nous sommes, semble-t-il, en présence d'une créature hybride, très à la mode au XVI^{e} siècle, qui renvoie à la légende de Zeuxis, puisqu'il s'agit d'un être parfait qui dépasse la Nature.

différentes, ne puissent se rencontrer, elle introduit surtout une inversion de leur rapport de forces. En effet, le sommeil, qui laisse sans défenses, dévoile le statut véritable de François d'Angoulême : la lumière divine qui l'entoure comme un nimbe le situe entre deux mondes et signifie qu'il a été choisi pour commander à tous les hommes. Quant au lis qui le surplombe, comme en écho à cette clarté blanche, il est le symbole christique de la pureté, de l'innocence et de la virginité, ainsi que de la souveraineté dans l'héraldique royale. Diane ne s'y trompe pas, elle sait qu'elle vient de rencontrer le futur roi de France : c'est elle, dès lors, qui doit quitter les lieux et céder son royaume. La tonalité légèrement érotique est ici plus étonnante. Diane étant avec Vesta et Athéna la troisième déesse chaste de l'Olympe, il est tout à fait surprenant qu'elle manifeste de terrestres penchants : elle semble lutter avec elle-même pour s'arracher à la contemplation de François, qui envoûte décidément tous ceux qui l'approchent. Le patronage d'Apollon abonde également en ce sens. Frère jumeau de Diane, divinité bénéfique parée de toutes les vertus, il est tout à la fois le dieu de la beauté, de la lumière et de la vérité : comme François d'Angoulême, en qui il semble s'être reconnu, il est celui qui brille et étincelle[125], qui éblouit le monde de son éclat et impose tout naturellement sa supériorité.

Curieusement, à partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, on ne trouve plus guère dans les descriptions consacrées à Chambord de portraits approfondis de François I^{er}. En outre, plus on se rapproche du XX^{e} siècle, plus les témoignages sont lucides : abandonnant la verve louangeuse au profit d'un regard plus libre, les auteurs révèlent qu'en réalité, François I^{er} n'était pas forcément à la hauteur de sa légende. Comme Chambord, sa singularité tonitruante était en partie une illusion. Seuls Monique Chatenet et Xavier Patier s'attardent sur cette figure singulière, soucieux de rétablir une certaine vérité sur le règne de cet homme, qu'ils peignent plus grandiloquent que génial. Mais s'ils le font quelque peu descendre du piédestal glorieux où leurs prédécesseurs l'ont placé, ils lui conservent toutefois sa superbe. Pour Monique Chatenet, François I^{er}, âgé de vingt ans lorsqu'il accède au trône, incarne la jeunesse dans toute sa splendeur[126]. Mais tout est en grande partie une affaire d'apparences. François I^{er} est si charismatique que personne ne doute de son aptitude à régner en bon souverain, sans chercher à savoir s'il dispose des qualités requises. Associer le beau au bien, dans une logique héritée de la Renaissance, n'est pas non plus du goût de Xavier Patier, qui présente lui aussi un point de vue décillé, sans toutefois pouvoir se départir d'une certaine affection pour la personne du roi, qui appelle à toutes les indulgences[127]. Ne peut-on appliquer exactement le même jugement à Chambord ? Tous les textes insistent sur cette propension du château à couper le souffle. Aucun visiteur n'en repart indemne, car il est impossible, même

[125] E. Hamilton, « Les dieux, la création et les temps héroïques », *in La Mythologie*, Paris, Nouvelles Éditions Marabout, 1997, p. 33.
[126] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 25.
[127] Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 27.

en arrivant pénétré de tous les discours prononcés à son sujet, de ne pas se sentir complètement démuni en accusant le choc de son allure majestueuse. Chambord, en vérité, se donne des airs. Il est si impressionnant qu'il en paraît parfait, illusion qui ne résiste pas, le plus souvent, à un examen un peu approfondi : sa beauté immédiate ne fait pas toujours illusion. Frédéric Lesueur, par exemple, n'est pas dupe de cette esthétique fanfaronne : « Il y a là une ampleur de conception, un grand parti de symétrie générale, une recherche de la magnificence au mépris de toute considération pratique »[128]. Georgette Ducrest tranchait déjà au XIX^e^ siècle d'un ton sans appel : « Rien ne saurait vous[129] donner l'idée du singulier et majestueux aspect de cette immense ruine [...]. Tout atteste à Chambord que des sommes énormes ont été dissipées dans ce lieu. Le plan et la position de cette construction royale sont également mal choisis : pas la moindre commodité dans la distribution intérieure ; pas la plus petite échappée de vue »[130]. Il ne serait finalement pas exagéré d'avancer que « Chambord est une première manifestation de mégalomanie qui conduit à Versailles »[131]. Le domaine révèle donc de nouveau ses talents d'illusionniste : passé maître dans l'art de jeter de la poudre aux yeux, il parvient néanmoins toujours à s'attacher l'affection des visiteurs, même les plus lucides.

Pour compléter ce portrait croisé de François I^er^ et de Chambord, il faut encore évoquer l'ambition démesurée du roi de France. Attestée par la plupart des témoignages, elle s'appuie sur un début de règne particulièrement riche en victoires militaires et politiques, qui ont contribué à asseoir sa renommée légendaire. Celui que Louise de Savoie surnommait « le glorieux et triomphant Second César Subjugateur des Helvétiens »[132] s'est réellement couvert de lauriers à l'acmé de sa jeunesse, en battant tout d'abord les Suisses, réputés invincibles, à Marignan les 13 et 14 septembre 1515, dans le cadre des guerres d'Italie : cette première victoire lui permet de contraindre Maximilien Sforza à lui céder Milan le 4 octobre. Il conclut en outre avec le pape Léon X le Concordat de Bologne le 18 août 1516, qui lui était nécessaire pour s'assurer l'acquisition durable de ses conquêtes ainsi que le contrôle de l'Eglise de France[133]. Sa renommée naissante aidant, François I^er^ obtient la même année que Léonard de Vinci se déplace en France, pour se mettre à son service. Dans la lignée de leurs

[128] F. Lesueur, *op.cit.*, p. 71.
[129] L'ouvrage de Mme Ducrest se présente sous forme épistolaire ; elle prend pour l'occasion le pseudonyme de Mlle Dercourt, s'adressant à une certaine Mlle Alicie Dorcy.
[130] G. Ducrest, *op.cit.*, p. 138.
[131] Extrait d'un article de Paul Vitry, intitulé « Le château de Chambord », dont la photocopie non référencée est conservée au Domaine National de Chambord ; il est très probable qu'il soit tiré de l'ouvrage général *Les Châteaux historiques français*, par Paul Vitry, Melun, Impr. administrative, 1899.
[132] M. Chatenet, *Chambord*, p. 25 ; on retrouve ce patronyme laudatif de « César » sous la plume de Jean-Pierre Babelon et de Xavier Patier, voir J-P Babelon, M. Chatenet, « Préface », *ibid.*, p. 9, et X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 27 ; consulter également fig. 7 en annexe.
[133] Le roi de France nomme désormais évêques, archevêques, cardinaux et dispose des biens de l'Église.

prédécesseurs[134], les artistes du XIX^e siècle ont largement insisté sur l'accumulation de ses victoires dans un laps de temps relativement court pour un roi de France aussi jeune, ancrant définitivement la légende d'un monarque tout-puissant. La prophétie qui a présidé à la naissance du duc d'Angoulême se réalise donc avec bonheur. Perret, dans un portrait de François I^er par ailleurs sans concessions, accumule les superlatifs lorsqu'il décrit l'image renvoyée par le roi à travers le monde, après ces grandes victoires : « [Au] lendemain de la bataille de Marignan[,] ce soldat est comme touché de la grâce »[135]. Fort de ces succès, François I^er se pense comme le plus grand monarque de la chrétienté, ce qui l'incite à intriguer pour coiffer la couronne d'Empereur à la mort de Maximilien[136].

Considérant ce contexte de fortune exceptionnelle, certains littérateurs ont voulu y voir l'origine de la décision de construire Chambord. Entre 1517 et 1519, le roi de France n'a peur de rien, car tout lui réussit, ce qui l'incite à se lancer dans des projets grandioses, destinés à illustrer sa gloire naissante. Intervient alors un quiproquo chronologique qui nous invite à distinguer deux types de discours. C'est seulement en 1889 que l'historien Louis Jarry publie les lettres patentes du 6 septembre 1519[137], par lesquelles François I^er charge François de Pontbriant de la « superintendance » des travaux de Chambord. Jusqu'à cette preuve irréfutable, nombre d'auteurs du XIX^e siècle faisaient débuter le chantier en 1523 ou 1526[138]. En réalité, François I^er a assez longuement séjourné dans le Val de Loire entre décembre 1517 et mai 1518, ce qui incite Monique Chatenet[139] à faire remonter la décision de construire à 1517 ou au début de l'année 1518. Certains textes, s'appuyant sur une datation erronée, ont donc tendance à insister sur le caractère fantasque du « projet Chambord », parce qu'il intervient juste au moment où François I^er, tombé à Pavie, est fait prisonnier. D'autres, au fait des dernières découvertes, considèrent que cette entreprise architecturale s'impose au contraire comme le monument-témoin d'une puissance politique nouvellement acquise. L'imaginaire de Chambord continue donc de se scinder en deux : d'un côté, les auteurs s'entêtent à contourner l'histoire pour maintenir une lecture fantasmagorique de Chambord ; de l'autre, ils se montrent tentés de s'en servir pour parvenir à l'expliquer. Malgré ces diverses tendances, le prestige de Chambord n'en est pas pour autant diminué : pure folie ou outil politique, il reste éclatant de grandeur. L'originalité d'Ivan Cloulas est de synthétiser ces

[134] Consulter notamment *La Guerre ou La Bataille de Marignan*, célèbre chanson de Clément Janequin de 1528.
[135] P. Perret, *op.cit.*, p. 12.
[136] Maximilien décède le 12 janvier 1519. S'il lui succédait, François I^er pouvait espérer empêcher Charles I^er d'Espagne, maître de plus de la moitié de l'Europe et du Nouveau Monde ibérique, de recréer un nouvel Empire à la manière de Charlemagne. Il s'assurait en outre, sinon de nouveaux territoires, un surcroît de prestige diplomatique.
[137] Cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 37 : 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.
[138] André Félibien, pour ne citer que lui.
[139] M. Chatenet, *ibid.*, p. 37.

deux éclairages en rapprochant l'entrevue du Camp du Drap d'or du 7 juin 1520 du projet d'édification de Chambord. Cet événement intervient très peu de temps après l'échec de François I^er^ dans sa course à la couronne impériale, ravie par le très jeune Charles I^er^ d'Espagne, devenu de ce fait Charles Quint : les tensions politiques entre les deux monarques sont plus vives que jamais et chacun tente de renforcer son réseau d'alliances. François I^er^ organise la rencontre du Camp du Drap d'Or pour négocier l'appui d'Henri VIII, roi d'Angleterre, et déploie à cet effet tout le faste imaginable. Fidèle à lui-même, il semble considérer qu'une démonstration de puissance, fût-elle ostentatoire jusqu'à la limite du bon goût, suffit à séduire les esprits et à renverser les obstacles :

> Le village de quatre cents tentes précieuses qui entoure la tente dorée du roi de France [...] préfigure ce que doit être un palais royal de prestige : huit grandes salles peuvent réunir les deux cours d'Angleterre et de France. Construit en pleine campagne, il tire une immense puissance suggestive de son isolement à l'écart de l'environnement urbain... Par la volonté du roi, Chambord va traduire cet éphémère dans le définitif.[140]

Quelle qu'ait été sa situation politique, François I^er^ était décidément grandiose dans tout ce qu'il entreprenait : c'est donc bien en premier lieu à la personnalité du roi de France qu'il faut relier l'origine extravagante de Chambord. Toutefois, bien que l'avancée des recherches fasse évoluer leur appréhension de la construction du domaine, les auteurs s'accordent sur les ambitions architecturales qui ont habité François I^er^ toute sa vie. Il n'est pas impossible, dès lors, que l'explication historique, qui a triomphé ici, ne se voie à nouveau damner le pion...

b) Un roi qui se rêvait architecte

Fort de ses succès de jeunesse, François I^er^ semble s'être fondamentalement pensé comme le monarque qui allait écrire une nouvelle page de la royauté, notamment en se distinguant comme « l'un des plus enragés bâtisseurs de toute l'histoire de France »[141]. Quelques auteurs s'emploient à dresser sont portrait conjointement à celui de son prédécesseur, Louis XII, afin de faire ressortir les profondes divergences de leurs caractères et surtout de leurs manières d'envisager leur règne. Xavier Patier est sans doute l'écrivain qui a le plus insisté sur cette dichotomie, pour justifier la détermination impressionnante avec laquelle le roi de France satisfaisait à son esprit bâtisseur :

[140] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, pp. 12-13 ; consulter également à ce sujet X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 82-83 ; consulter aussi fig. 9 en annexe.
[141] M. Chatenet, *Chambord*, p. 30.

> Avant même de monter sur le trône, François I[er] s'était laissé persuader qu'il était un homme nouveau, prédestiné à inaugurer une époque nouvelle. Une fois souverain, il n'avait pas envie de perdre de temps [...].
> Automne 1513. Louis XII vieillissait. Il savait se tenir, mais de temps en temps, il prenait un air pénétré et lâchait de vilaines petites phrases. Un jour qu'il observait de loin François, son gendre et cousin, son futur successeur, il murmura comme pour lui-même, mais assez fort pour que ses compagnons l'entendent : « Ce gros garçon gâtera tout. » Louis XII, roi humble et sobre, s'agaçait de devoir laisser les rênes à un excité soucieux d'abord de son propre plaisir. À travers le murmure de Louis XII, le Moyen Âge moribond mettait en garde l'âme française contre la tentation du « Nouvel Âge » [...].
> Louis XII fut le dernier roi serviteur ; François I[er], le premier roi individu [...].
> Si François rêvait de mettre sur sa tête la couronne d'empereur, c'est parce que César Auguste avant lui l'avait fait. S'il voulait un palais bâti à sa main, c'est parce que les Médicis en possédaient un. On avait vu dans Charles VIII le second Charlemagne, empereur chrétien ; François se voyait bien en second César Auguste, empereur antique.[142]

François I[er] est bien un monarque ambitieux, qui rêve de donner un nouveau visage au pouvoir en se distinguant de ses prédécesseurs dans toutes ses actions, notamment par le biais de somptueuses réalisations architecturales. Innovant et audacieux, le souverain participe activement à la constitution de sa propre légende : plus que ses hauts faits militaires, c'est effectivement sa renommée de « restaurateur des arts et des lettres » que l'on retiendra. François I[er] a souhaité redonner à la cour de France une aura exceptionnelle, car si, du temps de Louis XII, le royaume de France, « le plus peuplé d'Europe avec le Saint-Empire, était riche, puissant, doté d'une armée redoutable »[143], la cour, en revanche, « faisait assez terne figure dans le concert européen »[144]. François I[er] se pose tout d'abord en héritier de Charles VIII, qui s'était efforcé de rendre un certain prestige à la monarchie, notamment en s'entourant d'humanistes[145] et en reconstruisant Amboise, le premier château royal implanté sur les bords de la Loire[146]. Indiquant qu'il considérait « l'architecture comme un art à sa mesure »[147], Monique Chatenet précise qu'il désirait surtout renouer avec le règne fastueux de Charles V, voire le dépasser : « François I[er] disposait d'ailleurs d'un modèle dans le passé : Charles V n'avait-il pas été, selon Christine de Pizan, un « véritable architecte » ? »[148]. En outre, il faut également relier cette passion pour l'architecture à la nouvelle vision de l'homme qui s'impose à la Renaissance. La reconquête de l'identité antique, qui s'amorce d'abord en Italie comme un retour aux fondements de la civilisation, replace l'homme au cœur de son environnement en stipulant que « l'*homo faber*, créé à la ressemblance de Dieu, apparaît comme créateur du monde qui l'entoure »[149]. À la manière de Laurent de Médicis, qui avait

[142] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 30, 33, 35.
[143] M. Chatenet, *Chambord*, p. 25.
[144] *Ibid.*, p. 25.
[145] Consulter I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 59.
[146] M. Chatenet, *ibid.*, p. 30.
[147] *Ibid.*, p. 30.
[148] *Ibid.*
[149] Hugues Daussy, Patrick Gilli, Michel Nassiet, *La Renaissance (vers 1470-vers 1560)*, Paris, Belin Sup, « Capes Agrégation Histoire », 2003, p. 106.

dessiné les plans de la très célèbre villa de Poggio a Cajano[150], François I^er^ a donc aussi cherché à égaler l'excellence gréco-latine, dont la réputation a été vantée et fantasmée durant tout le XVI^e^ siècle.

Avec tous ces modèles considérés comme indépassables à l'esprit, le roi de France se devait de donner dans le grandiose : il lui fallait des projets singuliers en tout. François I^er^ s'est donné les moyens de ses ambitions, puisqu'en trente-deux ans de règne, il fit construire ou remanier pas moins d'onze châteaux[151]. Le musée du Louvre conserve d'ailleurs une plaque de cuivre émaillée attribuée à Léonard Limosin représentant saint Thomas, patron des architectes, sous les traits du roi de France[152] ! L'équerre à la main plutôt que le sceptre, drapé à l'antique et coiffé d'un nimbe, le regard du souverain semble se poser hors-champ sur quelque prodige de pierre en devenir. Coïncidence ? Cette œuvre est datée de 1547, année de la mort du roi, ce qui lui confère une résonance particulière. Au soir de sa vie, François I^er^ passe déjà à la postérité selon l'image de roi-bâtisseur qu'il s'est efforcé de construire tout au long de son règne. Cette frénésie bâtisseuse commence dès l'avènement du jeune François d'Angoulême et démontre sa volonté précoce d'imprimer dans la pierre la marque d'un règne qu'il veut exceptionnel : « François I^er^ entreprend de reconstruire les logis royaux d'Amboise et de Blois. À Amboise, il fait surélever l'aile donnant sur le jardin [...]. À Blois[153], il reconstruit le vieux bâtiment dans lequel Louis XII et Anne de Bretagne avaient reçu les archiducs d'Autriche. S'agissant de transformations apportées à des demeures élevées depuis moins d'un quart de siècle, les travaux ne pouvaient être que limités »[154]. Ces premières réalisations, encore hésitantes, doivent être ramenées à l'état de tentatives. S'il s'agit bien de projets à part entière, ils n'en prennent pas moins appui sur l'existant et peuvent être perçus à ce titre comme des essais préparatoires destinés à prendre le coup de main en se confrontant d'abord aux ouvrages des ancêtres. En effet, François I^er^ ne peut se contenter de ces succès en demi-teinte : s'il veut que son nom seul puisse être associé à un chantier prestigieux, il lui faut viser plus haut. La lettre du roi du 6 septembre 1519 mise à jour par Louis Jarry lance, en quelque sorte, 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 faict »[155]. Analysant ce document, Monique Chatenet conclut que si « l'on ne doit pas faire trop de cas

[150] Consulter M. Chatenet, *ibid.*, p. 30 ; consulter aussi fig. 10 en annexe.
[151] *Ibid.*, p. 30 : outre Chambord, Amboise, Blois, Fontainebleau, Madrid, Villers-Cotterêts, Folembray, Saint-Germain, La Muette, Challuau et le Louvre ; consulter aussi fig. 11 en annexe.
[152] Consulter fig. 12 en annexe.
[153] Consulter fig. 13 et fig. 14 en annexe.
[154] M. Chatenet, *Chambord*, p. 30.
[155] BNF, Ms. Fr. 25 720 (142) ; publié par Louis Jarry, *op.cit.*, pp. 579-580 ; 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 la précédente découverte.

de formules administratives, le jeune roi y apparaît néanmoins bien décidé à éblouir le monde par une œuvre d'exception »[156]. Premier projet entièrement personnel de François I^er^, Chambord doit donc être compris comme un acte d'émancipation. Profitant d'une atmosphère euphorique, le roi de France, pour ses vingt-cinq ans, s'offre une folie : il décide de se faire construire le château de ses rêves, de donner enfin corps à ses créations imaginaires, restées jusque là dans les limbes. Ses desseins sont fantasques ? Aucune importance ! François I^er^ balaie les obstacles comme il a écrasé les Suisses à Marignan, d'un revers de main. Il commence par démolir l'existant, pour faire « table rase » [157] du passé. La résidence forestière de Chambord, propriété des Comtes de Blois depuis la fin du XII^e^ siècle, située au sud-est du château actuel[158], disparaît alors des mémoires. La postérité ne retiendra que le domaine royal édifié ensuite par le roi, en le considérant immédiatement, semble-t-il, comme le pur produit de son imagination et de son audace : « Il vaut peut-être mieux ne pas chercher à Chambord d'autres causes que le caprice du Roi »[159].

Toutefois, le caractère éminemment fantasque de François I^er^ ne doit pas conduire à le juger irresponsable ou inconséquent. Chambord aurait pu ne rester qu'à l'état d'ébauche, mais il est en réalité le projet de toute une vie. Le monarque supervise en effet les travaux jusqu'à sa mort, en 1547, sans pouvoir contempler son œuvre achevée. Les auteurs ont assez largement contribué à entretenir l'hypothèse[160] que le roi de France était le véritable « père » de Chambord. Évoquons tout d'abord Fabrizzio Bobba[161], le seul à rapporter, dans l'une de ses dépêches, que le roi de France s'adonne avec passion au dessin d'architecture : « Actuellement, Sa Majesté se trouve dans une de ses terres appelée Becoseo [Becoiseau] à 10 lieues d'ici. [Elle] y a dessiné de sa propre main un grand édifice et dit vouloir le faire exécuter »[162]. Monique Chatenet interprète ce témoignage comme le signe que François I^er^ se pensait créateur à part entière, « médiateur artistique à l'égard du commun des mortels »[163]. Au XVII^e^ siècle, André Félibien confirme cette part active prise par le roi de France dans ses chantiers architecturaux, en évoquant directement le cas de Chambord : « Quand ce Prince eut resolu de faire bastir [...], il fist aussy faire plusieurs desseins pour le bastiment avant que de

[156] M. Chatenet, *Chambord*, p. 37.
[157] Consulter X. Patier, *Le Château absolu*, p. 51 et J.-P. Babelon, M. Chatenet, « Préface », *ibid.*, p. 9 : ils établissent un parallèle avec Versailles, où Louis XIV achoisi de conserver le manoir de Louis XII.
[158] M. Chatenet, *ibid*, p. 23.
[159] Henri Colas, *Les Châteaux de la Loire*, Bordeaux, Rousseau Frères Editeurs, 1947, p. 86.
[160] Il s'agit une fois encore d'une représentation traditionnelle confinant à la légende, dont on perçoit les premières traces dès le XVI^e^ siècle et les ramifications jusqu'à l'époque contemporaine ; si la plupart des auteurs ne manquent pas de désigner François I^er^ comme la tête pensante et l'âme de Chambord, ils le font très rapidement, sans s'appesantir outre mesure ; les textes développant le portrait d'un souverain-artiste, amoureux de sa chimère sortie du néant par la seule force de son caprice, au point, parfois, de se confondre avec elle, sont plus rares, mais leur spécificité retient justement l'attention.
[161] Bobba était un diplomate mantouan ; il accompagnait la cour de François I^er^ en 1539, alors en déplacement dans le Pays de Brie (partie orientale du bassin parisien).
[162] AS Mantoue, Archivio di Stato, AG 638, 23 juillet 1539 ; cité par M. Chatenet, *ibid*., p. 30.
[163] M. Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne », *in Dossier de l'art*, pp. 6-7.

rien entreprendre »[164]. Cette fois, François I^er ne semble pas avoir tracé de plans de sa main, préférant confier à d'autres, tels Dominique de Cortone, la réalisation de plusieurs maquettes[165]. Néanmoins, le souverain souhaite rester maître du projet en ne déléguant pas son pouvoir de décision au maître d'œuvre. Pour Chambord, il s'est personnellement impliqué dans toutes les décisions préalables, a défendu son statut de démiurge de bout en bout : « Chambord n'a pas été comme Blois maintes fois remanié au cours de son histoire. C'est un édifice construit d'un seul jet, suivant un plan librement adopté. C'est le résultat de la volonté de François I^er »[166]. Cette détermination a porté ses fruits, puisque, dès le XIX^e siècle, les monarchistes Merle et Périé placent François I^er au fait du Parnasse des grands rois-constructeurs, dont les réalisations éclipsent même celles du fastueux Louis XIV : « Aucun prince n'a porté plus loin que FRANÇOIS I^er l'amour des bâtiments [...]. Amateur de la belle nature, chaque site qui lui offroit un aspect favorable, devenoit pour lui une occasion nouvelle de servir ses goûts pour l'architecture »[167].

Ainsi, l'ambition politique ne préside pas entièrement à l'inclination du roi de France pour l'art de bâtir : la passion y entre au moins à parts égales. Jules Loiseleur éclaire avec justesse cette ambiguïté fondamentale, en s'attardant sur la figure de Louis XIV à Chambord, ce qui lui donne l'occasion de dessiner en creux le portrait d'un François I^er à l'âme d'artiste[168]. La clef de tout, c'est que François I^er a aimé Chambord comme on aime son enfant. Ce château est le fruit de sa passion pour le travail de l'esprit, la virtuosité et l'audace du projet plus que pour l'orgueil de le contempler achevé. Les écrivains qui ne décèlent en Chambord que la matérialisation de sa gloire[169] ôtent au récit de l'origine du château sa dimension proprement ontologique, passant à côté de ce qui fait son âme. L'attachement indéfectible que les visiteurs portent à Chambord depuis le XVI^e siècle n'est donc pas seulement dû à la fascination qu'ils éprouvent face à l'édifice ; il est aussi le fruit de cette part de lui-même que François I^er y a investie. C'est sans doute parce que le roi de France est parvenu à donner corps à un rêve d'architecture que la dimension onirique de Chambord s'est ainsi perpétuée. La gloire seule n'explique pas le mythe, contrairement à une volonté farouche de créer une œuvre qui immortalise un nom et une figure à jamais.

---

[164] Cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 37 : A. Félibien, *op.cit.*, fol. 60-60 v°.
[165] Les travaux d'André Félibien et de Jean Bernier prouvent que François I^er commande trois avant-projets avant d'arrêter le parti définitif ; voir le 1^er chapitre de cette partie, note 135, p. 69.
[166] F. Lesueur, *op.cit.*, p. 68.
[167] 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'Aîné, chevalier de l'Ordre royal de Saint Michel, Imprimeur du Roi, 1821, pp. 5-6.
[168] Consulter J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 14.
[169] Consulter Constant Menissier, *Le Château de Chambord, hommage en 1 acte et en vaudevilles, à l'occasion du baptême de S. A. R. Mgr le duc de Bordeaux...*, Scène 2, Paris, Mme Huft, 1821 : cette pièce de théâtre légitimiste souligne de quelle manière le rayonnement de François I^er constructeur de Chambord rejaillit sur la glorieuse terre de France.

c) Le triomphe de l'art sur la nature ?

Une fois les plans arrêtés et l'administration du chantier établie, tout restait effectivement à faire. Puisqu'on avait rasé l'ancien château des comtes de Blois, la plaine solognote était retournée à son état naturel, comme un parchemin vierge en attente de nouvelles réalisations. L'idée de faire sortir un palais du cœur d'un environnement hostile n'était pas pour déplaire à François I[er] : sa réputation de roi-bâtisseur n'en serait que plus éclatante. On considère d'ailleurs aujourd'hui qu'après Fontainebleau et le Louvre, Chambord est le troisième chantier le plus important de son règne, notamment au regard de son coût astronomique[170]. À l'échelle européenne, seuls les travaux de la basilique Saint-Pierre-de-Rome[171] se révèlent aussi ambitieux, mais la construction d'un bâtiment religieux de cette importance, au cœur de la capitale italienne, se justifiait pleinement. Il est difficile d'en dire autant de Chambord, demeure certes royale mais initialement destinée à la chasse, perdue au milieu de ses marécages. Ce contraste flagrant entre la magnificence de l'édifice et le lieu reculé, sauvage, qui l'entoure est devenu un argument de choix pour les auteurs désireux de dépasser la lecture féeriquede Chambord, en replaçant l'ouvrage humain au cœur de son histoire. « Grand-chose c'est quand l'art vient à surpasser nature »[172], s'exclame Brantôme en visitant le domaine. Il est l'un des premiers auteurs connus à insister sur cette dimension singulière : selon lui, Chambord se distingue de toutes les autres constructions contemporaines. Il est possible que cette belle formule soit à l'origine de la célèbre sentence attribuée à Charles Quint lors de sa visite diplomatique à Chambord en 1539. Les textes négligent rarement de mentionner le bon mot de l'empereur qui, contemplant la forêt du haut des terrasses, aurait professé que le domaine était « un abrégé de ce que peut l'industrie humaine »[173]. Charles Quint, certainement peu enclin à laisser transparaître la moindre marque d'admiration face à son rival, n'a probablement jamais rien dit de tel[174] ; pourtant, cette légende est tenace. Avant d'être imités par la tradition populaire, « les hagiographes qui lui ont prêté ces judicieux propos »[175] se sont sans doute inspirés de Brantôme, qui ne s'est fait, somme toute, que le relais de la pensée de son siècle, où l'on estime que le Beau idéal

[170] Voir M. Chatenet, *Chambord*, p. 52 : Fontainebleau aurait coûté 30 000 livres par an sous François I[er], contre 25 à 30 000 livres pour le Louvre ; à partir de 1526, lorsque les travaux de Chambord, bien en place, commencent à accélérer, les dépenses s'élèvent à 20 000 livres par an ; entre 1531 et 1534, elles atteignent 60 000 livres, somme considérable qui dépasse largement celles de « toutes les constructions royales d'Ile-de-France réunies (50 000 livres) ».
[171] Le chantier a commencé en 1505.
[172] P. de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *op.cit.*, p. 125.
[173] Consulter par exemple [S.n.], « Environs : Chambord », *in Guide historique du voyageur à Blois et aux environs*, p.170 ou J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 10.
[174] On trouve déjà cette légende chez André Du Chesne, *Les Antiquités et Recherches des Villes, Châteaux et Places les plus remarquables de toute la France*, Paris, Jean Petit-Pas, 1608, pp. 328-329 ; consulter aussi Pierre D'Avity, *Le Monde, ou la Description générale de ses quatre parties*..., Paris, C. Sonnius, [1637], éd. de 1660, t. II, p. 394, cité par La Saussaye.
[175] M. Chatenet, *Chambord*, p. 59.

était le produit de l'imitation de la nature, corrigée par l'art humain. Le XIX[e] siècle, essentiellement par l'intermédiaire des guides touristiques, les transformera en slogans publicitaires destinés à flatter l'imagination des touristes. Ainsi, parallèlement aux discours qui tendent à faire de Chambord l'œuvre d'un autre monde, certains textes le présentent au contraire comme parangon de l'ingéniosité humaine. Dans le poème qu'il dédie à Louis XIV, Pierre de Vallongnes ne cesse de vanter les mérites du château de Blois, mais force lui est de constater que de Chambord « l'admirable structure / [Sert] d'étonnement à l'art d'Architecture ; / Et que, fur ce Patron, mille fçavantes mains / Ebauchent tous les jours leurs plus hardis deffeins »[176]. Pour Xavier Patier, Chambord n'est pas seulement un chef-d'œuvre d'ingéniosité et de beauté, il est aussi, dans l'histoire de l'humanité, un ouvrage absolument unique, qui « ouvre une curieuse boîte de Pandore »[177]. Les exemples choisis par l'auteur à titre de comparaison prouvent que cette unicité est le fruit d'une alchimie étrange entre le château et la nature. Chambord ne fait pas le vide autour de lui pour se dresser contre son environnement : au contraire, il fait corps avec la forêt en transcendant sa magnificence par une profusion de pierres merveilleusement agencées. En un savant duo, ils se mettent en valeur l'un l'autre sans hiérarchisation aucune. Finalement, c'est à Versailles que l'art triomphe sur la nature, alors qu'à Chambord, l'exploit humain est surtout d'avoir su accorder physis et logos pour donner naissance à une majesté hybride[178].

S'il doit toujours se penser en complémentarité avec la nature, l'orgueil humain trouve toutefois de quoi se rengorger. Les littérateurs insistent en effet sur le point focal de l'escalier à double révolution, pour en faire le symbole même du triomphe de François I[er] sur les lois humaines. Il y a donc eu déplacement : ce n'est pas de l'environnement qu'il faut triompher, mais ce sont plutôt les limites de l'art de bâtir qu'il convient de repousser. Le dessin de cet escalier[179] est fondé sur l'opposition des lignes droites et des courbes, prouvant que l'ingéniosité, finalement humaine, est parvenue à transformer et dépasser les contingences physiques : l'escalier semble proprement s'envoler en une suite infinie de spirales. Alfred de Vigny va même jusqu'à infléchir la langue vers l'immatériel pour saisir son incroyable virtuosité. En créant presque des antiphrases, il parvient à donner l'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. Pour finir, Vigny supprime totalement la

[176] P. de Vallongnes, *op.cit.*, p. 5.
[177] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 48-49.
[178] Consulter fig. 15 en annexe.
[179] On trouve parfois une gravure représentant le grand escalier dans les récits des voyageurs, par exemple chez F. Riou, *op.cit.*, p. 49 ; consulter également fig. 16 en annexe.

contradiction apparente entre l'architecture et la pensée, le rêve, la magie, car, à ses yeux, c'est bien une utopie architecturale qui a pris corps :

> Mais la base de cet étrange monument est comme lui pleine d'élégance et de mystère : c'est un double escalier […]. 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. 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.[180]

L'antiphrase finale est préparée par les deux expressions précédentes, qui traduisent l'idée de la matérialisation soudaine d'une chimère. Mais l'oxymore « songe réalisé » clôt le débat : Chambord est bien la folie stupéfiante de François I^er^ et ne doit son existence qu'à la puissance de son imagination[181]. C'est un « rêve de pierre ». En employant cette forme linguistique audacieuse, le narrateur a donc conféré au discours une puissance nouvelle de création : la langue cautionne l'inconcevable. Quel que soit le support générique choisi, les auteurs ont contribué à immortaliser l'incroyable audace de François I^er^, parvenu, à partir de rien, à édifier un chef-d'œuvre unique dans l'histoire de l'architecture. Au XX^e^ siècle, Xavier Patier renchérit en démontrant que l'escalier à double révolution a davantage été pensé comme une prouesse architecturale que comme un outil de distribution. Cet ouvrage n'est qu'un élan vertical, une course à la hauteur traversant les étages en tournoyant pour s'échapper vers le ciel[182].

On trouve même dans les textes un certain nombre d'occurrences comparant la lanterne couronnant le grand escalier à une fusée s'élevant dans les airs. Employée pour définir une pièce architecturale en vérité absolument monolithique, cette image a systématiquement chez nos écrivains valeur d'oxymore. Chateaubriand est l'un des premiers, semble-t-il, à oser employer cette image : « La fusée, en éclatant, forme des dessins fantastiques, qui semblent avoir retombé sur l'édifice »[183], signale-t-il. Insérée de manière aussi soudaine que malicieuse dans sa description générale de l'édifice, cette métaphore ne laisse pas de surprendre son lecteur qui, décontenancé, se demande soudainement à quoi l'écrivain peut bien faire référence, la présence d'une fusée, qu'il croit véritable, lui apparaissant parfaitement saugrenue en plein milieu des terrasses de Chambord ! Xavier Patier évoque avec non moins d'à-propos une « impression de feu d'artifice minéral, à cause de la détonation silencieuse de la grande lanterne »[184]. Monique Chatenet, enfin, confirme que cette esthétique du jaillissement contribue à la lecture des parties hautes de Chambord comme

[180] A. de Vigny, *op.cit.*, p. 211.
[181] Consulter également à ce sujet L. Palustre, *op.cit.*, p. 182.
[182] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 49-50.
[183] F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, p. 67.
[184] X. Patier, *ibid.*, p. 50.

un tour de force architectural : « 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 – sorte de bouquet final d'une succession d'artifices qui commencent dès l'intérieur »[185].

Les auteurs se sont donc progressivement détachés du féerique pour revenir vers le réel, jusqu'à conclure que Chambord, ce rêve de pierre, n'a pu être conçu que par l'esprit, la volonté et le pouvoir d'un homme exceptionnel. Il semble qu'ils aient eu raison de vouloir concilier l'inconciliable, car François I^{er} nous a bel et bien laissé en héritage l'incarnation d'un rêve. Bien qu'il en ait toutes les apparences, Chambord n'appartient 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, François I^{er} a repoussé certaines limites spatiales, temporelles et architecturales que l'on croyait durablement fixées. C'est donc lui qui a jeté un pont entre la réalité et le rêve, non pas l'inverse.

2) Du rêve à la réalité

Si, outre le désir de gloire, la passion de l'architecture a incité à François I^{er} à se lancer dans la grande aventure de Chambord, celle-ci comportait toutefois bien des écueils. L'exaltation passée, il lui a fallu affronter quelques causes d'achoppement. Le roi de France s'est battu pour édifier son rêve de pierre, mais avec une légèreté qui n'appartenait qu'à lui. À ceci s'ajoutant un certain nombre de crises politiques, d'aucuns ont été persuadés que le chantier allait s'effondrer aussi vite qu'il avait été entrepris. Les textes ont conservé la mémoire de ces travaux tumultueux, brossant le portrait d'un roi manifestement aussi impliqué dans son projet que désinvolte, partagé entre des partis architecturaux audacieux et la nécessité de revoir ses ambitions à la baisse. Lorsque François I^{er} décède, Chambord n'est pas achevé. Étrangement, sa mort ne remet pas en cause l'avenir du domaine qui, pourtant, prend dès lors une inflexion tout à fait différente.

[185] M. Chatenet, *Chambord*, p. 80.

a) Une tocade sans lendemain ?

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les discours laudateurs à l'égard de François I^er^ sont sévèrement contrecarrés par un certain nombre de textes moins courtisans, osant avancer que le roi de France n'a pas toujours été aussi éclairé qu'il le paraissait. Il se révèle surtout prompt à s'emballer, semble-t-il, dès que quelque chose lui plaît : il n'est plus aucun obstacle, alors, dont il ne puisse venir à bout. Benvenuto Cellini, l'orfèvre italien entré à son service en 1540, lui prête d'ailleurs ces propos, qui résument fidèlement l'état d'esprit de toute sa vie : « Si l'on devait se préoccuper si minutieusement de la fin des choses, on n'entreprendrait jamais rien »[186]. François I^er^ a ainsi l'habitude de disparaître soudainement avec ses familiers pour quelque « escapade cynégétique »[187], qu'il met à profit pour « s'adonner à ce qui [est] apparemment pour lui un distrayant *hobby* : le dessin d'architecture »[188]. En qualifiant ainsi la passion du roi, Monique Chatenet se réfère à nombre de témoignages contemporains désapprouvant l'inconstance de François I^er^, qui a tendance à bâtir des châteaux en Espagne aussi tôt qu'il rencontre une terre propice aux délices de la chasse : « Il se trouve que d'ordinaire, [Sa Majesté] dessine des projets dans tous les lieux où Elle se rend, puis il ne se passe plus rien »[189], conclut avec agacement Fabrizzio Bobba, dans l'une de ses dépêches. Si le roi ordonne chaque construction nouvelle comme il se lance sur les champs de bataille, à corps perdu, son exaltation retombe souvent de manière inversement proportionnelle.

Concernant Chambord, les historiens Louis de La Saussaye et Joseph de Croÿ[190] ont surtout étudié le déroulement du chantier. Leurs essais mettent en regard les périodes d'activité frénétiques durant lesquelles François I^er^ visite le domaine, s'agitant en tous sens pour accélérer le rythme de construction, déboursant des sommes astronomiques pour l'avancement des travaux et celles où il brille au contraire par son absence. La Saussaye[191], par exemple, nous apprend que « François I^er^ poussa avec une grande activité les travaux de Chambord et dix-huit cent ouvriers y furent employés, dit-on, pendant plus de douze ans [;] les sommes employées depuis 1526 jusqu'en 1547, année de la mort de François I^er^, s'élevèrent à 444, 570 livres 6 sous 4 deniers tournois »[192]. Soucieux de démontrer par des

[186] Benvenuto Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même : 1500-1571*, [entre 1540 et 1571], Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 2009, p. 303.
[187] M. Chatenet, *Chambord*, p. 30.
[188] *Ibid*.
[189] Cité par M. Chatenet, *ibid*.
[190] Joseph de Croÿ, « Château de Chambord », *in Nouveaux Documents pour l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire...*, Paris, Alphonse Picard et fils, libraires des Archives Nationales et de la Société de l'École de Chartres / Blois, C. Migault, 1894.
[191] L. de La Saussaye, *op.cit.*, pp. 42-43 : il précise se référer lui-même à l'ouvrage de Jean Bernier, *Histoire de Blois...*, Paris, Impr. de F. Muguet, 1682, p. 82.
[192] L. de La Saussaye, *ibid*.

sources avérées l'importance qu'a revêtue l'édification de Chambord aux yeux du souverain, les guides de voyages reprennent souvent quasi mot à mot ces quelques lignes[193]. Les deux historiens se révèlent également assez diserts sur les déplacements-éclairs de François I^er^ à Chambord, qui vient discuter tel ou tel détail, prendre telle ou telle décision. L'une de ses lettres, datée de 1519, prouve que le souverain choisit avec soin ses surintendants, recherchant « quelque bon, vertueux et notable personnaige en ce cognoissant, expérimenté, et en qui ayons toute seureté et fiance [...], confians à plain en vos sens, prudence, loyaulté, preudhommie, diligence et longue expérience »[194]. On croirait presque assister à la cérémonie rituelle durant laquelle un vassal s'attache à son suzerain par un serment de fidélité ! Joseph de Croÿ révèle, quant à lui, que « du 8 au 10 octobre 1519, François I^er^ passe trois jours à Chambord et on l'y voit encore le 14 décembre suivant. C'était, sans doute, pour fixer l'emplacement du nouvel édifice »[195]. Il nous apprend également que le roi, alors qu'il séjourne à Blois en 1523, en profite pour tracer « lui-même les limites du parc »[196]. S'attardant enfin sur le retour du monarque de Pavie, l'auteur insiste sur son empressement à revenir en Sologne : « C'est alors qu'il reprit avec ardeur la réalisation de son projet et que les travaux furent poussés avec une grande activité [...]. C'est pendant ce séjour[197] qu'il prit les décisions indiquant l'impulsion plus active donnée aux travaux. Le 1^er^ octobre, il réorganisait la commission préposée aux bâtiments »[198]. Outre les guides de voyage, les amateurs se piquant d'apporter leur contribution à la connaissance du domaine ont bien entendu fait leur miel de toutes ces découvertes, la plupart du temps en les détournant pour étayer la légende du roi-bâtisseur. Alphonse Baillargé, par exemple, transforme avec un lyrisme très subjectif le chantier de Chambord en une ruche bourdonnante, supervisée par la figure d'un souverain presque thaumaturge. L'édification du château est très clairement hissée à un rang mythologique, comme s'il s'agissait d'un événement miraculeux, prophétisé depuis la nuit des temps et qui bouleverserait l'ordre paisible du monde[199].

Il y a donc de nouveau scission entre les représentations véhiculées par les textes historiques et les écrits littéraires. La seconde catégorie utilise les sources fournies par la première pour donner une assise scientifique à l'image biaisée qu'elle renvoie de l'implication de François I^er^ à Chambord[200]. Les historiens veillent toujours, quant à eux, à tempérer leurs

[193] Consulter par exemple s.n., « Château des environs : Chambord », *in Le Touriste en Loir-et-Cher*, s.l., s.d, p. 42.
[194] BNF, 25720 : 142, lettre publiée par A. Jarry, *op.cit.*, p. 49.
[195] J. de Croÿ, *op.cit.*, p. 66.
[196] *Ibid.*, p. 69.
[197] Du 18 septembre au 1^er^ octobre 1526.
[198] *Ibid.*, pp. 68, 71.
[199] Consulter A.-J. Baillargé, *op.cit.*, pp. 90-91.
[200] Consulter également en annexe (p. 424), abbé J.-J., Bourassé, « Chambord », *in Résidences royales et impériales de France*, chapitre XXII, s.l., Mame, 1864, p. 316 : sa glorification du chantier s'inscrit dans la même lignée que celle de Baillargé.

propos, afin de ne pas laisser croire que le roi de France a vécu au rythme du chantier et l'a considéré comme une priorité absolue. De Croÿ oppose ainsi à ses découvertes d'autres anecdotes prouvant que les interventions du souverain ne sont que ponctuelles. Il évoque notamment l'accélération, à partir de 1524, de la guerre que François I[er] a engagée contre Charles Quint, qui l'oblige à faire « cesser les travaux de Chambord jusqu'à nouvel ordre. Cette interruption se serait prolongée jusqu'au 30 septembre 1526 »[201]. Monique Chatenet souligne le singulier spectacle que devait renvoyer le caractère assez désordonné de ce chantier gigantesque. L'étude d'un certain nombre de rôles de paiement et d'analyses dendrochronologiques[202] lui a en effet permis d'établir que l'on a commencé, dans les années 1530, à poser des vitres aux fenêtres, du côté est, et à couvrir d'une charpente les pavillons et les tours des terrasses, où se dresse déjà la lanterne[203], opérations que l'on ne lance habituellement que lorsque le gros œuvre est achevé, ce qui n'est alors pas le cas du donjon. De même, les planchers du premier étage n'ont été posés qu'au moment où l'on terminait la charpente du toit, alors que ceux de certaines pièces des cantons nord et ouest l'ont été, de manière classique, en même temps que l'on a élevé les murs ; quant aux planchers du rez-de-chaussée des cantons sud et est et du troisième étage des cantons ouest et nord, ils n'ont été achevés qu'entre 1533 et 1539[204]. Enfin, d'autres incohérences proviennent de ce que des équipes différentes ont travaillé « concurremment à la construction de quatre cantons, car on constate plusieurs différences d'un canton à l'autre [...]. En résumé, les textes et l'analyse des bois convergent pour montrer que les parties hautes se sont faites en deux fois, avec des charpentes de toit établies autour de 1530-1533, date de la construction de la lanterne, mais la maçonnerie reprise en 1537-1538 et la couverture définitive posée seulement vers 1539-1540 [...], le tout laissant, il faut bien l'avouer, l'impression d'un désordre assez confondant »[205]. On comprend mieux, dès lors, pourquoi François I[er], lors de ses visites de contrôles sur le chantier, ne cesse de faire distribuer des primes aux ouvriers pour encourager les travaux, « ad ce qu'ils fussent plus enclins à besongner et faire dilligence aud. ediffice »[206]. On est assez loin du modèle idyllique évoqué par les écrivains !

Toutefois, certains auteurs ont tracé une voie médiane en se détournant de ces représentations des travaux de Chambord, soit foncièrement positives, soit un peu trop critiques. Au XIX[e] comme au XX[e] siècle, quelques uns choisissent d'infléchir l'éclairage de

[201] *Ibid.*, pp. 69-70 : De Croÿ fonde cet argument sur la découverte d'un mandement du 1[er] janvier 1527 par lequel François I[er] ordonnait de rétribuer le maître maçon alors en poste, dont le nom reste inconnu, qui avait assuré la garde des matériaux dispersés sur le chantier durant les vingt-sept mois qu'avait duré l'interruption.
[202] Effectuées sur les charpentes des toits des tours et des pavillons au niveau des trois cantons nord, est et ouest du donjon.
[203] M. Chatenet, *Chambord*, p. 57.
[204] *Ibid.*, p. 58.
[205] *Ibid.*
[206] AN KK 100, menus plaisirs, fol. 54 v° (16 avril 1529), cité par M. Chatenet, *ibid.*, p. 57.

ce chantier sous un angle métaphysique. Ils développent cette idée singulière que le projet de Chambord n'est en vérité que le « caprice colossal »[207] d'un souverain qui ne tient pas en place et éprouve sans cesse le besoin de circuler d'un bout à l'autre du royaume, de se lancer dans de nouveaux défis. Pierre Rain, qui considère le règne de François I[er] comme une véritable mascarade, souligne ainsi qu'une fois Chambord à peu près construit, le souverain le délaisse superbement, au profit de nouvelles tocades : « Ce gigantesque et merveilleux palais fut la plus coûteuse de ses folies et la plus inutile ; son nom y est intimement lié, sans que pourtant il ait jamais rien fait pour animer cette masse de pierres dont il avait avec amour surveillé la construction »[208]. Xavier Patier va plus loin en défendant l'idée que « Chambord était une démonstration, pas un investissement »[209], « une folie d'adolescent [qui] avait l'obsession du beau, mais pas toujours le sens de la durée »[210]. Dans les deux ouvrages qu'il consacre au domaine[211], l'écrivain développe la thèse que Chambord est le « manifeste de désinvolture »[212] d'un souverain qui s'est probablement lancé dans l'aventure sans savoir où elle le mènerait. Il est vrai que ce n'est pas François I[er] qui a conduit les travaux à leur terme, mais ses successeurs, auxquels il a légué, en toute insouciance, un bien lourd fardeau. Ainsi, tout en respectant les faits historiques, on est tenté de considérer ce chantier comme un miracle, que François I[er] aurait traversé « comme un météore »[213]. Il aurait pu n'avoir existé que le temps d'un désir, puis s'écrouler comme un château de cartes. Une fois encore, Chambord s'est joué de nous par ses talents d'illusionniste. Alors que nous croyons avoir sous les yeux un véritable programme, le fruit d'une imagination géniale et d'une ténacité exemplaires, se dresse en vérité devant nous un pied-de-nez monumental à la fuite du temps :

> Chambord est un château construit pour l'immédiateté. Du temps des Valois, la vie était un cent dix mètres haies : on perdait son esprit d'enfance à huit ans, sa virginité à treize ans, ses illusions à quinze, ses scrupules à vingt, tout fors l'honneur à vingt-cinq, ses dents à trente, et à cinquante, deux fois sur trois, on était mort. On ne débattait pas des retraites. La vie se prenait d'un seul galop. C'était une fuite éperdue [...]. C'est pourquoi il importait peu à François que Chambord eût la consistance d'un château de sable. La marée montait, le roi n'avait pas le cœur à réfléchir. Il fignolait les détails, ignorait l'essentiel, comme un enfant qui se moque bien du flot qui lui mouille les pieds [...]. Le Chambord que je vois est à lui seul une psychanalyse de François I[er]. Il n'est pas un bâtiment, mais un manifeste. Et que représente-t-il ? Une pirouette de dandy. [214]

[207] E. Viollet-le-Duc, *op.cit.*, p. 24.
[208] Pierre Rain, *Les Chroniques des châteaux de la Loire*, 2[e] édition, Paris, P. Roger, 1925, p. 74.
[209] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 51.
[210] *Ibid*.
[211] Consulter aussi *Le Roman de Chambord*, pp. 30-31, 35-38.
[212] X. Patier, *Ibid.*, p. 39.
[213] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 52.
[214] *Ibid.*, p. 37.

b) Réajustements

Afin de justifier le lancement d'un chantier aussi ambitieux, les littérateurs ont présenté l'année 1519 comme une suite ininterrompue de succès. En réalité, l'été 1519 est assez sombre pour François I^er^, puisqu'il se voit ravir la couronne d'empereur qui l'aurait porté au faîte de sa gloire en lui assurant une puissance quasi illimitée sur l'Europe :

> Il ne lui manquait qu'une chose, être élu empereur, chef de l'Empire romain germanique. Il s'était laissé persuader que la chose était comme faite. Il était certain d'avoir habilement manœuvré, il avait dépensé pas mal d'argent à acheter les princes électeurs allemands, il pensait avoir le pape dans sa poche, il croyait à la neutralité d'Henri VIII, et on lui apprend en juillet que son rival, Charles d'Espagne, a été finalement élu sur le fil le 28 juin à sa place. L'empereur s'appellera Charles Quint et non pas François I^er^. Coup dur. Un *ratage à* la française, par défaut de modestie et de finition. La déception est lancinante.[215]

Le chantier n'a donc pas été décidé dans une atmosphère si euphorique qu'on a bien voulu le faire croire, ce qui incite à considérer Chambord comme une sorte de caprice consolatoire : François I^er^ n'aura pas la couronne, mais il se fera construire un palais digne d'un empereur ! Cette hypothèse est corroborée par l'abandon simultané d'un autre projet, intimement lié à la destinée du château, celui de Romorantin. François I^er^ a fait venir Léonard de Vinci dès 1516 pour travailler à l'édification, dans cette ville où vit sa mère, d'une cité nouvelle aux allures de petite Venise : le cœur du projet prévoit alors la construction de deux châteaux jumeaux, destinés réciproquement au roi de France et à Louise de Savoie. Ces planifications ambitieuses resteront à l'état d'ébauche. Simple coïncidence ? Les travaux de Romorantin ont été définitivement abandonnés seulement quelques semaines avant la pose de la première pierre du chantier de Chambord : une tocade plus ambitieuse et plus inutile lui a donc présidé... « Il semblerait que le projet ait, d'une certaine façon, changé de lieu »[216], souligne Xavier Patier. Chambord ne doit donc plus être pensé comme un projet original mais comme une « solution alternative »[217] présentant nombre de points communs avec les plans de Romorantin. L'intuition des littérateurs quant au caractère miraculeux et onirique de Chambord se révèle une fois de plus assez juste : le domaine serait effectivement l'incarnation d'un rêve de pierre, mais il ne s'agit pas de celui que l'on croyait. Pour que la chimère de Romorantin soit réalisable dans le monde des hommes, il lui a fallu subir un certain nombre de réajustements ; mais la construction effective, rebaptisée Chambord, porte encore les traces de sa grandeur virtuelle. Cette volte-face est certainement en partie la conséquence du décès de l'architecte italien, âme de ce projet de capitale solognote : sans lui, elle n'avait plus de

[215] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 29.
[216] *Ibid.*, p. 40 ; consulter aussi fig. 17 en annexe.
[217] Une grande exposition intitulée *Romorantin, le projet oublié de Léonard de Vinci*, s'est tenue au Musée de Sologne de Romorantin-Lanthenay du 9 juin 2010 au 31 janvier 2011 et a donné lieu à la création d'un site Internet : http://www.romorantin-leprojetoubliedeleonarddevinci.fr/.

raison d'être ; il valait mieux passer à autre chose. Chambord nous apparaît donc comme un double substitut, à la fois impérial et idéal, les deux dimensions se révélant de nouveau inextricablement liées.

Néanmoins, l'édification de Chambord lancée, les choses sont allées de mal en pis. Ayant déclaré la guerre à Charles Quint, le roi de France se voit ravir le Milanais en 1521, subit la cuisante défaite de Pavie le 24 février 1524, est fait prisonnier en mai 1525. Il lui faudra laisser ses fils François et Henri en otage pour recouvrer sa liberté ; entretemps, son épouse, Claude de France, décède à Blois. « Il revint en France lentement, comme honteux de sa déchéance, et ne reparut à Amboise que le 30 juillet 1526 ; il y demeura un mois, ayant un peu perdu de cette insupportable morgue et de cette déplorable légèreté qui l'avaient fait tomber tête baissée dans le piège tendu par ses ennemis. Il évita de passer par sa capitale, où il se savait chansonné et caricaturé et se terra pendant plusieurs mois à Saint-Germain »[218]. En raison de ce contexte politique délicat, François I[er] le prodigue doit également faire face à une fonte drastique du trésor royal : « Le roi s'était vu réduit à emprunter l'argenterie des particuliers et à prendre de force les trésors des églises. En 1526, au lendemain de la captivité et du ruineux traité de Madrid, les embarras financiers étaient plus sérieux encore. L'argent manquait au roi pour la rançon de ses fils, pour la guerre d'Italie, pour la dette contractée envers Henri VIII »[219]. Faisant écho à Loiseleur[220], Henri Guerlin s'interroge sur « le contraste saisissant entre cette détresse et les magnificences [que François I[er]] prodiguait dans ses constructions »[221]. La thèse établie par Xavier Patier trouve une nouvelle résonance : plus il rencontre d'obstacles, plus le roi de France semble se raccrocher à son rêve. Si tout s'écroule, il restera au moins l'image d'un entêtement magnifique, d'une bravade lancée à la face du destin qui soudainement lui refuse ses faveurs. Il l'a décidé, Chambord se mirera dans les eaux du Cosson !

Toutefois, à mesure que le temps passe, François I[er] revoit ses ambitions à la baisse, se montre de moins en moins audacieux et, finalement, « les travaux exécutés au retour de cette captivité, qui a clos la phase héroïque du règne et converti le roi à la *realpolitik*, apparaissent bien comme l'abandon d'une utopie, sacrifiée au bon usage »[222]. Envisagé comme un succédané, puis construit dans une période de désillusions[223] et de difficultés écrasantes, Chambord ne peut décemment plus être envisagé comme le château de la gloire. Les projets initiaux présentaient en effet des difficultés insurmontables, qui laissent encore interdit, à

[218] P. Rain, *op.cit.*, pp. 82-83.
[219] J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 10 ; consulter aussi J. De Croÿ, *op.cit.*, p. 67.
[220] J. Loiseleur, *Ibid.* : « C'est ce moment qu'il choisissait pour commencer ou poursuivre la construction de châteaux tels que ceux de Follembray, Challuau, Blois, Madrid, Villers Cotterets, et pour jeter dans les plaines incultes de la Sologne les fondations d'une œuvre gigantesque.
[221] H. Guerlin, *op.cit.*, p. 25.
[222] M. Chatenet, *Chambord*, p. 100.
[223] Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 29-30.

commencer par l'épineuse question du plan. Le château est aujourd'hui célèbre pour son plan centré, qui apparaît comme un chef-d'œuvre de régularité. En vérité, il est complètement dissymétrique : l'orientation discordante du canton sud par rapport aux trois autres cantons du donjon bouleverse autant la symétrie du plan[224] que celle des façades[225]. À l'appui de récentes découvertes archéologiques[226], Monique Chatenet propose d'y voir la marque d'un repentir[227]. En 1519, après avoir étudié plusieurs projets, François I[er] se serait décidé à privilégier un plan « en svastika »[228] associé à un escalier à quatre montées, qui le séduisait par sa majesté : il permettait, outre un effet grandiose de symétrie, « de loger dans une même cage quatre montées indépendantes desservant quatre appartements parfaitement *désassujettis* »[229]. Pourtant, dès l'élévation des murs du rez-de-chaussée, ce projet est abandonné, sans que les archives en mentionnent la raison. Monique Chatenet s'étonne de l'absurdité de ce plan en termes de distribution :

> L'implantation d'un escalier à quatre montées avait pour conséquence inéluctable d'isoler les uns des autres les quatre bras de la croix. On ne pouvait circuler horizontalement à l'intérieur du donjon sans passer par les chambres des quatre appartements carrés, les privant, de ce fait, de leur fonction. Pour rejoindre son logis à l'étage sans déranger ses voisins, il fallait donc, au bas de l'escalier, choisir judicieusement la bonne montée en calculant que trois quarts de révolution seraient nécessaires pour arriver chez soi. Si l'on avait la malchance de loger au deuxième étage, le calcul devenait encore plus compliqué. La circulation entre l'escalier central et les tours d'angle était tout aussi malaisée, car les coursières du plan en svastika relient l'escalier d'une seule tour à un seul bras de la croix : comment se repérer sans l'aide des cailloux du Petit Poucet ?[230]

Ainsi, afin d'assurer la fluidité de la circulation dans l'édifice, on réduit à deux les quatre montées. Vers 1521, le plan en svastika est à son tour modifié pour permettre l'accrochage de l'enceinte au donjon, ce qui provoque un changement de parti considérable : il faut nécessairement retourner le canton nord pour « faire passer aux étages les coursières assurant la liaison »[231]. De fait, le canton sud pose un problème de symétrie, mais la construction étant trop avancée, on a préféré le laisser à sa place initiale. Monique Chatenet a pu établir que ce canton a effectivement été construit en premier, comme une sorte « d'appartement

[224] Au lieu d'être symétrique par rapport à ses voisins, le canton sud leur est identique, car il a seulement subi une rotation de 90°.
[225] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 96.
[226] Il s'agit de sondages archéologiques réalisés dans les latrines du donjon par Stéphane Büttner, chercheur au Centres d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre ; consulter M. Chatenet, Jean-Sylvain Caillou, Dominic Hofbauer, Annexe I, « Chambord et son interprétation : l'apport de l'archéologie », *ibid.*, pp. 225-227 et les articles du site Internet http://www.chambord-archeo.org.
[227] M. Chatenet, *ibid.*, pp. 86-115 : l'hypothèse de l'historienne de l'art fait notamment suite aux travaux de Michel Ranjard, « Contribution à l'étude du plan de Chambord », *in Les Monuments historiques de la France*, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques, t. III, 1973, pp. 30-39 et de Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Nouvelles Observations sur Chambord », *Revue de l'art*, Paris, Editions du CNRS, n° 102, 1993, pp. 43-47.
[228] 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 ; consulter également fig. 18 et fig. 19 en annexe.
[229] M. Chatenet, *ibid.*, p. 109.
[230] *Ibid.*, p. 111.
[231] *Ibid.*, p. 106.

témoin »[232], il n'était donc pas question d'y toucher. Au retour du roi, en 1526, on élève les étages, et si « la construction monta rapidement, efficacement [...], l'art d'architecture fut un peu mis de côté et l'on ne tenta plus de masquer en façade les conséquences de l'asymétrie du plan [...] ; la régularité des élévations passe manifestement au second plan »[233]. Bien entendu, ces « coups de théâtre » sont imperceptibles à l'œil inexercé et la grande majorité des visiteurs, dupée par la grandiloquence assumée de Chambord, n'en retient que la grandeur, à défaut d'en percevoir les failles.

Toutefois, il ne faudrait pas en conclure qu'avec le temps, François I[er] se fût graduellement assagi. Une quinzaine d'années après le début du chantier, il lui arrive encore de s'enthousiasmer pour des projets étourdissants. « En 1535, il fait venir un architecte italien, Caccia di Novare, pour lui demander d'étudier le projet de détourner l'eau de la Loire, distante de deux lieues, jusqu'au pied de l'édifice. C'est sa dernière folie inaboutie. Le roi a un problème avec l'eau, que peut-être un psychanalyste rapprocherait de sa relation avec Louise de Savoie, sa mère »[234], estime Xavier Patier, non sans taquinerie. Cette anecdote est déjà connue des contemporains du roi, qui évoquent le projet dans leurs écrits[235]. Brantôme lui consacre notamment quelques lignes qui prouvent son ébahissement autant que son scepticisme quant à sa réalisation : « Jusques là que ce grand et présomptueulx 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 enchassez 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 »[236]. Ainsi, le roi de France se propose d'amener une mer de substitution là où elle n'est pas ! La folle ambition de ce projet, qui pose des difficultés techniques insurmontables, a d'ailleurs conduit certains auteurs à croire à une erreur, tel l'historien Jean Bernier, qui évoque une confusion entre la Loire « et le Loiret, qui passe à S. Memin, comme on le croit communément »[237]. Le projet n'a en tout cas pas eu de suite et François I[er] a dû se contenter d'un simple aménagement du Cosson, « en l'élargissant suffisamment pour que l'on pût y passer en barque »[238].

[232] *Ibid*., p. 107.
[233] *Ibid*., pp. 115, 106.
[234] X. Patier, *Le Château absolu*, pp. 67-68.
[235] Consulter par exemple l'historien français Antoine Varillas, *Histoire de François I[er], par le sieur de Varillas, à laquelle est jointe la comparaison de François I[er] avec Charles Quint, par le même auteur*, La Haye, Arnout Leers, 1684.
[236] P. de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *op.cit.*, p. 125.
[237] J. Bernier, *op.cit.*, p. 84.
[238] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 123.

c) Chambord sans François I^er^

« [Les] journées chambourcines [de François I^er^], on les a comptées : soixante-douze au total, réparties sur quatorze ans »[239]. Si le roi de France a bien été présent à Chambord sur presque soixante-douze jours[240], il a séjourné en réalité dans son palais dès 1519 et jusqu'en 1545, soit durant vingt-six ans. Il n'y vient que très ponctuellement et toujours en coup de vent, restant une journée voire deux, jamais plus. François I^er^ est un cyclone qui semble se désintéresser de son œuvre à mesure qu'elle s'élève sous ses yeux : le temps de la création le passionne, mais ses délices s'amenuisent à mesure que le chantier avance, aussi s'en va-t-il chercher satisfaction ailleurs. On aurait pu croire, en effet, qu'en construisant un édifice aussi prestigieux, le roi avait l'intention de donner au royaume de France une nouvelle capitale[241]. Mais « c'est à Fontainebleau qu'il se plut, et pour ce palais il déserta les rives du Cosson, comme il avait délaissé celles de la Loire »[242]. Xavier Patier ajoute que François I^er^ tourne le dos à Chambord surtout après la visite de Charles Quint, le 19 décembre 1539 : « Le roi, la fête passé, regardait ailleurs [...]. Le destin du château semblait scellé : il s'agirait, pour le palais du fond des bois, de vivre intensément par intervalles et, entre deux visites éclairs du souverain, d'être réduit au statut de grande carcasse vide et inachevée, comme un grand jouet qu'on range sommairement après usage »[243]. Un caprice royal a fait sortir Chambord du néant, un autre a bien manqué lui fermer à jamais les portes de la postérité. Le monarque s'installe donc progressivement autour de Paris, condamnant la plaine solognote à retourner à sa solitude initiale, comme le souligne Henry James :

> Les successeurs immédiats de François I^er[244]^ continuèrent de se rendre à Chambord, mais Henri IV s'en désintéressa et le château ne redevint jamais par la suite la résidence de prédilection d'un roi de France [...]. Avec Versailles, Fontainebleau, Saint-Germain et Saint-Cloud à proximité de leur capitale, les souverains français qui suivirent avaient peu de raisons d'aller prendre l'air dans la plus sinistre province de leur royaume.[245]

Curieusement, c'est seulement à la fin de l'hiver 1545, au soir de sa vie, que le monarque prend le temps de se poser à Chambord, comme pour lui faire ses adieux. Se sachant gravement malade, ayant appris la mort de son fils aîné et constatant, impuissant, la reprise de la guerre en Italie, « le roi a l'impression d'avoir mené une vie de vanité. Il sait qu'il n'en a plus pour longtemps. Alors, pour la première fois de sa vie, il se pose : il s'attarde

[239] J.-P. Babelon, M. Chatenet, « Préface », *in Chambord*, p. 9.
[240] Consulter M. Chatenet, annexe II, « Les séjours de François I^er^ à Chambord », *in op.cit.*, p. 230 : Babelon prend en compte les séjours du roi à Montfraut, Ruaudin et Saint-Dyé ; sa présence effective à Chambord doit donc être réévaluée entre 60 et 65 journées.
[241] C'est ce qu'a fait Louis XI avec la ville de Tours en 1461 : consulter I. Cloulas, *ibid.*, pp. 25-28.
[242] P. Rain, *op.cit.*, p. 74 ; François I^er^ commence à édifier Fontainebleau à partir de 1528.
[243] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 84.
[244] Il s'agit essentiellement d'Henri II et de Gaston d'Orléans.
[245] H. James, *op.cit.*, p. 59.

à Chambord. Il y reste trois semaines »[246]. Cette anecdote touchante témoigne des liens profonds qui unissent le roi de France à son château, mais François I[er] l'a chéri comme tout ce qui lui importait, avec une désinvolture qui ne l'a quitté qu'avec la vie.

À sa mort, les travaux de construction sont toutefois loin d'être terminés, le roi ayant seulement « implanté au sol l'ensemble du château sans avoir le temps d'achever les parties hautes de l'aile gauche et de la chapelle »[247]. Le parc n'est encore qu'à l'état d'ébauche, alors qu'il s'y est consacré moins de cinq ans après l'ouverture du chantier : « Il désirait que son jardin secret fût un espace à sa royale échelle, et non pas un jardinet. Il se voulait comme tout le monde, mais en plus grand. Il donna donc l'ordre de délimiter un parc géant et circulaire, puis de l'isoler du monde, afin d'y agir en totale liberté. C'était l'idée, mais il y avait la pratique »[248]. Après en avoir défini le tracé, le roi entreprend de le faire délimiter par une enceinte murée de trois mètres de haut[249], mais peu soucieux des éventuels obstacles, il ne prévoit pas les inévitables expropriations qui vont lui causer tant d'ennuis. Certains propriétaires se montrent réticents[250] et la procédure dure vingt ans, paralysant les travaux : « Ce n'est qu'en 1540 et pendant les années suivantes que fut acquise une notable partie des terres »[251]. Dès 1530, des brèches sont ouvertes dans les murs et l'ouvrage commence à pourrir, faute d'un entretien régulier. Il faut attendre 1645 pour que le parc arbore le visage que nous lui connaissons aujourd'hui, « vaste de plus de dix mille arpents, soit cinquante kilomètres carrés »[252]. Ainsi, François I[er] disparu sans avoir pu achever son œuvre, Chambord fait triste mine. Ouvert à tous les vents, rutilant d'un côté et menaçant déjà ruine de l'autre, il semble s'être éteint en même temps que son constructeur : « Il faut imaginer l'immense carcasse du château, debout au milieu de la lande, avec son aile ouest interrompue en pleine construction, posé comme un objet extraterrestre »[253]. Le village même a presque disparu, ses habitants l'ayant quitté à la fin du chantier : « En 1550, l'ambassadeur Sozano[254] n'y trouve même pas une écurie pour héberger son cheval. Le prieuré a disparu. Du vieux fort, il ne reste rien, ni des cabanes qui l'entouraient. On ne mentionne que trois ou quatre masures en dur »[255].

Les travaux ralentissent considérablement, Henri II ne déployant pas « un zèle excessif à achever l'œuvre de son père »[256] : les sommes allouées au chantier, par exemple, tombent à

[246] X. Patier, *ibid.*, p. 87.
[247] M. Chatenet, *Chambord*, p. 62.
[248] X. Patier, *ibid.*, pp. 64-65.
[249] Le parc compte aujourd'hui trente-deux kilomètres de tour ; consulter également fig. 20 en annexe.
[250] Consulter à ce sujet M. Chatenet, *ibid.*, pp. 135-136.
[251] J. De Croÿ, « Parc de Chambord », *op.cit.*, p. 162.
[252] X. Patier, *ibid.*, p. 68.
[253] *Ibid.*, p. 90.
[254] Patier fait certainement erreur, Monique Chatenet attribuant cette anecdote à Soranzo, voir *Chambord*, p. 142.
[255] M. Chatenet, *ibid.*
[256] M. Chatenet, *ibid.*

environ 7650 livres par an, ce qui est ridicule par rapport à l'effort consenti par la couronne sous François I[er]. De son vivant, les travaux avançaient à bonne allure ; après lui, il faudra attendre cent soixante-cinq ans pour que le domaine soit enfin achevé[257]. Dans les années 1550, Chambord n'est donc plus que le reflet de lui-même et l'on pourrait lui appliquer rétroactivement cette belle et perspicace expression de Marguerite d'Angoulême, sœur du monarque, qui lui écrit un jour : « Voir vos edifices sans vous, c'est un corps mort »[258]. En effet, pour les successeurs du roi de France, Chambord s'apparente davantage à un poids fort encombrant qu'à un exaltant défi : « On l'a donné à tout le monde, comme si personne n'en voulait ou ne pouvait le garder »[259]. Il est vrai qu'aucun autre résidant ne parviendra à en être réellement le propriétaire, à l'égal de François I[er] qui en a été le maître toute sa vie. Louis XIII, par exemple, l'offre en apanage à son frère, Gaston d'Orléans, pour l'empêcher d'intriguer contre lui : « Un immense château en ruine et une immense fortune à dépenser pour le réparer, voilà qui était de nature à occuper Gaston pendant quelques années »[260]. Louis XV y envoie son beau-père compter ses années d'exil, mais Stanislas Leszczynski, roi de Pologne déchu, s'y sentit toujours comme en terre étrangère[261]. Napoléon I[er] l'offre ensuite au Maréchal Berthier, prince de Wagram, qui n'y met quasiment jamais les pieds, à l'instar, quelques décennies plus tard, du comte de Chambord, exilé en Autriche, à Frohsdorf...

D'ailleurs, ces grands personnages se contentent, dans le meilleur des cas, de poursuivre le programme architectural établi par François I[er], sans oser s'approprier réellement le chantier. Henri II « n'a que faire de Chambord [...]. Il connaît bien les lieux. Mais l'empreinte de son père y est forte. Il a du mal à s'y sentir chez lui [...]. Tout se passe comme si le nouveau roi voulait agir à rebours de son père »[262]. À l'opposé, Gaston d'Orléans se montre très actif, mais marche pas à pas dans le sillage du monarque : malgré ses difficultés financières, il fait réparer les murs du parc, entreprend reboisement puis agrandissements, fait curer les douves et creuser un canal, restaure le donjon, particulièrement les parties hautes, mais il s'agit d'une « véritable restauration à l'identique qui est demandée aux entrepreneurs »[263]. Louis XIV lui-même[264] consacre l'essentiel de ses efforts à remettre en état les abords, restaurer, puis achever le château. Son projet de surélévation des offices,

[257] Les spécialistes ont pu établir qu'il y avait eu trente-six ans de chantier réel.
[258] Citée par M. Chatenet, *Chambord*, p. 69.
[259] 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 », 5 mars 1979, p. 30.
[260] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 101.
[261] *Ibid.*, p. 121 : « Là, c'est la déprime. Nous sommes fin novembre. Il fait froid. Il pleut. Il faut patauger dans la boue pour accéder au donjon. Le château est trop grand (les soixante voitures de déménagement ne suffisent pas à meubler la moitié d'un étage) [...]. Même le temps est délabré. Aucun endroit du château ne semble chaleureux au roi en exil. Il songe : « Si j'avais su, je serais resté en Alsace ».
[262] *Ibid.*, p. 90.
[263] M. Chatenet, *Chambord*, p. 152 ; consulter le sous-chapitre entier, pp. 149-154.
[264] Consulter *Ibid.*, pp. 154-181.

s'écartant du plan originel, n'aboutira jamais. À l'inverse, il arrive que les nouveaux propriétaires prennent des initiatives qui se révèlent aller à l'encontre de l'esprit dans lequel François I[er] a conçu Chambord. Prenons simplement l'exemple des jardins : le roi de France n'en voulait pas, préférant dédier le site exclusivement aux parties de chasse. En 1556, « Henri II décida de sacrifier au passe-temps à la mode et fit percer au nord du château, près de la chapelle de Maurepas, une allée pour jouer au paille-maille, divertissement favori de la reine »[265]. Bien que rien n'ait été exécuté, Louis XIV prévoit de transformer les douves en aqueduc souterrain afin de mettre en eaux un grand canal « qui dessine une oblique à droite du château en direction de la « Canardière », sorte d'étang spécialement aménagé en 1683 pour la chasse au canard »[266], après avoir « bordé agréablement deux faces d'un terrain projeté pour un jardin »[267]. Le maréchal de Saxe, enfin, fait élaborer des parterres devant les façades du château, « constitués de plates-bandes et de carrés cernés de buis « portant fleurs et arbrisseaux » et des ifs « à tailler ». Dans l'angle droit formé par le canal, un quinconce vient compléter le décor. Une allée sablée à contre-allée marque l'axe du château « jusqu'au canal » »[268]. Si le Domaine National de Chambord n'a jamais cherché à recréer ces jardins, c'est sans doute pour renouer avec la nature sauvage telle que l'aimait François I[er].

Ainsi, bien que le roi n'ait guère honoré Chambord de sa présence, sa disparition semble avoir signé la fin d'un âge d'or. Sa mort paraît suspendre le destin du château, qui renvoie dès lors une troublante image d'inachèvement. Les propriétaires, qui se succèdent rapidement, ne savent trop pour la plupart comment s'en débarrasser. Au mieux, ils le maintiennent debout, mais le domaine ne rencontre aucun autre esprit bâtisseur susceptible de lui donner une envergure nouvelle. Les auteurs donnent l'impression que la destinée de Chambord se fractionne en deux grands moments : la folle époque de François I[er] et le retour à la réalité avec tous les autres grands personnages qui en ont eu la responsabilité. La figure légendaire du monarque fait donc partie intégrante de la mythologie de Chambord, mais, juste retour des choses, le château lui-même confère à son règne une aura inégalée : « La France, après ce règne de trente-deux ans aux brillantes apparences, n'en conservait comme bénéfice durable qu'un incontestable progrès artistique que témoigne encore cette magnifique floraison dont Chambord, tout délaissé qu'il fut par la suite, forme un des plus parfaits joyaux »[269].

[265] *Ibid.*, p. 147.
[266] *Ibid.*, p. 177.
[267] Mémoire du contrôleur La Hite, Archives Nationales, O 1325, pièce 166 (30 décembre 1741), citée par M. Chatenet, *Chambord*, p. 178, note 125 ; consulter également fig. 21 en annexe.
[268] *Ibid.*, p. 185.
[269] P. Rain, *op.cit.*, p. 90.

Bien qu'ils ne l'aient pas systématiquement traitée de manière identique, les auteurs ont tous instinctivement perçu l'importance de la figure de François I^er^ dans l'image renvoyée par Chambord. Souverain fantasque et dispendieux, amateur des arts et créateur insatiable, il a voulu bâtir un palais à son image. Que l'on aime ses airs majestueux ou que l'on décrie son flamboiement ostentatoire, Chambord reste magnifique, à tous points de vue. En observant d'un peu plus près la personnalité et les convictions de François I^er^, les écrivains se réjouissent d'avoir enfin trouvé une clef de lecture du domaine, tant la symbiose entre le monarque et son château est évidente. Il est toutefois un heureux paradoxe, car si cette exploration a été régie, à raison, par les écrits des historiens, ces derniers n'ont pu déchoir Chambord de sa dimension onirique. L'édifice conserve toutes les apparences d'un rêve : son incarnation, par la volonté d'un seul homme, renforce d'autant son caractère miraculeux. Bien entendu, le réel a tout de même fini par rattraper François I^er^ et Chambord en porte les stigmates, mais cette dimension n'a été perçue que par les auteurs les plus éclairés. Les amateurs ont, quant à eux, transformé les moments passés par le roi dans son domaine en un temps mythologique. En dehors de cet espace, Chambord devient éminemment fragile et retombe dans une certaine trivialité. Toutefois, quel que soit le siècle, c'est en se penchant davantage sur son programme architectural que les littérateurs vont s'attacher à reconquérir cette dimension fantasmagorique. Sous leur plume, Chambord est plus qu'un simple ordonnancement de pierres, il est une partition sur laquelle s'entremêlent les notes les plus audacieuses.

C. « Un laboratoire d'idées »[270]

L'imaginaire de Chambord a finalement un aspect cyclique. Les auteurs oscillent sans cesse entre la tentation de draper le château d'un voile féerique et leur obstination à lui conférer du sens. Après avoir pallié l'incohérence introduite par l'absence de visage du maître d'œuvre, en proclamant que François I^er^, sorte de divinité oraculaire, est l'âme de Chambord, les littérateurs pensent enfin voir s'éclairer son programme architectural. Leurs intentions sont déjouées, car, une fois encore, la compréhension se dérobe et la raison fléchit : l'exploration du domaine, de ses abords comme de ses aménagements intérieurs, désarçonne toute lecture synthétique. La confrontation réelle à l'architecture fait voler en éclat les dernières certitudes et divise les auteurs comme jamais. Naît alors des textes une double lutte. D'une part, les auteurs donnent l'impression d'accepter cette seconde défaite de leur entendement en recourant aux explications les plus fantastiques, alors qu'en vérité, il n'en est rien. L'orgueil de l'espèce refait surface et les écrits tentent une fois de plus de redonner sa juste place au génie humain. Mais ils ne pourront, cette fois, se réunir majoritairement autour d'une figure fédératrice pour construire une cohérence : les tensions générées par la mosaïque stylistique qui fait toute l'originalité du château désaccordent les voix et le débat tourne à la cacophonie. De ces écueils naîtront de belles idées, puisque certains littérateurs parviendront à dépasser ces joutes verbales en les employant comme support à leur propre création. Ainsi, nous réévaluerons la dimension prodigieuse de Chambord en tentant de déterminer à quels desseins les auteurs la subordonnent. Nous poserons ensuite un regard décillé sur le caractère visionnaire qui lui est prêté, afin d'établir dans quelle mesure cette architecture, de toute évidence internationale, a pu servir leurs intérêts littéraires.

1) Un prodige architectural qui dépasse l'entendement

Après avoir été assez largement éprouvés par l'approche du château, qui procède d'une démarche de découverte, les auteurs reçoivent sans semonce un second choc en tentant de se familiariser avec son architecture. La logique, le parti ou le programme auquel ils cherchent tous à se raccrocher refuse en effet de se livrer si facilement. Ayant pourtant à l'esprit l'exubérance du projet de François I^er^, ils n'en restent pas moins interdits devant l'ampleur inconcevable de l'édifice. Rapidement jugé illisible, l'incompréhension, voire l'agacement dominent un temps le discours, avant que par cet étrange mouvement de balancier qui lui est propre, Chambord ne dupe à nouveau son monde en dévoilant un registre fantastique aux richesses insoupçonnées.

[270] M. Chatenet, *Chambord,* p. 221.

a) Une démesure vertigineuse

La question en apparence plus matérielle de la proportionnalité contribue elle aussi à forger la légende féerique de Chambord. La démesure du domaine, après avoir suscité l'incrédulité, charme par l'étrange alchimie des pierres, tant est vif le sentiment de se trouver face à une réalisation miraculeuse. Cette réaction s'explique certainement par cette tendance de l'humain, héritée de la Renaissance avec les écrits de Vitruve, à considérer la réalité en fonction de sa propre échelle, son corps devenant la mesure de toute chose : en l'occurence, la défaite de la rationalité est immédiate, puisque nous nous situons en-dehors de toute proportion classique. L'écrivain portugais Francisco Moraes, secrétaire de l'ambassadeur D. Francisco de Noronha, ayant séjourné en France à deux reprises, de 1540 à 1544 et de 1547 à 1548, nous a laissé un témoignage particulièrement précieux, les spécialistes le tenant pour le premier écrit connu jamais consacré à Chambord[271]. L'attention portée aux dimensions du château, ainsi que le soin qu'il prend de comptabiliser patiemment chacun de ses aménagements, démontrent sa tentative de le mettre à la portée de la raison humaine en le ramenant à des proportions quantifiables. Les guides de voyage du XIX^{e} siècle hériteront de cette démarche rationaliste. Motivés par la concision, ces ouvrages prennent uniquement note de ce qui est spécifique et remarquable à chaque château. Là où, pour d'autres édifices, ils ne s'embarrassent guère des dimensions, les pages consacrées à Chambord[272] dévoilent généralement les chiffres à garder à l'esprit lors de la visite, afin de bien prendre conscience du caractère démesuré de l'architecture[273]. *A contrario*, François de Belleforest, écrivain français et membre, durant un temps, de la cour de Marguerite de Navarre, livre une description de Chambord exempte de toute précision historique ou scientifique, choisissant simplement de mettre l'accent sur son ressenti en louant son caractère grandiose et incroyable :

Chambourt, chasteau royal et admirable près de Bloys

> Entre touts les edifices avoisinans la ville de Bloys, celuy du chasteau de Chambourt est le plus admirable & tel que presque il est impossible d'en imiter le modelle, veu son assiette, sa disposition & l'ordre qu'on a tenu a le bastir, qui est tel que rien n'y manque pour le perfection de ce qui est requis en l'architecture.[274]

[271] Consulter en annexe (pp. 382-383) Francisco de Moraes, « Maison du Roi de France à Xambourch », *Revue de l'art*, article de Jean Guillaume et Rafaël Moreira, Paris, Editions du CNRS, [1541], 26 juin 1988, p. 84.
[272] S.n., « Chambord », *in Les Châteaux de la Loire*, s.l., Hachette, « Guides Joanne », 1886, pp. 79-80.
[273] Bien entendu, il est aussi fort probable que quelques-uns de ces guides aient été rédigés sans un déplacement préalable sur place et retranscrivent de préférence les indications techniques certaines, que l'on trouvait partout - donc en réalité souvent inexactes -, plutôt que des impressions impondérables et forcément relatives.
[274] François de Belleforest, « Chambourt, chasteau royal et admirable près de Blois », *in La Cosmographie universelle de tout le monde...*, Paris, Nicolas Chesneau, 1575, p. 315.

Au XIX[e] siècle, Devaux-Haillon[275], touriste enthousiaste, témoigne de manière touchante de la vive émotion ressentie face à ce « décor inoubliable », « immense », « grandiose et magnifique », qui semble « un pays tout entier ». La notion de songe réalisé, secondée par une troupe d'adjectifs qualificatifs plus louangeurs les uns que les autres, est encore une fois convoquée pour pallier l'indicible, la démesure qui sidère par son audace. La personnification du Cosson, « petite rivière » qui « passe sans bruit, faisant de son mieux pour ne pas troubler les reflets de cette belle architecture qui daigne s'y mirer », un peu artificielle, mais charmante, dit à merveille la solennité de l'édifice, qui impose le respect par sa masse à tout le règne vivant. La nature, elle-même sous le charme, semble dévolue à mettre en valeur sa supériorité, puisque les rayons de lune s'attardent pour jouer « dans tous ses ressauts d'architecture et de sculpture ». Antoine-Pierre-Marie Gilbert, membre résidant de la Société des antiquaires de France, avoue lui aussi l'étendue de sa surprise à la découverte du profil de Chambord : « De l'extrémité de l'avenue d'où l'on découvre les tours, le donjon, les terrasses et les dômes fleurdelisés du château, on est frappé de la grandeur et de l'aspect imposant de cette habitation royale, dont la composition pittoresque, aussi hardie qu'élégante, laisse à peine concevoir comment on a pu la mettre à exécution »[276]. Les auteurs ont souvent du mal, semble-t-il, à préciser leur pensée, à déterminer pour quelle raison Chambord les impressionne : leur propos se ressemblent, également laudatifs, employant très souvent les mêmes termes pour qualifier les dimensions hors du commun du domaine, mais n'allant pas jusqu'à analyser les procédés architecturaux qui, justement, sortent de l'ordinaire et choquent vivement l'imagination. Seytre, habituellement assez nuancé, se contente ainsi d'enchaîner les superlatifs, fonctionnant comme le relais d'une pensée vacillante : « Nous approchions du château […]. Je m'attendais à voir une somptueuse demeure, une riche habitation royale ; mais je n'étais pas préparé à la merveilleuse beauté de cet immense palais ; il est impossible d'imaginer une architecture tout à la fois plus grandiose et plus capricieuse, plus riche, plus noble et plus fantastique que celle-là »[277]. La conscience d'un imaginaire collectif entourant Chambord est donc attestée dès le XIX[e] siècle. Seytre pensait bien être vivement ému à la découverte du domaine, sans doute grâce à ses lectures et à l'expérience générale des voyageurs, c'est-à-dire au bouche-à-oreille, mais il avoue s'être trouvé complètement démuni. Cette sidération systématique, non dénuée d'une certaine violence, ne peut qu'être le résultat d'une démesure si conséquente qu'elle empêche toute comparaison, détruit toute occasion, pour l'esprit, de se raccrocher à des repères connus. Il en résulte un étrange sentiment de

[275] A. Devaux-Haillon, *op.cit.*, p. 10 et 14.
[276] Antoine-Pierre-Marie Gilbert, « Description du château », *in Notice historique et descriptive du château de Chambord et de ses dépendances, depuis sa construction jusqu'à l'époque de sa destination à S. A. R. Mgr le duc de Bordeaux*, 2[e] édition, Blois, Vve Jahyer, 1822, pp. 16-17.
[277] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 18.

vertige, puissant, indéniable, mais particulièrement difficile à retranscrire. Notons, toutefois, que les écrits des historiens semblent réaliser la synthèse des deux démarches évoquées auparavant : tempérant de données scientifiques leurs impressions personnelles, ils trouvent un équilibre entre l'exaltation imprécise, soulevant des questionnements, et la rigueur des faits, qui remontent aux causes pour avancer des éléments de réponses. L'auteur anonyme[278] d'un *Guide historique du voyageur à Blois et aux environs*[279] met ainsi un point d'honneur à communiquer les dimensions exactes de Chambord, « situé à quatre lieues de Blois », « à peu près au milieu d'un parc de cinq mille cinq cent hectares », entouré « d'une muraille de plus de huit lieues de circuit, traversée de l'est à l'ouest par la rivière du Cosson » et renfermant « un village cinq fermes et quatre mille cinq cent hectares de bois ». Il s'autorise toutefois quelques appréciations, comme s'il cherchait également à transmettre sa fascination pour l'édifice, dont l'immensité « fantastique [...] étonne au dernier point lorsqu'on s'avance à travers cet assemblage prodigieux de salles, de galeries et d'escaliers qui se multiplient à chaque pas ».

Enfin, les récits d'adieux à Chambord composés par certains écrivains-voyageurs confirment cette ambiguïté ressentie face à la démesure du domaine. Tout en restant impressionnés par ce qu'ils ont découvert, tant est vivace le sentiment de toucher à l'extraordinaire en voyant matérialisé devant eux l'impensable, ils s'interrogent sur le degré de réalité de ce qu'ils ont vu, hésitant à convoquer le vocabulaire de l'architecture ou celui du rêve. Ainsi, Seytre est frappé par le gigantisme irréel du château derrière les frondaisons du parc : il lui semble s'être volatilisé comme par magie, rejoignant son monde de limbes féeriques. L'atmosphère toute romantique qu'il décrit, crépusculaire à souhait, n'est sans doute pas étrangère à ce phénomène d'illusions : « Nous dîmes un dernier adieu au poétique manoir [...]. À ce moment, les dernières teintes d'un beau jour répandaient sur l'ensemble du tableau que nous quittions, un charme dont nous pouvions à grand peine nous détacher [...]. Nous nous éloignions à regret de ce monument majestueux que la faible lueur d'un crépuscule d'automne nous faisait encore apparaître plus gigantesque : il allait disparaître, le solitaire château, caché derrière les arbres séculaires qui l'environnaient »[280]. Le prince allemand Hermann Ludwig Heinrich von Péukler-Muskau[281], qui lui aussi achève sa

[278] La Bibliothèque Nationale de France indique qu'il s'agirait de l'érudit autodidacte Louis de La Saussaye, ayant participé à la restauration du château de Blois et entretenu une correspondance avec Prosper Mérimée, Inspecteur général des Monuments Historiques, mais cela me semble démenti par la lettre du texte, l'auteur écrivant à la page 172 : « Il est probable, comme l'a écrit M. de La Saussaye, dans son ouvrage de Chambord [...]. » ; il s'agit donc certainement d'un autre historien, qui se réfère au véritable ouvrage de La Saussaye: Louis de La Saussaye, *Histoire du château de Chambord par L. de La Saussaye, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Blois, sixième édition revue et augmentée, s.l., 1854.

[279] [S.n], « Environs : Chambord », *in Guide historique du voyageur à Blois et aux environs*, Blois / Paris, Marchand, 1855, pp. 163-164, 167.

[280] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, pp. 35-36.

[281] On trouve également son nom orthographié « Pückler-Muskau ».

visite à la nuit tombée, conclut son récit en rapportant les propos de celui qui l'accompagnait, car leur justesse l'a frappé. L'embarras des littérateurs face à la démesure de Chambord est bien lié à la conscience vague d'un instant de grâce provoqué par une défaillance de la raison, face à ce qui semble être impossible, tout en étant bien réel :

> Lorsque [...], par le clair de lune le plus beau, le plus éclatant, nous quittâmes le château, l'enthousiasme arracha à mon prosaïque commis-voyageur un mot profond : « *Versailles même*, s'écria-t-il, *ne m'a pas autant frappé ; il y a quelque chose d'infini dans ce style, qui fait qu'on n'en peut jamais être rassasié !* » La phrase n'est peut-être pas élégante, mais il me semble qu'on ne peut mieux définir le pur et véritable romantisme.[282]

La comparaison avec Versailles est parlante : si la superficie des deux domaines se vaut, celui construit par Louis XIV ne semble pas posséder le même pouvoir d'envoûtement. Le charme particulier de Chambord résiderait donc moins *stricto sensu* dans son gigantisme que dans ce sentiment de mystère toujours renouvelé qui donnerait l'illusion au visiteur d'avoir eu le privilège, un instant, d'entrevoir une sorte de vérité supérieure, dont le caractère éphémère et distant autoriserait les représentations les plus audacieuses.

Toutefois, cette lecture merveilleuse ne fait pas force de loi. Elle ne fonctionne pas du tout avec certains auteurs, qui développent à l'égard de la démesure du domaine une impression négative, irritée, le plus souvent due à un agacement d'ordre esthétique. Georgette Ducrest[283], par exemple, ne goûte guère le foisonnement des terrasses, qu'elle juge de mauvais goût : « Si les fées avaient pu élever quelque chose dépourvu d'élégance et de grâce, on serait tenté de croire qu'elles ont créé ce palais extraordinaire ; mais elles préféreraient sans doute le bon goût à la lourde magnificence. Les hommes, par un amour-propre excessif, ont seuls pu être capables d'aimer mieux l'un que l'autre »[284]. En contrepoint de ses contemporains, enchantés par cette démonstration de force architecturale, elle n'y voit que le stupide orgueil humain, qui gâte la beauté et interdit toute transcendance. Henry James regrette lui aussi cette emphase, qui lui semble alourdir le grand corps de pierres et lui ôter sa féerie, le renvoyant à une matérialité, voire une trivialité que justement lui déniaient la plupart des visiteurs :

> Vu d'en bas, le château donnerait l'impression d'être écrasé par la profusion de ses protubérances supérieures, si l'énorme circonférence de ses tours rondes ne lui conférait une solide assise latérale. Mais, bien qu'elles aient une certaine beauté, je n'ai pu m'empêcher de les trouver un peu sottes : elles sont l'exagération d'une exagération[285].

[282] Hermann von Péuckler-Muskau, *Chroniques, lettres et journal de voyage, extraits des papiers d'un défunt* : « Afrique », Paris, s.n., 1836, t. II, p. 44.
[283] Nièce de la femme de lettres française Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis.
[284] G. Ducrest, *op.cit.*, p. 138.
[285] H. James, *op.cit.*, p. 57.

La démesure vertigineuse de Chambord, argument littéraire topique du rêve de pierre incarné, se présente donc comme le fruit de la sensibilité des littérateurs du XIX[e] siècle. L'iconographie vient à cette occasion redoubler le discours en privilégiant les vues d'ensemble, propres à magnifier le gigantisme de l'édifice par une accentuation de la profondeur de champ et l'échelonnement habile de petits personnages sur divers plans, les plus proches donnant l'impression d'être écrasés par la masse de ses hauts murs. En revanche, pour les visiteurs « modernes », la démesure du domaine, bien qu'elle impressionne toujours, est désormais un pré-acquis. Ils témoignent toutefois eux aussi d'une défaillance de l'entendement, incapable de saisir la subtile mécanique interne du grand organisme de Chambord.

b) Un caractère illisible et incompréhensible

La sensation de vertige qui résulte de la perte de repères et le sentiment d'une impossibilité sont ensuite déroutés par l'impression lancinante que le sens de l'édifice échappe, la clef de lecture se révélant inaccessible à l'intelligence. Dans son essai sur les châteaux de la Loire, Pierre Rain, bibliothécaire et professeur à l'École des Sciences politiques, évoque le poème qu'un valet de chambre, un dénommé Claude Chapuis, aurait composé[286] en 1539, à l'occasion du séjour de Charles Quint à Chambord. Bien qu'il sacrifie sans doute à la théorie, essentielle durant la Renaissance, de l'imitation de la Nature comme fondement de l'art, l'apprenti-poète n'en démontre pas moins que l'on ne comprenait déjà guère à l'époque comment le château avait pu sortir de terre : « Et de Chambord le château magnifique / Qui des ouvriers a vaincu la pratique / Et l'industrie et qui est de nature / Œuvre jugé plus que d'architecture »[287]. Au XIX[e] siècle, Seytre convoque à son tour la Nature pour résoudre le malaise qu'il éprouve en considérant l'architecture quelque peu anarchique de Chambord. A l'en croire, dans le désordre, par un heureux hasard naturel, tout s'harmonise : « 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, ainsi que les contours de la verdure ; ne présentant nulle part de la symétrie, mais partout cette haute harmonie, type des beaux ouvrages de la Nature »[288]. Le célèbre architecte Eugène Viollet-le-Duc, qui n'aimait pas du tout le domaine, affiche quant à lui clairement sa désapprobation vis-à-vis de son architecture illisible, qui porte à croire qu'on l'a élevée de manière anarchique, sans aucune intention préalable :

[286] Il est possible que ce poème ait été anti-daté par l'auteur, car l'orthographe nous semble trop moderne pour le XVI[e] siècle, à moins que Pierre Rain ait choisi d'en moderniser la graphie.
[287] Pierre Rain, *op.cit.*, p. 89.
[288] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 21.

> Quoique nous ne soyons pas un admirateur passionné du château de Chambord, il s'en faut de beaucoup, cependant nous ne pouvons le passer sous silence ; il doit naturellement clore cet article [...]. Il n'est personne en France qui n'ait vu cette singulière résidence. Vantée par les uns comme l'expression la plus complète de l'art de l'architecture au moment de la Renaissance, dénigrée par les autres comme une fantaisie bizarre, un caprice colossal, une œuvre qui n'a ni sens ni raison, nous ne discuterons pas ici son mérite.[289]

Chambord est trop grand, trop riche, trop dense pour l'œil humain, qui, en tentant de tout embrasser d'un seul regard, finit par ne plus distinguer qu'un vaste enchevêtrement de pierres. L'espoir de reconstituer un ordonnancement global leur paraît alors bien improbable. La maladresse touchante du voyageur anglais William Wraxall, au tout début du XIX[e] siècle, souligne la volonté des visiteurs de témoigner de l'image sidérante renvoyée par le domaine, concomitante à la démonstration d'une défaite du pouvoir herméneutique du langage. À Chambord, les mots ne peuvent faire sens, on assiste donc à la déroute totale de la raison : « L'immensité des bâtiments, le grands nombre de tours, de flèches gothiques et de tourelles [...] produisent dans l'âme une sensation qu'il serait impossible de décrire »[290].

Cette défaite n'est pas forcément vécue par les auteurs comme un échec. Aucun ne renonce, tous poursuivent leur exploration, persistent et tentent de s'accommoder de leur vertige. Mieux encore, certains le transforment en expérience positive, l'acceptent comme une composante essentielle du charme du domaine. Ils finissent donc par inverser le rapport à leur avantage en se servant de l'incompréhensible comme d'une clef de lecture leur permettant d'accéder, sinon au sens, du moins à l'aura mystérieuse de l'ensemble. Ces sensations, ils sont en mesure de les éprouver, de se familiariser avec elles et c'est là tout ce qu'ils pourront emporter, comme un souvenir, de leur rencontre avec Chambord. Henry James règle ainsi le problème une fois pour toutes en déclarant : « Je ne prétends pas comprendre le plan de Chambord, et j'ajouterai que je n'en ai même pas envie, car il est bien plus amusant de l'imaginer, ce qui est très facile, comme un labyrinthe sans raison ni issue »[291]. Un siècle plus tard, la conclusion de Pierre Gascar est identique. Il ne veut pas chercher à le comprendre, préférant se laisser guider par la douce folie de son architecture. L'auteur insiste sur la difficulté de cette démarche, contraire à l'habitude humaine qui s'emploie toujours à porter un regard rationnel sur ce qu'il découvre, plutôt que de s'ouvrir à sa singularité. À Chambord, la pensée doit céder la primeur aux sensations[292].

Si les historiens concèdent quant à eux une magie propre au lieu et y demeurent attentifs, ils ne renoncent pas pour autant à leur démarche analytique, bien que légèrement

[289] Eugène Viollet-le-Duc, *op.cit.*, p. 185.
[290] 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.
[291] H. James, *op.cit.*, p. 56.
[292] Consulter en annexe P. Gascar (p. 407, § 3-5), *op.cit.*, pp. 93-94.

sclérosante, puisqu'ôtant à Chambord une part de son éclat et de son mystère. Auguste Millot, par exemple, explique la difficulté à lire l'élévation de Chambord par le foisonnement sculpté de ses terrasses, qui capturent l'œil, le perdent dans les détails, l'empêchant ainsi de se livrer à une lecture globale de l'édifice. Son ton quelque peu condescendant ne considère pas véritablement l'originalité du château comme l'une de ses caractéristiques essentielles ; il les tolère avec un regard amusé, indulgent, mais son attention se porte ailleurs : « Tous ces ornements, toutes ces superfétations, comme on voudra les appeler, qu'un goût sévère a peut-être le droit de profcrire en architecture, quand rien ne les juftitifie, produifent un effet bizarre, saififfant, dont il eft difficile de donner une idée [...]. Le prince Pukler Mufkau a eu raifon d'appeler Chambord *une fantaifie de pierre*. C'eft en effet une belle & brillante fantaifie, qui ne saurait être propofée pour modèle, & qui, pour plus d'un motif, ne sera sans doute jamais imitée »[293].

Cette constante du caractère illisible et incompréhensible de l'extérieur du château vaut également pour l'intérieur, surtout pour l'escalier central à double révolution, véritable défi technique, qui retient particulièrement l'attention des auteurs. Leurs réactions sont en général similaires : tous entreprennent de décrire leur fascination éberluée pour un ouvrage magnifique dont ils ne comprennent ni le mécanisme ni l'utilité, encore moins par quel tour de force les ouvriers ont pu le réaliser. L'architecte, urbaniste et théoricien français du XVIII^{e} siècle, Jacques-François Blondel[294], abandonne ainsi toute glose technique pour simplement conclure : « 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 »[295]. Les récits de voyage du XIX^{e} siècle consacrent également une place de choix à la description de l'escalier, mais leurs démarches divergent, certains auteurs s'attardant sur l'ouvrage jusqu'à en maîtriser le fonctionnement, d'autres préférant lui conserver son mystère. Seytre, par exemple, semble fier d'avoir déjoué la complexité affichée et presque insolente de l'escalier central, donc d'avoir fait triompher la raison : « 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 escaliers, dont j'ai été longtemps à comprendre le mécanisme, que plusieurs personnes peuvent à la fois monter et descendre sans

[293] Consulter Auguste Millot, Séraphin-Médéric Mieusement, *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, pp. 3-4.

[294] Monique Chatenet attribue ces propos à Jacques-François Blondel, mais le guide de visite d'Isabelle de Gourcuff, administrateur du château, les rapporte à un certain Nicolas Blondel (voir I. de Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*, p. 29).

[295] Cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 82 : 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.

se rencontrer »[296]. Paul Perret n'hésite pas à accentuer le caractère incroyable de l'escalier central, rapportant à son propos une étrange légende, qui n'est pourtant étayée par aucune preuve tangible :

> La cage féerique 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.[297]

Cette invention originale est accompagnée d'une eau-forte[298] non moins fascinante, qui rétablit l'élévation du grand escalier dans son présupposé état d'origine. 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. Cette légende aurait pu rester le fruit de l'imagination de Perret ; or d'autres littérateurs[299] y ont vu l'occasion de s'affranchir une fois pour toute des tentatives d'explications matérielles, physiques ou historiques, qui ne mettent pas à l'honneur la perspicacité de leur esprit. Accentuer la folie architecturale de l'escalier central en prétendant qu'à l'origine, il ne servait à rien, leur a permis de débouter toute lecture analytique, au profit d'un ravissement toujours renouvelé. On retrouve cette idée jusqu'au XX^{e} siècle, où elle vient alimenter, avec d'autres inventions merveilleuses, le fonds imaginaire consacré à Chambord :

> 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. Vérité si évidente qu'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... Cet escalier extraordinaire, à double révolution, placé pour la première fois au centre de l'édifice, en est le pivot disproportionné ; surmonté de sa lanterne-phare, il perce les toits et domine les alentours.[300]

[296] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 21.
[297] P. Perret, G.Eyriès, *op.cit.*, pp. 17-18.
[298] Consulter fig. 22 en annexe.
[299] Par exemple H. Péuckler-Muskau, *op.cit.*, p. 36, chez A. Johanet, *op. cit.*, p. 12 et plus tard chez Gustave Flaubert, *op.cit.*, p. 30 ; d'autres s'élèvent contre cette légende : consulter L. Palustre, *op.cit.*, pp. 183-184.
[300] 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.

Finalement, si tous les écrivains considèrent bel et bien Chambord comme un prodige architectural dépassant l'entendement, ils n'acceptent en revanche ni n'utilisent de la même manière le caractère illisible et incompréhensible de son architecture. Deux tendances générales se dégagent : une première démarche consiste à s'obstiner à replacer l'homme au cœur du dispositif, en tentant de saisir, d'expliquer à tout prix la mécanique interne du domaine ; une seconde option invite plutôt à repousser le secours de la raison pour laisser parler uniquement les sensations, seul accès possible aux arcanes du domaine. De là à convoquer et asseoir le fantastique comme seule clé de lecture légitime, il n'y a qu'un pas, mais il n'est pas certain que cette astuce résolve tous les problèmes posés par Chambord...

c) Le secours du fantastique

Puisque Chambord fait obstacle à l'entendement en lui opposant son caractère féérique, c'est dans le merveilleux qu'il faut surenchérir, afin, d'une part, de donner la juste mesure de sa folie, mais aussi d'y puiser l'occasion d'élaborer les représentations littéraires les plus originales. Rendons à Chambord ce qui lui appartient, c'est-à-dire sa capacité de convoquer et de cristalliser l'imaginaire. Il semble toutefois que les auteurs des XX^{e} et XXI^{e} siècles se soient montrés plus libres, plus audacieux, moins convenus que ceux du XIX^{e}, osant plus volontiers laisser libre cours à leur imagination, là où leurs prédécesseurs ont plutôt tendance à signaler la féerie sans forcément s'en servir comme d'un support créatif visant à nourrir leur propre talent de plume. François Riou est peut-être l'un des seuls écrivains du XIX^{e} siècle à envisager Chambord comme le royaume du fantastique, où tout semble possible et paraît se confondre avec la réalité. Le château est pour lui une « demeure enchanteresse »[301], « devant laquelle on ne saurait dire si l'on est éveillé ou si l'on dort »[302]. L'auteur insiste à plusieurs reprises sur cette dimension onirique, car il espère que son voyage à Chambord aura un tant soit peu le goût de l'aventure. Riou semble être l'un de ces jeunes aristocrates oisifs et las du milieu du siècle que seul le voyage est susceptible d'intéresser. La proposition soudaine d'une excursion à Chambord par son frère l'avait immédiatement séduit : « C'était le 10 septembre 1849, dirai-je d'abord en usant de la formule obligée au début de nos romans-feuilletons actuels »[303]. Son état d'esprit, lors du départ, était donc bien celui d'une aventure, mais, à plusieurs reprises, Riou se plaint de ce que la réalité morne de son voyage, aggravée par un temps exécrable, ne correspond nullement à l'épopée grandiose qu'il s'était imaginée[304]. Chambord ne sera malheureusement pas le havre tant espéré par

[301] F. Riou, *op.cit.*, p.50.
[302] *Ibid.*, p.45.
[303] *Ibid.*, p. 36.
[304] Consulter en annexe (p. 405, 1er §) *ibid.*, pp. 47-48.

l'apprenti-voyageur : s'il est impressionné par sa magnificence encore visible, son état d'abandon le déconcerte et la trivialité qu'il espérait fuir le rattrape alors à grandes enjambées. Comme ses contemporains, il doit lui aussi faire face à une déroute du sens, mais elle a cette fois une portée davantage métaphysique qu'architecturale. Pourtant, Riou ne s'avoue pas vaincu et utilise à dessein l'atmosphère lugubre du château pour préparer la chute de son récit. À plusieurs reprises, il laisse entendre que le mystère convient aux lieux, pour mieux amener le compte rendu de son retour du château à travers les bois, tout aussi épique que l'aller, et lui réservant une rencontre résolument cauchemardesque[305]. Riou n'a cessé de mêler rêve et réalité, s'amusant à prendre l'un pour l'autre afin de pimenter quelque peu son voyage. Le coup est double, puisqu'il est non seulement parvenu à mettre l'accent sur la dimension fantasmagorique de Chambord, essentielle à qui veut bien l'admettre, tout en s'appuyant sur elle pour servir ses propres velléités d'écriture : tout savoir de son architecture et de son histoire est une chose, l'appréhender comme une enclave fertile pour l'imaginaire en est une autre. La féerie de Chambord se révèle donc finalement assez subtile : elle s'impose d'emblée par le biais de son architecture grandiose et incroyable, mais cette magnificence fonctionne ensuite comme une invitation nouvelle aux créations de l'esprit. Manipulant savamment le matériel et l'immatériel, le domaine crée et entretient son propre mythe, selon une sorte de mouvement de balancier perpétuel. Agacé par le caractère dissymétrique du château, Xavier Patier renonce bientôt à essayer de lui trouver une logique architecturale, préférant s'amuser à lister toutes les autres réalités auxquelles Chambord lui font penser, par association :

> Au premier regard, la fameuse silhouette de pierre et d'ardoise, complexe et géométrique à la fois, ressemble à une tache du test de Rorschach. Chateaubriand y a vu une chevelure de femme, Victor Hugo l'Alhambra, l'adjudant-chef Marin une superstructure de porte-avions. J'y reconnais, ce matin, une espèce d'organigrammes, de ceux qu'on qualifie d'« usines à gaz » pour les dénigrer [...]. L'autre jour, des médecins américains en vacances ont déclaré devant moi que l'escalier central représentait une molécule d'ADN.[306] Le sûr, c'est que le château est symétrique comme l'est un beau visage : de loin seulement. Comme un être vivant, le château ne se mesure pas en chiffres ronds. Pas une aile qui ait exactement la longueur de celle qui lui répond. Pas un mur qui soit exactement rectiligne [...]. Le château est vivant parce qu'il est imparfait. Il a deux ailes et deux enceintes basses comme une femme a deux bras et deux jambes, une grande lanterne ourlée comme une bouche, et cependant il n'existe pas en lui deux pierres identiques. L'asymétrie de Chambord interdit tout système. On y pénètre comme on grimperait dans un grand chêne.[307]

Patier touche au cœur du procédé qui permet à Chambord de perpétuer sa propre féerie : sa plasticité, considérable, fonctionne comme une page blanche destinée à cultiver tous les gestes artistiques. Paul Robert-Houdin, l'un des petits-fils du célèbre illusionniste du XIX^e^ siècle Jean-Eugène Robert-Houdin, également conservateur de Chambord, est allé plus loin en créant tout spécialement pour le domaine une série de sons et lumière destinés à le mettre en

[305] Consulter en annexe (p. 418, chap. XVI) *ibid.*, chapitre XVI, pp. 56, 57
[306] Hypothèse que l'on retrouve dans *Les Escaliers de Chambord* de Pascal Quignard, p. 311.
[307] X. Patier, *Le Château absolu*, pp. 109-110.

valeur, à le raconter, à jouer avec son architecture, bref à transcender son image d'une manière nouvelle, éminemment créative[308]. L'ambition de Paul Robert-Houdin était de recréer la féerie à Chambord au moyen de procédés techniques modernes, aptes à lui donner une dimension fantasmagorique inédite, mais adaptée à sa propre histoire ainsi qu'à ses caractéristiques architecturales. Outre le fait de donner à voir autrement le domaine et de proposer une création à part entière, si étroitement liée au château qu'elle semble presque en être le fruit, ce spectacle présente la particularité fascinante de faire communier ensemble, dans le rêve, plusieurs centaines de personnes, comme happées par la même magie. Une fois encore, si la dimension fantastique vient au secours de la raison pour livrer une autre clé de lecture de Chambord, les littérateurs et les artistes finissent par dépasser sa valeur d'étai pour lui donner une portée plus profonde, réussissant le pari de redonner vie à l'édifice par le biais d'une création libre, tout en respectant sa nature.

Néanmoins, de manière générale, les terrasses ont surtout attisé l'imaginaire des visiteurs, notamment du XIX^e^ siècle, avec une césure assez nette entre les ouvrages à caractère historique, qui ont tendance à insister sur la virtuosité confinant à la magie des ouvriers, et les textes des écrivains, osant davantage explorer la veine fantastique. Les auteurs légitimistes Jean-Toussaint Merle et Antoine-Hilaire-Henri Périé, fascinés par la profusion sculptée des terrasses, expriment l'étendue de leur admiration en imaginant que seul un enchantement secret a pu permettre aux sculpteurs de venir à bout d'un si bel ouvrage : « Nous ne craindrions pas de dire qu'une seule niche, une seule cheminée, un seul couronnement de croisée, a dû coûter une année de soins au ciseau de l'artiste le plus exercé ; et comment l'imaginer cependant, quand on réfléchit qu'il serait impossible d'évaluer[309] le nombre de ces prodigieux ornements »[310]. Les récits de voyage demeurent plus originaux, car la féerie sculptée des terrasses s'y présente comme l'occasion de développer les visions les plus extravagantes : finalement, la singularité du décor de pierres des parties hautes de Chambord appelle une originalité du verbe. Le texte s'affirme ainsi comme un geste créatif autonome, non plus seulement comme une glose à valeur illustrative. Il faut toutefois rester prudent, car si les historiens et les guides de voyages semblent tous avoir sacrifié à la sacro-sainte description architecturale des terrasses, les écrivains livrant un regard personnel à leur sujet sont moins nombreux. La plupart d'entre eux se contentent de s'extasier sur l'incroyable virtuosité des sculptures, créant puis entretenant ainsi un topos supplémentaire à ajouter à

[308] Consulter en annexe (pp. 431-437) Paul Robert-Houdin, « Préface », *in La Féerie nocturne des châteaux de la Loire*, Paris, Hachette, 1954, pp. 15, 18, 21-23 ; consulter également fig. 23 et fig. 24 en annexe.
[309] Une étude du décor sculpté a été réalisée en 1995 et 1999 par 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.
[310] J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, p. 12.

l'album des représentations imaginaires étroitement associées à Chambord. Elles constituent le fonds commun indispensable aux écrivains plus audacieux, qui y puisent leur inspiration pour ensuite proposer un éclairage nouveau. Hermann Péuckler-Muskau est ainsi l'un des rares auteurs de l'époque à oser le fantastique pour les terrasses[311]. L'évolution de la perception de l'auteur est tout à fait sensible et parfaitement représentative de cette tentative pour se détacher du poncif habituel et livrer une vision plus personnelle. Péuckler-Muskau commence par décrire les différents ornements qui l'interpellent, s'autorisant avec prudence quelques interprétations lorsqu'il évoque des génies et des chevaliers de pierre, mais à mesure qu'il parcourt le château, avide de nouvelles trouvailles à admirer, qu'il grimpe jusqu'aux terrasses, la mesure semble le quitter progressivement. Le choc de l'étonnement fait place à une certaine familiarité, un désir d'apposer en regard du « discours » merveilleux tenu par les parties hautes de Chambord, un autre discours, immatériel cette fois, qui concrétise véritablement les impulsions fantastiques chuchotées par l'architecture même. Adoptant un siècle et demi plus tard une démarche similaire, le conservateur général aux Archives nationales, Ivan Cloulas, cultive la fantasmagorie avec un plaisir évident et le souci de trouver le ton, les mots justes susceptibles de faire apparaître Chambord comme un « opéra enchanté »[312]. Selon lui, le château se présente comme l'espace « qui existe de l'autre côté des miroirs »[313], où « la fantaisie fait bon ménage avec l'ordre » [314], puisqu'« au-dessus des pentes vertigineuses [...], grondant et menaçant, des dragons ailés au rictus humain peuplent les écoinçons [...], des *putti* chevauchent des monstres marins ou chantent joyeusement pour apprivoiser les salamandres »[315]. Chambord apparaît bien comme un mirage prodigieux, puisqu'il arbore en permanence deux visages complémentaires, à savoir sa réalité architecturale, éminemment singulière, et les arcanes merveilleux qu'elle abrite, comme autant de tremplins pour l'imaginaire.

Enfin, il faut interroger la participation de l'iconographie à cette démarche fantasmagorique. Curieusement, l'image se montre moins inventive que le texte, comme si la surenchère visuelle cultivée par le château ne pouvait être concurrencée sur le même plan. L'écrit ne se heurte pas à cet écueil, puisque son support est totalement différent. Ainsi, la plupart des gravures font surtout figure de témoignages d'une magnificence incroyable. De manière tout aussi surprenante, elles représentent rarement les terrasses sans faire de la lanterne l'élément central de leur composition, qu'elles ont tendance à présenter comme un élément autonome, quelque peu évanescent, dont on ne comprendrait ni la réalisation ni

[311] H. Péuckler-Muskau, *op.cit.*, pp. 35, 37.
[312] I. Cloulas, *Chambord : rêve des rois*, p. 5.
[313] *Ibid.*, p. 47.
[314] *Ibid.*, p. 47, 92, 96.
[315] *Ibid.*

l'utilité. Une autre eau-forte de Dieudonné Lancelot[316] privilégie un cadrage serré et vertical, en net retrait de la lanterne, 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 est net, si bien que 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 de la lanterne, accentuent encore son dynamisme vertical, lui conférant un caractère irréel. Eugène Sadoux propose, quant à lui, une vue intérieure de la lanterne[317], depuis le sommet de l'escalier à double révolution. Le noyau central du grand escalier surgit de nouveau du sol en un élancement vertical suggérant que la lanterne qu'il supporte, résumée à un vaste disque, est sur le point de basculer en arrière. Le cadrage, semblable à celui analysé précédemment, plonge dans l'obscurité la base de l'escalier et ne ménage aucune échappée visuelle : la lanterne occupe tout l'espace de sa masse imposante. 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. Si les artistes ne font pas le choix du recours à l'imaginaire fantastique comme support de compréhension ou de création en tant que tel, ils aiment à accentuer la course vers le ciel de la lanterne. La féerie de Chambord se résume donc à un gigantesque élancement architectural, comme si toutes les pierres tendaient vers le même effort, aussi incompréhensible qu'envoûtant.

Le recours à la tonalité fantastique ne sert pas uniquement le dessein attendu. D'abord palliatif au secours de l'entendement, l'extravagance du verbe associée à celle de l'imagination retranscrit également la nature fantasque du château. Mais Chambord même vient au secours des littérateurs. Si certains se contentent de perpétuer le discours classique élaboré à propos de la folle architecture de l'édifice, d'autres, soucieux de le renouveler, puisent dans les incitations de la pierre, même les plus audacieuses, l'inspiration nécessaire à leurs propres créations de papier, qui sont finalement autant d'éclairages interprétatifs inédits du domaine. Le château de Chambord est donc un habile prestidigitateur, qui semble retourner toutes les situations à son avantage.

[316] Consulter fig. 25 en annexe.
[317] Consulter fig. 26 en annexe.

2) Un édifice visionnaire ?

Emportés par leur élan créatif, certains auteurs ont tendance à considérer Chambord comme une œuvre unique. Le choc et l'indécision passés, ils laissent libre cours à leur enthousiasme et, le verbe haut, subliment ce qu'ils affirment être les trouvailles architecturales de François I^er^ et de son équipe. À les lire, Chambord résonne comme un coup de tonnerre dans l'histoire de l'architecture en s'affranchissant de toutes les classifications. Organisme supportant toutes les expériences, il devient sous leur plume une élucubration magnifique, qui invente un langage nouveau. D'autres littérateurs donnent l'impression de vouloir combattre ces représentations en s'engageant dans des recherches stylistiques très poussées, mettant un point d'honneur à rétablir ce qu'ils estiment être la vérité. Nous verrons que, pourtant, les conclusions divergentes auxquelles ils aboutissement sont autant de nouvelles images venant compléter le kaléidoscope du domaine.

a) Le génie de l'invention

Encore sous le charme de leur découverte du château, quelques écrivains se font l'étendard du caractère révolutionnaire de cette « œuvre unique en son genre », « tout à la fois de science et d'imagination », qui, dans la première moitié du XVI^e^ siècle, « si fertile en illustres architectes [...], brille d'un éclat particulier »[318]. Bien qu'ils choisissent rarement le même angle d'attaque, ces auteurs s'accordent pour élever les dimensions hors du commun de Chambord en preuve suprême de son unicité. Le domaine serait si démesuré qu'aucun autre palais ne pourrait rivaliser de taille avec lui. Il est vrai que sur les trois niveaux du donjon s'échelonnent une quarantaine de logis de sept mètres de haut et de cent vingt mètres carrés chacun, ce qui est considérable. Ivan Cloulas va d'ailleurs jusqu'à affirmer que les espaces secondaires du donjon « constituaient quatre petits châteaux indépendants »[319], et Monique Chatenet de renchérir : « Tout paraît surdimensionné dans ce palais de Gargantua où les chambres mesurent plus de 100 mètres carrés »[320]. Jacques Androuet du Cerceau, qui a pourtant l'habitude de contempler de somptueuses architectures, s'exclame déjà au XVII^e^ siècle : « Tout l'edifice est admirable, à cause de ceste grosse masse, et rend un regard merveilleusement superbe, à cause de la multitude de la besongne qui y est »[321]. En vérité, les littérateurs se sont laissés gagner par l'exaltation, car Chambord, tout gigantesque qu'il soit, ne soutient pas la comparaison avec le château de Vincennes de Charles V, par exemple, que

[318] L. Palustre, *op.cit.*, p. 187.
[319] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 120.
[320] M. Chatenet, *Chambord*, p. 221.
[321] J. Androuet du Cerceau, « Le chasteau de Chambourg », *in Le Premier Volume des plus excellents bastiments de France...*, Paris, Bibliothèque de l'INHA, « Jacques Doucet », 1576, p. 10.

François I[er] avait forcément à l'esprit en concevant Chambord. En effet, « l'analogie formelle entre les partis ne doit pas faire oublier l'énorme différence d'échelle : la plateforme de Vincennes, qui mesure 378 mètres de long sur 175 de large, est cinq fois et demie plus vaste que celle de Chambord (environ 135 m sur 90). À Vincennes, l'enceinte est celle d'une cité »[322]. Bien que les chiffres qu'il avance ne soient pas exactement identiques[323], Xavier Patier ajoute : « Au premier abord, [Chambord] présente une enceinte rectangulaire de cent cinquante-six mètres sur cent vingt-six, complétée, côté nord, d'un assez classique donjon carré, de quarante-cinq mètres de côté, alourdi de quatre tours rondes de vingt mètres de diamètre : une échelle colossale, mais rien de révolutionnaire dans l'idée d'ensemble »[324].

La distribution intérieure du donjon a également interpellé les littérateurs, qui se plaisent à en souligner l'ingéniosité et la singularité. Le choix d'un plan centré avec une disposition des salles en croix constitue la première source d'étonnement, car ce parti n'est guère courant dans l'architecture civile française du XVI[e] siècle. François I[er] a privilégié la répartition, à chaque étage, de quatre salles autour de l'escalier central, dessinant ainsi une croix grecque que l'on trouve habituellement dans les plans d'églises orientales. Le seul autre édifice européen à prendre ce parti est la basilique Saint-Pierre-de-Rome[325]. De nouveau, Chambord rivalise avec le seul chantier d'importance qui lui est strictement contemporain[326], cherchant à le surpasser en transplantant une solution architecturale dans un parti qui ne lui est pas destiné. Curieusement, seuls les historiens actuels[327] s'attardent sur ce phénomène, en en tirant la conclusion, typiquement scientifique, que Chambord s'inscrivait dans les réflexions architecturales de son temps, non pas en marge. Les écrivains ont davantage glosé sur les innombrables escaliers qui quadrillent l'édifice, plus susceptibles d'attiser leur imaginaire. L'édifice est en effet doté d'un ingénieux réseau de soixante-dix sept escaliers raccordés à d'innombrables couloirs, système particulièrement complexe[328] et inédit pour l'époque. Outre le nombre, c'est surtout le fait que, grâce à ce réseau, on pouvait se déplacer d'un lieu à un

[322] M. Chatenet, *Chambord*, p. 70 ; consulter également fig. 27 et fig. 28 en annexe.
[323] Consulter également I. De Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*, p. 18 : les dimensions indiquées dans le guide de visite sont de 156 m sur 117.
[324] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 49.
[325] La villa de Poggio a Caiano de Laurent le Magnifique à Florence présente aussi un plan centré, mais simplifié et moins abouti ; consulter également fig. 29 et fig. 30 en annexe.
[326] Seuls deux articles amorcent une étude des liens entre Chambord et Saint-Pierre-de-Rome : Marcel Reymond, Charles-Marcel Reymond, *Léonard de Vinci, architecte du château de Chambord*, Paris, Gazette des Beaux Arts, 1913, pp. 437-460, et Jean Guillaume, *Léonard de Vinci et l'architecture française, le problème de Chambord*, Paris, *Revue de l'Art*, n° 25, 1974.
[327] Par exemple M. Chatenet, *ibid.* ; I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne* ; I. De Gourcuff, F. Forget, *op.cit* ; d'une manière générale, les littérateurs n'ont pas les connaissances techniques requises pour apprécier un certain nombre de trouvailles architecturales, comme les voûtes à caissons du 2[e] étage, que l'on trouve normalement dans les églises, ou le système de toitures étanches grâce à deux caniveaux, ce qui explique qu'ils les passent sous silence ; seul Xavier Patier s'arrête sur le système de latrines inédit de l'édifice, en profitant pour dresser un tableau burlesque des conditions d'hygiène de l'époque, plus développées qu'on ne le croit (voir *Le Roman de Chambord*, pp.53-54).
[328] Les chercheurs estiment que ce système a certainement été inspiré par Léonard de Vinci, qui s'intéressait beaucoup aux problèmes de circulation dans les édifices civils.

autre sans traverser les logis, qui a séduit les auteurs, avides de transformer une astuce pratique en objet éminemment littéraire. Dédaignant « toute cette rigueur architecturale », cette « froideur de l'épure » du plan centré et des salles en croix grecque, Pierre Gascar se penche sur le réseau d'escaliers, qu'il nomme « les passages »[329] pour leur conférer une coloration métaphysique. Optant pour la parataxe, l'écrivain suggère qu'il n'est « plus d'orientation possible, plus de repères », car nous sommes « sans fin, d'un endroit à l'autre, « reversé[s] » », « nous jouons dans le vide »[330]. Faisant écho à l'épopée de François Riou, Gascar transforme la découverte de Chambord en une mystérieuse quête intérieure, sans justification ni buts. Une fois de plus, c'est le sens de l'architecture qui achoppe.

Bien entendu, c'est surtout l'escalier à double révolution qui a cristallisé l'imaginaire. Le percevant toujours comme une invention délirante, un pur rêve de pierre, les littérateurs omettent de mentionner qu'il s'agit avant tout d'un escalier à vis, s'inscrivant par là-même dans la plus pure tradition française héritée du Moyen Âge. Mais sa conformité avec les ouvrages contemporains s'arrête là et les auteurs ont raison de ne s'attacher qu'aux caractéristiques qui l'en distinguent. 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 »[331]. Habituellement, ce type d'escalier est en effet placé dans une tourelle carrée ou octogonale hors-œuvre, saillant dans un angle ou sur la façade[332] : Chambord fait donc tout le contraire, persistant dans sa volonté de s'affranchir des codes « classiques ». 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 »[333]. Mais son originalité tient surtout à ce qu'il s'agit d'un escalier triple, 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, les littérateurs s'étonnant en général assez vite de ce qu'il semble reposer sur du vide :

[329] Consulter en annexe (pp. 451-452, § 7-9) P. Gascar, *op.cit.*, p. 45, dernier paragraphe, et p. 46, premier et deuxième paragraphes ; consulter également fig. 31 en annexe.
[330] *Ibid.*, p. 46.
[331] Armelle Fayol, « Le grand escalier », *in Dossier de l'art*, n° 109, Dijon, Faton, juillet 2004, p. 18 ; Consulter également fig. 32 en annexe.
[332] Comme celui de la façade François I[er] du château de Blois, qui est légèrement antérieur à celui de Chambord ; Consulter également fig. 31 en annexe.
[333] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 50 ; consulter également fig. 33 en annexe.

> 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 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.[334]

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. Cette prouesse technique, dont le mécanisme échappe à l'œil inexpérimenté, contribue à l'impression de gravir un songe. Toutes ces caractéristiques justifient la tendance de certains écrivains à faire de l'escalier central la pièce-maîtresse de Chambord, soulignant la dimension autonome de cet ouvrage, comme une mise en abyme 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 »[335], hissant par là-même l'escalier central au rang de modèle, voire d'icône.

Toutefois, certains littérateurs tempèrent ces représentations en tentant de remonter à d'éventuelles sources architecturales, tel Fernand Bournon : s'il concède « [qu'il] y a là un tour de force de construction que l'œil n'arrive pas à comprendre, [affirme] constater, pour être exact, que l'architecte de Chambord n'a pas eu dans ce cas le mérite de l'invention. [Il] 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 »[336]. Malgré cette rectification, l'auteur ne se départ pas de l'admiration coutumière à laquelle les littérateurs ne manquent de sacrifier dès lors qu'ils évoquent cet escalier. Seul Pierre Gascar propose d'envisager « la curiosité de Chambord » sous un autre éclairage. Sa perception de l'escalier à double révolution comme escalier du cauchemar, saisissante, nous prouve de nouveau que la représentation topique constitue le terreau de l'imaginaire créatif. L'écrivain flaire toujours la trivialité affleurant derrière le voile des apparences. À la vérité, cet ouvrage est trop beau pour être honnête, c'est pourquoi il le décrit comme un « escalier de la fourberie, du ratage absurde » en raison de ses « vrilles entrelacées mais adverses ». « On m'accusera de romanesque », se défend-t-il, mais « derrière ce royal " escalier-attrape " des visiteurs du dimanche, je voulais montrer la double-vis du cauchemar »[337].

[334] F. de Moraes, *op.cit.*, p. 84.
[335] Consulter *Chambord*, p. 108 ; consulter également fig. 35 en annexe.
[336] Fernand Bournon, *op.cit.*, pp. 61-62.
[337] P. Gascar, *op.cit.*, p. 45 ; consulter également fig. 36 en annexe.

Ainsi, il semblerait que Chambord doive sa réputation d'ouvrage visionnaire essentiellement à la littérature. Les recherches attestent de son audace et de son inventivité sur un certain nombre de points, mais confrontée à d'autres, son architecture s'inscrit clairement dans un contexte qui la dépasse et dont elle ne constitue qu'une dimension particulière. Certains auteurs refusent inconsciemment cette réalité et mettent leur plume au service de leur seul enthousiasme pour ce géant de pierre, le transformant en une entité étrange, qu'ils peinent parfois à maîtriser. « Mais ce qui nous retient, et de façon irrésistible, c'est ce mystère qui émane de chaque pierre [...]. Car personne n'a encore répondu à la question : qu'est-ce que Chambord, cette " chose " en forme de château [...] ? On feint de le prendre pour un château. C'est l'erreur à ne pas commettre »[338]. Si cette hypothèse est séduisante, il est néanmoins difficile de soutenir sur le long terme que Chambord a préfiguré le Palais Idéal du Facteur Cheval...

b) Pour un âge d'or de l'architecture

Les littérateurs soutenant l'unicité de Chambord en dehors de toute classification architecturale restent en effet minoritaires. La plupart d'entre eux se penchent sur l'énigme épineuse du style de cet édifice aux mille visages, si habile à brouiller les cartes et défaire les certitudes. À l'instar des interrogations sur l'architecte inconnu, cette question crée le débat. Chacun y va de sa thèse, mais, cette fois, les voix semblent s'accorder et, à quelques rares exceptions près, on observe moins de déchirements entre les opinions. Les représentations qui naissent de ces délibérations sont-elles pour autant plus proches de la réalité architecturale de Chambord ? Il semblerait que le réel ait été derechef contaminé par l'imaginaire, les auteurs ayant tendance à opérer une double simplification. Conscients de l'hybridité stylistique du château et ayant à l'esprit que les campagnes militaires d'Italie ont ouvert, depuis Charles VIII, la classe dirigeante française à la civilisation italienne[339], ils élèvent Chambord en modèle pionnier ayant permis à l'architecture française de s'affranchir des pesanteurs médiévales pour conquérir les sphères raffinées de l'italianisme. Sous leur plume, le château du roi de France précurseur devient le premier à tendre un pont entre un Moyen Âge et une Renaissance de fiction, correspondant à l'image que l'on s'en faisait jusqu'à une époque relativement récente : une rupture brutale, aux accents quasi magiques, entre les temps

[338] Collectif, *op.cit.*, p. 257 ; consulter J.-T. Merle, A.-H.-H Périé, *op.cit.*, p. 11.

[339] En réalité, la France et l'Italie entretenaient depuis le XIV^e^ siècle des relations politiques et économiques qui ont favorisé la multiplication de leurs échanges culturels, notamment à travers le commerce d'œuvres d'art italiennes en France et les voyages d'artistes ; au XVI^e^ siècle, les guerres d'Italie entraînent les nobles et financiers français au-delà des Alpes, où ils découvrent un art de vivre et une culture qu'ils érigent en modèle et réemploient sur le sol national, en profitant de ce que la tendance évoluait vers la construction de châteaux de plaisance pour infuser dans les constructions nouvelles du Val de Loire le prestige de la tradition architecturale italienne : c'est l'époque de la « Renaissance ligérienne », dite aussi « Première Renaissance ».

obscurs et l'âge d'or du renouveau de l'art de bâtir. Jules Loiseleur affirme ainsi en introduction de son historique que Chambord est l'« un des plus précieux morceaux de l'art qui marqua en France la transition entre le gothique dégénéré et la renaissance des ordres antiques »[340], Merle et Périé d'ajouter qu'« on serait tenté de croire que Le Primatice a voulu laisser un monument singulier pour indiquer l'époque qui a séparé la barbarie de la Renaissance des arts »[341]. Cette topique se fonde sur la dichotomie parfaitement perceptible des parties basses et hautes de Chambord, relevée par presque tous les écrivains. Paul Perret insiste ainsi sur la nécessité de « rappeler que Chambord se compose en réalité de deux édifices superposés : le premier, pesant et superbe, avec sa vieille mine guerrière, son enceinte flanquée de ses grosses tours, ses murailles massives, le logis féodal [...] ; l'autre, téméraire, vertigineux, inouï, l'édifice aérien, le palais des Fées [...] : " le brillant papillon de la Renaissance est ici sorti de la lourde chrysalide gothique "»[342]. Auguste Millot ne résiste pas, quant à lui, à la tentation de la métaphore, osant « comparer ce magique palais à un arbre majeftueux, dont le tronc monte puiffant, mais nu, sombre & rugueux, jufqu'à une grande hauteur ; puis tout à coup, projetant au loin, comme de longs bras, ses antiques rameaux, déploie avec orgueil au milieu des airs sa radieufe couronne de verdure et de fleurs »[343].

Les parties basses de Chambord donnent effectivement « l'impression d'un surdimensionnement des éléments, comme si l'on avait voulu construire une forteresse »[344], et l'édifice rassemble les grandes caractéristiques de la défense médiévale : tours massives, donjon, chemin de ronde et enceinte. Pourtant, « cette fonction défensive n'a plus de raison d'être »[345], car, la guerre de Cent Ans achevée, les ravages opérés par les bandes armées ainsi que les conflits féodaux prennent fin ; quant aux guerres, elles deviennent nationales, et les armées sont désormais trop nombreuses pour que l'on utilise un simple château comme casernement. En outre, les seigneurs qui ont accompagné le souverain en Italie délaissent à leur retour les vieux donjons, préférant faire bâtir des résidences prestigieuses et confortables, à la hauteur de leur condition. Chambord n'a donc plus aucune vocation militaire et c'est finalement en souvenir du passé national et par désir d'apparat qu'il conserve un appareil défensif, témoignant « de traditions persistantes, [qui] ne sauraient surprendre dans un édifice commencé en 1519 »[346]. Chambord suit donc une mode, ce qui incite certains littérateurs à souligner que l'édifice s'inscrit davantage dans l'évolution architecturale de son temps qu'il

[340] J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 3.
[341] J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, p. 11.
[342] P. Perret, *op.cit.*, p. 7-9 ; Perret prête ces propos à Jules Loiseleur, ce qui nous semble inexact.
[343] A. Millot, *op.cit.*, p. 3 ; Consulter également fig. 4.
[344] Consulter *Chambord*, p. 89 : « La structure est massive, pesante, avec d'énormes murs de tuffeau de plus de 3 mètres d'épaisseur à double parement [...] et des pièces de charpentes d'une portée et d'une section impressionnantes pour les planchers et les toits ».
[345] I. de Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*, p. 20.
[346] F. Lesueur, *op. cit.*, p. 71.

ne la bouscule pour la renouveler. Félibien remarque déjà au XVII[e] siècle que « dans ce temps-là on estoit encore tellement accoustumé à accompagner les chasteaux de Tours ou de Tourelles, qu'encores qu'elles causassent de grandes irrégularitez dans la distribution des appartemens et beaucoup d'incommodité dans les lieux particuliers, néantmoins on souffroit tous ces deffauts et l'on songeoit moins à la beauté extérieure et aux desgagemens du dedans qu'à conserver cet ancien usage de Donjons et de Tours, qui faisoient alors la beauté et la force des chasteaux »[347]. On ne construit donc plus de châteaux-forts mais des châteaux de plaisance en plaine, les éléments médiévaux intervenant désormais comme un décor un peu factice : à Chambord comme ailleurs (Valençay, Écouen, Chenonceau, Ussé...), le donjon se transforme en pavillon central, les fausses braies[348] servent de terrasses ou de socle de construction et les corniches en saillie[349] ne sont plus que des réminiscences du chemin de ronde. C'est enfin seulement après Bury, Verneuil, Charleval et Chenonceau que Chambord marche dans les pas du Plessis-Bourré qui, dès la fin du XV[e] siècle, inaugure le plan « massé », issu de l'ancien donjon médiéval[350]. Cette configuration, fidèle à la tradition gothique, dessine un quadrilatère flanqué de tours et entouré d'eau, mais les bâtiments, assez bas, s'échelonnent désormais autour d'une vaste cour carrée. Ainsi, Chambord ne révolutionne rien et l'empreinte médiévale qu'il se plaît à afficher n'est somme toute, comme le souligne avec acidité Viollet-le-Duc, que « la parodie de pierre de François I[er], [qui] donnait le dernier coup aux châteaux fermés des grands vassaux »[351]. À l'instar des édifices dont il s'inspire, Chambord « veut s'affranchir du passé et n'ose rompre avec la tradition ; le vêtement gothique lui paraît usé, et [il] n'en a pas encore un autre pour le remplacer »[352].

La plupart des littérateurs ne sont pas de cet avis et considèrent Chambord comme le coup d'envoi du renouveau de l'architecture française au contact de la modernité italienne. Les artistes s'intéressant de près à ce « jaillissement désormais omniprésent des merveilles de Florence, de Venise, de Rome [... ;] il ne fait aucun doute que [Chambord] porte la marque de l'Italie dans son merveilleux décor sculpté, dans ses galeries à arcades et son organisation même »[353]. Ainsi, Seytre jure n'avoir « jamais rien vu de si étrangement beau : la renaissance n'a certainement produit rien autre [*sic*] dans ce genre ; c'est bien là son architecture de

[347] A. Félibien, *op.cit.*, p.29 ; ajoutons que si les seigneurs conservent ces éléments défensifs d'un autre âge, c'est aussi pour maintenir le symbole de leurs privilèges quelque peu diminués.
[348] Mathilde Lavenu, Victorine Mataouchek, *Dictionnaire d'architecture*, Paris, Gisserot, « Patrimoine culturel », 1999, p. 24 : « on parle de fausse braie lorsque l'espace entre l'enceinte principale et la braie [enceinte basse qui double l'enceinte principale dont elle est séparée par un fossé] est remplie de terre, constituant ainsi une sorte de plateforme ».
[349] Consulter E. Viollet-le-Duc, *op.cit.*, p. 188-189.
[350] Consulter fig. 37 et fig. 38 en annexe.
[351] E. Viollet-le-Duc, *op.cit.*, p. 187.
[352] *Ibid.*, p. 185.
[353] C. Trézin, *op.cit.*, p. 19.

poésie, riche de sculptures, étonnante de légèreté »[354]. La lourdeur de l'assise s'évanouit dans l'élévation, tout en souplesse et virtuosité. Plus subtilement, Chateaubriand rattache à son tour Chambord à l'art de la Renaissance en dressant un parallèle entre la mort de l'héroïne de la *Jérusalem délivrée* du Tasse et l'architecture de l'édifice : « De près, [une] femme s'incorpore dans la maçonnerie et se change en tours ; c'est alors Clorinde appuyée sur des ruines. Le caprice d'un ciseau volage n'a pas disparu ; la légèreté et la finesse des traits se retrouvent dans le simulacre d'une guerrière expirante »[355]. L'écrivain assimile-t-il le personnage de Clorinde aux éléments médiévaux du château ? Dès lors, les emprunts à l'art du Moyen Âge ne seraient qu'une mascarade disparaissant sous les parures raffinées inspirées de la maîtrise italienne. En effet, c'est essentiellement dans l'ornementation exubérante de Chambord que les littérateurs ont voulu reconnaître une marque transalpine :

> Les murs s'ornent d'un quadrillage formé de fins pilastres superposés à chapiteaux dérivés de modèles italiens, que sépare à chaque étage un double cordon mouluré marquant les horizontales. Dans les parties hautes, lucarnes et souches de cheminées se chargent de pilastres, colonnes, frontons, niches, vases et candélabres à la mode transalpine, tandis que les tourelles coiffées de coupolettes se transforment en *tempietti.* Enfin, partout des incrustations d'ardoise aux reflets d'acier viennent ponctuer la pierre blanche, évoquant de manière irrésistible les façades revêtues de marbres polychromes des églises lombardes du Quattrocento, elles-mêmes si exubérantes à la manière de la chapelle du Colleone à Bergame ou de la Chartreuse de Pavie que François I[er] admirait tant.[356]

Qu'il s'agisse de Riou[357], de Guerlin[358] ou encore de Blancheton[359], nombre d'auteurs considèrent que par ses parties hautes le domaine se hisse au rang des grands sculpteurs italiens. Comme précédemment, les visiteurs se montrent marqués par ce qui se voit le plus, mais la plupart ne prennent pas conscience que l'ordonnancement participe aussi à cet effort italianisant : « les idées originaires d'outre-monts, pourtant essentielles dans la conception de l'œuvre, ne se découvrent pas au premier coup d'œil, car elles sont d'un ordre plus intellectuel, plus abstrait »[360]. Outre le plan centré en croix grecque[361], ce goût pour l'ouvrage transalpin se manifeste particulièrement, après 1540, avec l'architecture de la chapelle, vaste vaisseau unique de sept travées » qui « se développe sur toute la hauteur du premier et du second étage » et dont « la conception de l'ordre [...] est d'une puissante originalité »[362]. Enfin, grâce à sa description du modèle en bois, Félibien nous apprend que l'un des projets initiaux de Chambord prévoyait davantage d'éléments inspirés de l'architecture italienne : les

[354] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 20.
[355] F.-R de Chateaubriand, *op.cit.*, p.67.
[356] M. Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne », *in Dossier de l'art,* p. 12 ; Consulter également fig. 37 et fig. 40 en annexe.
[357] F. Riou, *op.cit.*, p. 45, 49.
[358] H. Guerlin *op. cit.*, p. 15.
[359] André-Antoine Blancheton, Gilbert Breschet, *Vues pittoresques des châteaux de France...*, Paris, F. Didot, 1828-1831, p. 10.
[360] M. Chatenet, *ibid.*, p. 10.
[361] Consulter *ibid*, pp. 10-11 et C. Trézin, *op.cit.*, pp. 23-25.
[362] Consulter la description de la chapelle dans M. Chatenet, *Chambord*, p. 13 et également fig. 41 en annexe.

loggias, sorte de coursières sous arcades, devaient être à l'origine placées « à l'italienne », c'est-à-dire devant les chambres, au niveau des façades antérieures et postérieures ; quant aux escaliers secondaires, ils auraient tous dû présenter des volées droites, non des enroulements à vis. Face à ce déploiement de traits italianisants, il n'est guère étonnant que des auteurs comme Pierre Gascar aient vu en Chambord l'esprit même de la Renaissance : « Chambord reste l'expression d'un art qui avait pris naissance de l'autre côté des Alpes et il importe peu qu'il soit le résultat d'une influence ou d'une transplantation [...]. Rien, dans Chambord, ne fait apparaître une opposition ou une association de l'ombre médiévale et de la lumière de la Renaissance [...]. La forteresse reste ici à l'état d'esquisse, comme certains organes primitifs, tel que les structures de l'hermaphroditisme, chez des espèces ayant subi une évolution biologique »[363].

Malgré la passion du XIX^e^ siècle pour tout ce qui était « gothique », le Moyen Âge, stigmatisé comme une époque de ténèbres, n'a guère eu, semble-t-il, droit de cité à Chambord. Ne pouvant nier le tour éminemment médiéval de certaines parties du château, certains littérateurs s'en servent comme d'un argument destiné à asseoir le rôle précurseur de Chambord dans l'établissement de la Renaissance ligérienne. À leurs yeux, le château ouvre la porte du renouveau, trace la voie d'un âge d'or de l'architecture. Les écrits des historiens, des architectes et des amateurs éclairés nous montrent au contraire que si le domaine peut s'enorgueillir de belles réalisations à la mode italienne, il s'est contenté en vérité de suivre le mouvement amorcé par d'autres. Et si, de la même manière, Chambord n'était qu'un pastiche du style italien ?

c) Un exemple de « métissage architectural »[364]

> Chambord est un château trompe-l'œil. Pour commencer, son côté faux palais romain me laisse perplexe. J'aime la latinité. J'aime la France humide. Mais les mélanges me dépassent. J'aime les vieux murs de tuffeau des bords de Loire ensevelis de lierre et j'aime les murets de brique antique bordés de cyprès, pourvu qu'ils soient chacun à sa place [...]. À Chambord, l'Italie est naufragée dans un marais de Sologne [...]. À Chambord, ce que j'ai ressenti la première fois, c'est l'impression de découvrir un hybride [...]. Chambord est un pastiche, mais le pastiche d'un original qui n'exista que dans le rêve d'un roi adolescent.
> François I^er^, faute d'avoir conquis l'Italie, se construisit une Italie chez lui. Une Italie à lui.[365]

Bien que son affirmation soit discutable, Xavier Patier pointe l'un des stratagèmes qui permettent à Chambord de relancer constamment le débat. Illusionniste de bout en bout, il ne se laisse enfermer dans aucune classification ; lorsqu'on croit l'avoir découvert, il se dérobe de nouveau. Certains littérateurs estiment en effet que l'édifice n'est pas si italianisant qu'il y

[363] P. Gascar, *op.cit.*, pp. 30-32.
[364] M. Chatenet, *Chambord*, p. 219.
[365] X. Patier, *Le Château absolu*, pp. 35-36.

paraît et que l'ériger en chef-d'œuvre de la Première Renaissance serait surestimer l'art français. Palustre se désole ainsi de la pauvreté du décor sculpté, qui ne puise pas assez à son goût dans le répertoire formel italien :

> La sculpture en général se montre assez faible. Rien ne ressemble à ce qui se faisait à Blois peu d'années auparavant [...]. Sauf de rares exceptions, il n'y a pas lieu de faire une longue pose ; l'originalité manque autant que la délicatesse du ciseau [...]. Ce n'est pas à Chambord que la Renaissance s'est permis d'abuser de la mythologie. Quand nous aurons cité trois satyres gentiment groupés, la Fortune sur sa roue et Hercule bandant son arc, la liste sera épuisée. Au lieu de se creuser l'esprit, de chercher à varier quelque peu, on a préféré multiplier à l'infini les F couronnés de François I[er] et son célèbre emblème, la salamandre [...]. On ne voit pour ainsi dire pas autre chose, et cette monotonie finit par engendrer la fatigue et l'ennui.[366]

Avant lui, Seytre, persuadé de l'infériorité des artisans français, « que l'école des maîtres italiens n'avait point encore eu le temps de former », affirme qu'ils n'avaient « pu allier, dans une construction si grande, le beau gothique au style fleuri de la renaissance », « les Jean Goujon, Pierre Lescot, Germain Pilon [n'en étant] qu'aux premiers éléments de la science ; ce n'est que plus tard qu'ils s'élevèrent au niveau de leurs maîtres »[367]. Gilbert, enfin, donne le coup de grâce à la manière française en insinuant que le parti médiéval de Chambord est dû à l'incapacité des artisans nationaux de rivaliser avec leurs homologues transalpins[368]. Les écrits de ces trois auteurs s'inscrivent donc dans une perception biologique de l'art de la Renaissance[369], sous-tendue par une logique du progrès, qui relègue les productions médiévales françaises à un rang subalterne pour promouvoir la régénérescence des formes dans l'Italie des XV[e]-XVI[e] siècles. Le caractère hybride de Chambord, loin d'être apprécié comme un motif d'originalité, est résumé à une tentative maladroite d'imiter l'art italien en conservant une manière française qui lui est inconciliable.

Toutefois, d'autres littérateurs, plus nombreux, choisissent au contraire de tourner le dos à cet italianisme triomphant pour promouvoir en Chambord le génie français. Inversant la problématique, ils raillent cet engouement de François I[er] pour tout ce qui venait d'Italie, proclamant que Chambord a vu œuvrer quelques génies nationaux : « Ne veulx-tu donq, ô François [...] virilement contendre / Contre quelcuns barbares estrangiers / Qui les François disent estre légiers [...] ? / Est-ce qu'ils ont aux arts plus de moyens ? / Ou leurs esprits plus

[366] L. Palustre, *op.cit.*, pp.186-187.
[367] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 23.
[368] A.-P.-M. Gilbert, *op.cit.*, p. 7 : « Le Primatice, l'un des régénérateurs de l'architecture en France, était trop pénétré des beautés de l'art, pour y admettre les formes semi-gothiques ; il paraitrait plus vraisemblable d'en appeler à la tradition du pays, qui dit que ce fut un architecte de Blois qui donna les dessins de ce château et en dirigea lui-même la construction ».
[369] Cette vision de l'histoire de l'art est introduite par Giorgio Vasari *(Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, 1550), qui invente le terme « Renaissance » pour qualifier ce mouvement de retour à la progression des arts (situé à partir de 1250) par « l'imitation » de l'Antiquité, puis relayée au XIX[e] siècle notamment par Jules Michelet (*Histoire de France*, 1855) et Jakob Burckhardt *(Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860*)*, qui ont tendance à considérer le Moyen Âge comme une période de sommeil des arts.

aiguz que les nostres ? Ou bien qu'ils sont plus savants que nous aultres ? »[370]. Un petit nombre d'écrivains prend ainsi la plume pour défendre l'empreinte nationale de Chambord. Étayant son propos d'amples explications architecturales, Viollet-le-Duc affirme que « le plan de Chambord est le plan d'un château français [...]. C'est là un château féodal, si ce n'est que tout est sacrifié à l'habitation, rien à la défense [...]. À l'extérieur [...], rien enfin qui ressemble à la demeure seigneuriale italienne, mais au contraire une intention évidente de rappeler le château français muni de ses tours couvertes par des toits aigus, possédant son donjon, sa plate-forme, sa guette, ses escaliers à vis, ses couloirs secrets, ses souterrains et fossés [...]. Le château français, jusqu'au XVIII[e] siècle, fournit des exemples fort remarquables et très supérieurs à tout ce que l'on trouve en ce genre en Angleterre, en Italie et en Allemagne »[371]. Pour Loiseleur, Chambord est « un modèle unique de l'art français », « conforme aux principes de notre architecture féodale, italienne seulement dans ses superfétations, mais essentiellement différente toutefois de celle qui florissait alors en Italie »[372]. La ferveur défensive des littérateurs se teinte néanmoins d'un léger embarras : professer que Chambord est un château français parce que sa silhouette rappelle le château-fort médiéval reste un peu léger. Quels partis architecturaux s'affranchissent réellement des codes italiens ? À quoi correspond cette empreinte « gothique » que les littérateurs convoquent sans en préciser les contours ?

Monique Chatenet propose de combattre « l'idée reçue selon laquelle l'architecture de la Première Renaissance française plaque un décor italien sur des structures locales [car] à Chambord, tout le traitement matériel de l'ouvrage, tant dans l'ordonnance des façades et le détail du décor que dans la conception et la réalisation de la structure, n'a à peu près rien à voir avec l'art transalpin »[373]. Les belles théories s'écroulent et il convient de faire le tri, si l'on espère remonter aux sources de cette étrange synthèse architecturale. Outre une manière de bâtir typiquement française[374], tout à fait logique puisque les travaux ont été exécutés par des ouvriers du Val de Loire, la distribution intérieure de l'édifice s'affiche librement à l'extérieur, ce qui est contraire aux pratiques italiennes, jouant davantage sur « la légèreté et la souplesse des maçonneries de brique, sur les assemblages des pièces de charpente et sur les tirants de métal pour traduire le dessin architectural en masquant au-dehors les contraintes du dedans »[375]. L'ordonnance en quadrillage régulier des façades ne se retrouve pas davantage

[370] Consulter Eugène Viollet-le-Duc, poème de Charles de Sainte-Marthe extrait de ses *Conseils aux poëtes* et composé au moment de la construction de Chambord, *op.cit.*, p. 186.
[371] Consulter *ibid.*, pp. 187-190.
[372] J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 4, 9 ; consulter également C. Trézin, *op.cit.*, p. 20.
[373] M. Chatenet, *Chambord*, p. 86.
[374] Sur notamment la nature des pierres employées pour construire Chambord, consulter *Ibid.*, pp. 51-52.
[375] *Ibid.*, p. 89 ; consulter également fig. 42 en annexe.

dans l'architecture italienne, mais « vient directement du château de Bury, tout proche »[376]. La sculpture est, quant à elle, entièrement l'invention des tailleurs de pierres du Val de Loire : elle répond « à une logique structurelle et à une esthétique dynamique dont les origines sont à rechercher dans l'art flamboyant »[377]. Voilà la nuance stylistique que la plupart des littérateurs n'ont pas perçue, en commettant l'erreur de séparer de manière manichéenne la structure générale de Chambord, considérée comme une esthétisation de la silhouette des châteaux-forts, et le parti décoratif, inspiré de la sculpture italienne. Chambord n'est pas la superposition aussi maladroite qu'étrange d'un « gothique » défraîchi et d'impulsions nouvelles venues d'au-delà des Alpes, mais bien plutôt une « quintessence de l'humour médiéval uni à la perfection des formes venues d'Italie »[378]. Pour être encore plus précis, les spécialistes estiment que « si l'influence des modèles italiens est tout à fait perceptible dans les fins pilastres superposés surmontés de chapiteaux qui embellissent les murs du château, à l'extérieur comme à l'intérieur, le décor inattendu qui court sur les chapiteaux mêle les motifs antiques aux originalités de l'art flamboyant avec une grande liberté et une incontestable gaieté. C'est à l'intérieur du logis, plus particulièrement dans le donjon, que l'on découvre les chapiteaux les plus librement ouvragés »[379]. Il est en outre notable qu'en ce qui concerne le parti sculpté de Chambord, les historiens de l'architecture abandonnent leur sévérité objective pour se laisser aller à des descriptions touchantes, plus nettement littéraires. Succédant par exemple à Lesueur, qui accorde à certains chapiteaux des intérieurs « un caractère individuel très marqué et une rare saveur », Monique Chatenet s'émerveille de la délicatesse des triples chapiteaux du grand escalier :

> [Leur] surface étirée en largeur est prétexte à de délicieuses inventions décoratives d'une infinie variété, d'une fraîcheur, d'une liberté d'exécution extraordinaires. Sur les corbeilles, sculptées en très fin relief d'ornements végétaux ou figurés, viennent s'accrocher des volutes ou divers motifs d'angles 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 cocasses.[380]

Il arrive un moment dans l'exploration du château où le vocabulaire purement scientifique ne suffit plus : parfois, Chambord donne envie d'être poète, particulièrement lorsqu'il s'ingénie à brouiller les pistes. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Chatenet opte pour un ton légèrement plus « lyrique » lorsqu'elle s'intéresse à l'escalier à double révolution. Au niveau de la lanterne, la profusion décorative fait en effet place à la supercherie visuelle, caractéristique de

[376] *Ibid.*
[377] *Ibid.* ; le gothique flamboyant se caractérise notamment par l'importance accordée au décoratif, la systématisation de la courbe et de la contre-courbe, ainsi que par son goût pour la virtuosité.
[378] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance*. *La vie quotidienne*, p. 123.
[379] C. Arminjon, « Les chapiteaux », *in Dossier de l'art*, p. 14.
[380] M. Chatenet, *ibid.*, p. 93 ; consulter également fig. 43 en annexe.

l'esprit malicieux de cette dernière étape du gothique français : « Très étroite, très raide, la vis à noyau creux est dotée d'un minuscule jour central entouré de colonnettes filiformes dont les bases et les chapiteaux rampants s'étirent démesurément en anamorphose, clin d'œil du tailleur de pierre à l'attention des *happy few* capables de comprendre sa subtilité, dans la plus pure tradition de l'art flamboyant »[381]. Enfin, cette hybridation régionaliste du décor est particulièrement perceptible au niveau des lucarnes qui s'élèvent au-dessus des terrasses : l'inspiration gothique y trouve un nouvel élan en adoptant la fantaisie du vocabulaire ornemental italien, sans pour autant renoncer à sa spécificité. L'architecture française, qui affectionne les toits à pente raide afin de ménager des combles habitables, met au point le système de la lucarne, simple fenêtre ajoutée au-dessus des corniches sommitales pour éclairer ces combles. À la fin du XV^{e} siècle, elles perdent leur fonction proprement utilitaire pour devenir un ornement, se développant « démesurément en hauteur pour recevoir une très riche ornementation flamboyante ». Pourtant, dès les débuts de la première Renaissance, une sorte d'hybridation se produit : des pilastres « à l'antique » portant un entablement tripartite 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 »[382].

De ces méandres stylistiques, Joseph de Croÿ s'autorise avec sagesse à conclure que Chambord est le fruit d'une « sorte de collaboration, résultant de l'impulsion royale, de l'inspiration d'artistes restés anonymes et de la science pratique d'ouvriers incomparables »[383]. On pourrait effectivement envisager le domaine comme un gigantesque laboratoire expérimental où, à la faveur d'un contexte architectural en pleine mutation, le roi de France, ses architectes et ses artisans auraient sublimé le meilleur des traditions nationales par les suggestions transalpines les plus originales. Les multiples traces de repentirs témoignent[384] de ce bouillonnement créatif qui invitait à prendre des initiatives, à tester toutes les solutions. Par leur art, les littérateurs ont largement participé à cette émulation.

[381] *Ibid.*, p. 82 ; consulter également fig. 44 en annexe ; le parcours-spectacle nocturne « Les Métamorphoses de Chambord », organisé durant la saison 2002, est entièrement fondé sur le parti illusionniste du château : lorsque les visiteurs s'approchent de l'escalier central, une margelle de pierres apparaît, matérialisant un puits sans fonds où se reflète le fût de l'escalier ; adoptant lui-même un ton mystérieux, le dossier de presse précise : « Demain le visiteur diurne cherchera ce puits des ténèbres... Évanoui, ce n'était qu'une illusion ».
[382] M. Chatenet, « Un rêve de pierre entre Loire et Sologne, *in Dossier de l'art*, p. 22 ; consulter également fig. 45 et fig. 46 en annexe.
[383] J. de Croÿ, *op.cit.*, p.106.
[384] Consulter *Chambord*, pp. 115-116, 119-120, 123, 127 et J. de Croÿ, *op.cit.*, pp. 20-21.

La féerie de Chambord tient donc aussi à son étonnante capacité à provoquer, par une architecture qui donne sans cesse à s'interroger, le geste littéraire. De leur incompréhension totale face à la complexité de cet étrange corps de pierre, les auteurs tirent en effet une rage interprétative féconde. Si, dans un premier mouvement, chacun donne de la voix, déclenchant, à grand renfort d'affirmations et de certitudes, un chaos magistral, à l'arrivée, le mouvement créatif s'accomplit en un beau doublé. L'écrit vient d'une part relayer l'architecture en transposant sur le support de l'imaginaire les impulsions fantasmagoriques que celle-ci diffuse. D'autre part, les écrivains puisent dans les sollicitations de la pierre de quoi nourrir leur art, parfois sans s'en rendre compte. Plus largement, cette métamorphose se déploie de manière transgénérique et des auteurs poursuivant à l'origine une vérité scientifique s'essayent soudainement à quelques lignes moins rigides, plus déliées. Ainsi, nous élargirions volontiers la suggestion de Monique Chatenet, qui voyait en Chambord un « laboratoire d'idées ». Ce laboratoire a en vérité deux entrées, l'une ouvrant sur le débat historique, archéologique et architectural, l'autre découvrant les territoires de la représentation et de la création. Mais ces deux espaces finissent par se rejoindre, permettant à ces univers distincts de se mêler plus souvent qu'il n'y paraît et de manière moins conflictuelle qu'on ne le croit. Il n'est finalement plus réellement question de déterminer qui a tort ou raison, car Chambord s'illumine de la convergence de ces divers éclairages. À ce titre, il aurait été surprenant que l'imaginaire utopique, par nature à la convergence de tous les genres, se désintéresse de cette figure-monde, dont la plasticité se prête admirablement aux représentations les plus audacieuses.

D. La tentation de l'ailleurs

Il vient sensiblement un temps où la prose cesse de s'interroger sur la nature et le fonctionnement de Chambord, renonce à en disséquer par le verbe la mystérieuse mécanique interne, dont la mise à plat rassurerait l'homme quant à son discernement. « Quoi que l'on fasse on ne peut comprendre totalement Chambord. Il reste un concept abstrait et fabuleux, rationnel et chimérique »[385], « une vision du monde, un acte de foi et une prouesse artistique »[386]. Si le domaine demeure une énigme de pierre, son opacité n'a en revanche rien d'une nuit : elle offre au contraire aux auteurs la licence de s'affranchir d'un vain questionnement réaliste, pour s'engager plus résolument dans l'exploration du caractère mythique de Chambord. Invariablement sensibles à sa dimension de microcosme, chaque genre s'essaie à quitter l'espace géographique pour atteindre l'espace de l'écriture, dans l'espoir d'éclaircir, d'approfondir, de dépasser le réservoir d'images traditionnellement attachées au château. L'enjeu des auteurs est désormais de renouveler le discours féerique dont ils l'ont jusqu'à présent entouré, de manière à accéder à un niveau de représentation supérieur, peut-être plus proche de son caractère légendaire. Nous nous attacherons donc à mettre en lumière la tentation de transformer Chambord en cité de l'imaginaire, à laquelle tous semblent avoir cédé avec plaisir, bien qu'explorant des voies fort diverses et s'abîmant quelques fois dans des perspectives faussées. Nous nous intéresserons tout d'abord au visage idéel de Chambord que les auteurs se plaisent à modeler, en tentant de démêler les inflexions utopiques originales des représentations communes habilement travesties, avant d'interroger la pertinence de son élection en conservatoire d'une identité chevaleresque.

1) Chambord, une cité idéale ?

Plus qu'un « lieu irréel », Ivan Cloulas postule Chambord comme un « étonnant palais-cité au cœur de la forêt giboyeuse »[387]. Par la particularité de son inscription sur la terre de Sologne et ses dimensions colossales, Chambord semble un espace autonome et apparaît bientôt aux auteurs comme une page blanche, le lieu de tous les possibles. Sa dimension féerique conquiert donc enfin une certaine forme d'indépendance vis-à-vis du réel, dont elle était jusqu'à présent tributaire : procédant de l'architecture, elle n'en esquissait en effet que le contrepoint imaginaire, sans disposer d'une existence littéraire autonome. De nouveau mosaïque, le domaine cristallise ainsi la plupart des déclinaisons de l'imaginaire utopique, de l'ailleurs exotique à la cosmogonie chrétienne, en passant par la pure construction littéraire ou

[385] C. Trézin, *op.cit.*, p. 59.
[386] I. de Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*, p. 8.
[387] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 8.

encore la ville sociale. Mais, face à l'écueil de l'ailleurs populaire ou touristique, peut-on réellement postuler un véritable renouvellement de l'imaginaire, qui permettrait d'approfondir la dimension mythique de Chambord ?

a) Le lieu de l'exotisme

Certains auteurs ont tenté de percevoir le domaine davantage comme un espace de projection que comme une réponse possible aux défaillances de l'entendement, postulant qu'il pouvait évoluer en-dehors d'un discours spécifiquement analytique. Quelques textes envisagent ainsi Chambord comme une porte ouverte vers de potentiels voyages intérieurs, sans toutefois oser s'affranchir totalement de leur cadre générique. La plupart des littérateurs ont ainsi tendance à assimiler la féerie potentielle de ce concept de cité idéale à celle d'un exotisme relativement stéréotypé, auquel ils voudraient donner un souffle idéel, mais sans parvenir à dépasser l'ébauche de plaisants excursus, venus diversifier une prospection essentiellement historique. Sans surprise, cette représentation de Chambord comme pur ailleurs est presque totalement absente des écrits du XVI^e^ siècle, certainement parce qu'ils furent rédigés par des ambassadeurs étrangers, débarqués d'Italie ou de contrées plus lointaines, pour qui Chambord constituait déjà en soi une source d'étonnement : l'exotisme consistait alors à décrire l'architecture avec minutie, pour tenter de traduire cette fascination. C'est véritablement le XIX^e^ siècle qui élabore et institue l'image de Chambord en palais scintillant des inépuisables séductions d'un Orient[388] fantasmé. Jusqu'au XVI^e^ siècle, c'est en effet essentiellement l'Inde qui alimente les rêveries européennes de l'ailleurs[389]. Aux turqueries[390] et chinoiseries[391] du XVIII^e^, le XIX^e^ siècle ajoute l'égyptomanie[392] et le

[388] Selon son acception littéraire, l'Orient, par opposition à l'Europe, recoupe trois aires géographiques : l'Asie, le territoire méditerranéen et islamique, l'espace de la chrétienté byzantine, auxquels s'ajoutent, à partir du XVIII^e^ siècle, l'Amérique et l'Océanie.

[389] Dans *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 171, I. Cloulas évoque toutefois le voyage du frère Jean Thénaud en 1511-1512, envoyé en Égypte et en Palestine par Louise de Savoie, pour déposer l'or, l'encens et la myrrhe des rois mages dans la crèche de Jésus, à Bethléem, ainsi que l'expédition de Jean Cousin au Brésil au début du siècle, et celles de Jacques Cartier au Canada, financées par François I^er^ à partir de 1534.

[390] La mode française des turqueries est provoquée par la visite de Souleman Aga à Louis XIV en 1669, afin d'entretenir les liens diplomatiques entre la Sublime Porte et la France ; elle suscita notamment chez le souverain le désir d'une pièce de théâtre à la mode turque, qui donna naissance au *Bourgeois Gentilhomme* ; curieusement, les auteurs n'ont pas investi Chambord de cet imaginaire autrement que pour relater cette anecdote : consulter Louis François du Bouchet, marquis de Sourches, *Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, [1681-1686], Paris, Hachette, t.I, 1882, pp.401-412 ; J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 13 ; P. Rain, *op.cit.*, pp. 186-187 et fig. 47 en annexe.

[391] À la fin du XVII^e^ siècle, la East India Company et la Compagnie des Indes et du Levant font connaître à l'Occident les productions d'Extrême-Orient : étoffes, meubles, objets laqués et porcelaine.

[392] Elle existait en Europe depuis la Renaissance, mais la campagne d'Égypte amorcée par Bonaparte en 1798 constitue le point de départ d'une mode durable, relayée par le développement du récit de voyage illustré et surtout par des artistes tels que Ingres, Delacroix, Chassériau, Decamps ou encore Fromentin, ainsi que par des écrivains tels que Chateaubriand, Gautier, Nerval et Hugo.

japonisme[393], élargissant les contours de cet Orient exotique aux pays du Levant (Grèce, Turquie, Syrie, Palestine, Égypte et Japon). « Fascinant, il allie tous les contraires : raffinement et barbarie, volupté et spiritualité, sagesse et démesure, menace et séduction. Paradoxalement, cet Orient bigarré, fortement théâtralisé, saturé de références livresques, ce lieu où résonne toute la mémoire des hommes, devient, à partir du milieu du XIX^{e} siècle, un espace vide qui, semblable à la page toujours renouvelée du carnet de voyage, peut faire affleurer une nouvelle écriture. Qu'importe l'Orient, pourvu qu'on l'invente ! » [394]. Dans cet ailleurs rêvé comme un retour aux sources, les écrivains partaient surtout à la recherche des origines de l'art. Mais concernant Chambord, la majorité des littérateurs ne convoquent l'imaginaire oriental que comme palliatif à leur incapacité de déterminer si l'architecture du château procède des codes du Moyen Âge ou de ceux de la Renaissance, ou bien par pur phénomène mnésique, l'image d'un palais digne d'un sultan s'imposant petit à petit comme un leitmotiv dans l'imaginaire commun. C'est à Alfred de Vigny que l'on doit cette représentation originale d'un Chambord mauresque. Bercé, comme tous les auteurs de sa génération, par les parfums entêtant des *Mille et Une nuits* d'Antoine Galland[395], qui firent de l'Orient le lieu du délice des sens, Vigny réemploie un vocabulaire alors en vogue pour éclairer différemment la féerie de Chambord. L'architecture du château ne présente en effet aucune des caractéristiques propres aux constructions orientales, qu'elle n'a d'ailleurs jamais cherché à imiter. L'écrivain s'appuie en vérité sur l'allure trompeuse du domaine, profitant de son élévation élancée, de ses cheminées aspirant à des hauteurs improbables, pour élaborer une savante analogie avec les forêts de pointes des palais orientaux[396]. Concevant sa description comme un mirage conté, Vigny écarte la classique méthode comparative au profit d'une peinture illusionniste, où Chambord se trouve soudainement paré de ces éléments architecturaux si délicieusement exotiques aux yeux des européens. L'écrivain pousse d'ailleurs le parallèle avec l'Orient à son terme en transplantant en territoire français les légendes magiques de ces contrées de l'est : quelque puissance mystérieuse aurait commandé à un génie, en frottant une « lampe merveilleuse », de faire apparaître un « château magique ». Si Vigny s'était contenté de revêtir Chambord d'atours chamarrés, cette description aurait pu passer pour une coquetterie orientalisante, une manière élégante mais creuse de renouveler l'image collective du château. Mais l'écrivain se garde bien de s'absoudre totalement du réel,

[393] Cette autre mode débute avec l'ouverture du Japon au monde extérieur (le lancement de l'ère Meiji, en 1868, rompt avec une politique d'isolement volontaire pour ouvrir la voie à la modernisation) et dispose d'une visibilité européenne considérable grâce aux expositions universelles de 1862 et 1878.

[394] Guy Belzane, « Le récit de voyage », *Textes et documents pour la classe*, Paris, Scérén [cndp-crdp], 15 avril 2000, n° 794, p. 12.

[395] Le philologue et « antiquaire » français Antoine Galland (parfois prénommé Étienne), traduit de 1704 à 1717 un ensemble de contes populaires originaires de Perse, d'Arabie, d'Inde et d'Égypte, à partir d'un recueil rédigé en arabe à la fin du XIV^{e} siècle.

[396] Consulter en annexe (p. 378, § 2, phrases 2-4) A. de Vigny, *op.cit.*, pp. 210-211, quatrième paragraphe, phrases deux, trois et quatre.

contrebalançant au contraire chaque référence orientale par un ancrage régionaliste déceptif, servi par un emploi systématique du conditionnel. Chambord dispose bien, ici, d'une coloration utopique, son orientalisme ne prenant corps que sous la plume rêveuse d'un écrivain malicieux.

Vigny ne s'attendait sans doute guère à ce que sa trouvaille fasse école. Hormis les textes historiques, qui se contentent prudemment de batailler pour délimiter la part féodale de Chambord de son empreinte Renaissance[397], rares sont les textes postérieurs à ne pas agrémenter, à leur tour, leurs descriptions d'une tonalité mauresque. Toutefois, la comparaison de Chambord à un palais oriental ira en s'affadissant à force d'être systématiquement réemployée sans intention créatrice. Il arrive ainsi que certains auteurs convoquent directement la figure de Vigny, se plaçant sous son patronage pour mieux justifier leur perception romanesque du château : « Il y a aussi la manière romantique de connaître Chambord. Pour cela, nous vous conseillons plutôt d'attendre l'automne et ses brumes. Alors, vous verrez jaillir d'un soir de Sologne ce palais fantastique, [...] vous entendrez Vigny parler de cette « grande ville de l'Orient », surgie des royaumes de Bagdad et de Cachemire »[398]. La plupart des auteurs ne prennent cependant pas le risque de se mesurer au grand écrivain, préférant, sans le citer, lui rendre discrètement hommage par l'intermédiaire d'une formule clin d'œil, tel cet anonyme qui peint en 1840 le château comme « une brillante importation d'Orient »[399], ou encore l'écrivain Maurice Druon, qui, ayant participé à la dernière chasse à courre du domaine, en 1947, se souvient des décennies plus tard que le château lui était apparu, dans la brume, « comme un songe d'Orient »[400]. Seuls Seytre et Riou s'essayent, dans un court paragraphe, à broder sur ce thème de l'architecture orientalisée[401]. Après avoir proclamé l'accointance de Chambord avec le style mauresque, tous deux s'abîment néanmoins dans le même écueil, accumulant maladroitement quelques descriptions flottantes avec un enthousiasme un peu trop démonstratif, qui ne parvient guère à dissimuler leur embarras : comment évoquer les séductions d'une architecture étrangère lorsqu'on n'en possède pas le vocabulaire ? Là où Vigny optait justement pour l'*ando*, en acclimatant l'architecture orientale au climat solognot, Seytre privilégie au contraire l'*exo*, son imagination le conduisant directement en terre mauresque, ce qui lui permet d'écarter toute

[397] Certains auteurs du XIX^e^ siècle, tels L. de La Saussaye, *op.cit.*, p. 18, consacrent quelques pages de leurs essais à collecter les descriptions de leurs prédécesseurs, en commençant généralement par présenter les textes « sérieux » des historiens, pour finir par ceux des écrivains, davantage présents à titre récréatif que documentaires : « Nous consignerons encore ici plusieurs témoignages de l'admiration, peut-être un peu exagérée, qu'a excitée de tout temps la vue de Chambord » ; à partir du XX^e^ siècle, les historiens accorderont une valeur similaire à ces deux sources, tels C. Trézin, « Chambord et la littérature », *op.cit.*, pp. 45-51.
[398] Collectif, *op.cit.*, p. 257.
[399] S.n., *De la Loire aux Pyrénées*, p. 38.
[400] Maurice Duron, lettre au directeur de la réserve, 1998, citée par X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 203.
[401] Consulter en annexe (p. 395, dernier §) J.-C.-M. Seytre, *op.cit.*, p. 21, 1^er^ paragraphe et (p. 414, 1^er^ et dernier §) F. Riou, *op.cit.*, p. 45, phrases quatre et cinq, et p. 47, 1^er^ paragraphe.

référence précise susceptible de l'embarrasser[402]. Riou reste tout aussi abstrait, mais multiplie quant à lui les qualificatifs mélioratifs pour évoquer l'allure toute arabisante de la profusion sculptée des terrasses, succombant à son tour au cliché européen d'un Orient au raffinement décoratif aussi luxueux qu'étincelant[403]. Victor Hugo sacrifie lui aussi à la tentation exotique, désignant Chambord comme l'« Alhambra de la France »[404], mais uniquement dans le but de révéler au public son importance patrimoniale, au moment où la Bande Noire le menace. Une fois encore, la référence orientale n'est convoquée que comme symbole visuel, ne constituant en aucun cas le point de départ d'une véritable construction imaginaire.

Xavier Patier s'écarte quant à lui volontairement de Vigny tout en conservant l'analogie orientale, préférant rapprocher le château du « Taj Mahal », en raison de sa monumentalité, ou d'« Angkor Vat »[405], en référence à ses cinq tours disposées en quinconce. L'exotisme, ici, a changé de lieu, puisqu'il s'inspire des civilisations indienne et khmère, mais il faut davantage y voir une conséquence de la mondialisation culturelle propre à la fin du XX^{e} siècle, qui provoque un processus presque instinctif de comparaison, plutôt que la volonté de puiser, dans l'imaginaire d'une autre civilisation, le vocabulaire nécessaire à un véritable renouvellement discursif. Évoquons enfin la procession parodique des souverains étrangers dans la dernière séquence du film de Jacques Demy, *Peau-d'Âne*[406]. La voix-off, qui permet de transposer à l'écran le tempo narratif du conte, nous apprend qu'au fastueux mariage du Prince et de la Princesse assiste en grande pompe un certain nombre de délégations indigènes, toutes exclusivement orientales. Annonçant qu'« il vint des rois de tous les pays », le commentaire précise, d'une intonation sensiblement ironique : « le roi des Indes avec son éléphant, le roi d'Afrique avec son chameau, le roi de Siam avec ses chats, et des carrosses, et des chaises à porteurs ». Se succèdent en effet sous le ciel grisâtre de Sologne des souverains de théâtre, vêtus indistinctement d'atours dorés et scintillants, de plumes et de turbans, et accompagnés de serviteurs patauds traînant derrière eux des animaux qui semblent tout droit sortis d'un cirque. Filmées en plans fixes, les délégations se succèdent au pas de course devant les familles royales, avant de disparaître hors-champ pour laisser la place à

[402] Consulter en annexe (p. 395, dernier §) J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 20, phrases deux et trois.
[403] Consulter en annexe (p. 414 § 1) F. Riou, *op.cit.*, p. 45, phrases cinq à huit.
[404] V. Hugo, *Pamphlets pour la sauvegarde du* patrimoine, Espagne, L'Archange minotaure, [1820], 2006, p. 17 : « Nous avons visité Chambord, cet Alhambra de la France. Il chancelle déjà, miné par les eaux du ciel qui ont filtré à travers la pierre tendre de ses toits dégarni de plomb. Nous le déclarons avec douleur, si l'on n'y songe pas promptement, avant peu d'années, la souscription, souscription qui, certes, méritait d'être nationale, qui a rendu le chef-d'œuvre du Primatice au pays, aura été inutile ; et bien peu de chose restera debout de cet édifice, beau comme un palais des fées, grand comme un palais de rois » ; le palais de l'Alhambra de Grenade est sans doute le monument islamique le plus populaire du XIX^{e} siècle, les voyageurs européens rebutés par les expéditions trop lointaines préférant se rendre en Espagne pour découvrir la civilisation mauresque.
[405] Ces deux citations sont extraites de X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 49 : le Taj Mahal est situé à Âgrâ, dans l'État de l'Uttar Pradesh, en Inde et le temple d'Angkor Vat, dans la localité du même nom, au Cambodge ; consulter fig. 48 et fig. 49 en annexe.
[406] Dans ce film adapté du conte de Perrault et tourné en 1970, Jacques Demy utilise Chambord pour figurer le château du roi et du prince Rouge ; consulter fig. 50-52 en annexe.

d'autres, clôturant le cortège de cette grotesque parade. Pour souligner le caractère incongru de cet exotisme romanesque, destiné à rappeler que dans un conte, l'artifice est de mise, Demy cadre dans son ultime plan la façade sud-est de Chambord : la procession de princes étrangers surgit de nouveau hors-champ pour remonter rapidement l'allée centrale. Comme écrasées par la masse sombre du château se découpant sous des nuages orageux, les délégations ont plutôt l'air d'une équipe technique, costumée pour les besoins de la figuration, et occupée à ranger ses accessoires après une rude journée de tournage en extérieur... Sous le climat solognot, l'importation exotique perd singulièrement de ce lustre que le cliché lui prête ! Signalant d'ailleurs, avec une emphase amusée, la duperie sous le confort du poncif, la voix-off conclut : « On m'a dit que l'amour de ces deux époux durerait encore..., s'il n'était pas mort cent ans après... Le conte de Peau-d'Âne est peut-être difficile à croire, mais tant que dans le monde on aura des enfants, des mères et des mères-grands, on en gardera la mémoire »[407].

Finalement, peu de littérateurs auront osé rivaliser avec Vigny sur le territoire de l'exotisme. À défaut d'engager une lecture réellement utopique de Chambord, ce réservoir d'images se présente surtout, au XIX^e^ siècle, comme un outil séduisant, fondé sur l'attrait d'un ailleurs méconnu et donc fantasmé, essentiellement destiné à traduire l'admiration des littérateurs, à susciter en eux le sentiment de la féerie. Le XX^e^ siècle, saturé d'images, n'éprouve plus cette fascination exaltée pour des civilisations qui lui apparaissent, désormais, immédiatement consommables. L'orientalisme n'a donc plus lieu d'être autrement que de manière parodique. Il se caractérise de fait comme un phénomène circonscrit, ayant correspondu à une société qui, à un moment donné, associait systématiquement toute forme de séduction et d'étrangeté aux mystères mauresques. Échappant à cet écueil, le texte de Vigny laisse à penser que l'exotisme véritable réside peut-être davantage dans une création littéraire à part entière : purifiées des images extérieures, elle serait seule susceptible de réactiver le mythe féerique de Chambord sans le dénaturer.

b) <u>De l'esthétisme au rationalisme</u>

Percevant intuitivement que la féerie de Chambord n'était peut-être que l'une des manifestations de son caractère mythique, certains auteurs abandonnent sans regret la veine orientalisante pour oser s'engager plus clairement sur le terrain de l'utopie.

[407] La première phrase de cette citation est un ajout, éloquent, de Jacques Demy à la chute du conte de Perrault.

Étymologiquement, ce concept convoque tout d'abord l'idée d'une impossible perfection[408]. Cette première thématique, centrée sur une dimension esthétique, désigne par définition l'architecture comme un art fondamentalement utopique. Mais la particularité de Chambord, monument bien réel, serait alors de provoquer un imaginaire qui ne s'attache habituellement qu'à des constructions chimériques, purement littéraires. Le domaine serait-il paradoxalement à ranger au chapitre des utopies réalisées, inversant à ce titre le rapport classique en inspirant les écrivains plutôt qu'il ne serait né de leur plume ?... On sait notamment que la célèbre abbaye de Thélème du *Gargantua* de Rabelais prend Chambord pour modèle : « Le "portrait" de Thélème, c'est celui de Chambord »[409], affirme Ivan Cloulas, ce dont Rabelais lui-même ne se cachait pas[410]. En vérité, Chambord déplace l'impossibilité de sa potentielle perfection, en jouant de nouveau sur son pouvoir illusionniste. Au travers de son plan centré, qui donne l'impression d'une élévation symétrique, il renvoie en effet l'image d'un idéal d'architecture, alors qu'il présente, dans le détail, un certain nombre de défaut. Pourtant, les esprits ont évacué cette dimension, privilégiant une émotion d'ordre esthétique. Marguerite de Navarre est l'une des premières à s'être montrée sensible à l'harmonie géométrique du château, qu'elle décrit prompte à ensorceler l'esprit, par un enchantement incompréhensible : « [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 celuy qui l'a faict, qui, par ses œuvres parfaites, faict admirer sa perfection »[411]. La vocation encomiastique de ces propos a contribué à attacher au domaine son image idéelle, aussi certainement que l'ombre de Thélème, véritable utopie littéraire cette fois, l'a influencée de manière durable. « Les appartements de Thélème ressemblent à ceux de Chambord. Chacun possède une arrière-chambre, un cabinet, une garde-robe, une chapelle et une sortie vers une grande salle de réunion. Il est vrai que l'abbaye du "bon vivre" compte 9332 chambres, capacité d'hébergement fort supérieure à celle du château des bords du Cosson. Bien entendu, l'escalier est le morceau de bravoure. Il ne comporte qu'une volée, mais sa splendeur, son appareil et son utilisation font penser irrésistiblement à Chambord »[412]. En humaniste, Rabelais adhère à la pensée antique, qui croit

[408] Si l'utopie, en tant que genre littéraire, naît avec les écrits d'Homère et de Platon, nous devons la genèse de son nom à Thomas More, qui publie son *Utopia* en 1516 : au terme grec *topos*, « le lieu », il greffe un préfixe à double entente, signifiant à la fois « bien » (*eu*) et « ne...pas » (*ou*) ; l'utopie se caractérise donc comme une inaccessible perfection, puisqu'elle n'est d'aucun lieu.

[409] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 168.

[410] Consulter F. Rabelais, « Comment feust bastie et dotée l'abbaye des Thelemites », *in Gargantua*, [1535], Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1993, chapitre LIII, p. 220 : « Ledict bastiment estoit cent foys plus magnificque que n'est Bonivet, ne Chambourg, ne Chantilly ».

[411] M. de Navarre, 1531, citée par M. Chatenet, *Chambord*, p. 69 ; consulter aussi F. de Belleforest, *op.cit.*, p. 315, pour qui Chambord « est tel que rien n'y manque pour le perfection de ce qui est requis en l'architecture ».

[412] I. Cloulas, *Chambord, rêve des rois*, p. 15 ; consulter F. Rabelais, *op.cit.*, pp. 219-220 : « Le bastiment feut en figures exagone en telle façon que à chascun angle estoit bastie une grosse tour ronde : à la capacité de soixante pas en diamètre. Et estoient toutes pareilles en grosseur et protraict. La rivière de Loyre decoulloit sus l'aspect de septentrion [...].Entre chascune tour estoit espace de troys cent douze pas. Le tout basty à six estages,

en un univers régi par les règles de l'arithmétique et de la géométrie, garantes d'un principe de beauté universelle. L'architecture, notamment, se doit de répondre à ces lois, afin de refléter la perfection de ce monde ordonné : elle se fonde en conséquence sur les notions de symétrie et d'harmonie des proportions, qui invitent à considérer le plan comme une œuvre en soi, où chaque élément participe d'une vision d'ensemble. De cette uniformité gracieuse naît la délectation de l'esprit[413]. Tous les auteurs s'avouent frappés par cette unité, cet équilibre formel qui caractérise Chambord, toutefois, certainement en raison d'un manque de familiarité avec l'architecture, la plupart se contentent de louer sa grande beauté, sans jamais s'appuyer sur le sentiment de perfection qui s'impose à sa vue pour engager une réflexion utopique. Seuls les historiens se montrent sensibles à cette dimension, explorant l'anatomie du château dans l'espoir d'y déceler la preuve d'un agencement programmatique correspondant à cet idéal esthétique des édifices Renaissance :

> A 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…[414]

Le photographe et artiste-plasticien contemporain Georges Rousse, en résidence à Chambord durant trois mois, en 2011, s'est à son tour inscrit dans cette logique en interrogeant, par le biais de trois installations monumentales, l'espace architectural comme une œuvre plastique. Essentiellement connu pour ses « tableaux photographiques », son travail est entièrement fondé sur le concept d'anamorphose, ou plus précisément sur celui d'illusionnisme[415]... Chambord et Georges Rousse étaient faits pour se rencontrer ! L'artiste a

---

comprenant les caves soubz terre pour un [...]. Entre chascune tour au mylieu dudict corps de logis estoit une viz brisée dedans icelluy mesmes corps. De laquelle les marches estoient part de porphyre, part de pierre Numidicque, part de marbre serpentin, longues de xxij piedz ; l'espesseur estoit de troys doigtz, l'assiete par nombre de douze entre chascun repous. En chascun repous estoient deux beaulx arceaux d'antique, par lesquelz estoit repceu la clarté, et par iceulx on entroit en un cabinet faict à clere voys de largeur de ladicte viz : et montoit jusques au dessus la couverture, et là finoit en pavillon. Par icelle viz on entroit de chascun cousté en une grande salle, et des salles es chambres ».

[413] Consulter C. Trézin, *op.cit.*, p. 24.

[414] Cette citation est extraite du site Internet http://www.chambord-archeo.org, qui explore, dans une section entière, l'hypothèse de la perfection formelle de Chambord ; consulter également, parmi d'autres historiens, J. Androuet Du Cerceau, *op.cit.*, p. 10 et M. Chatenet, *Chambord*, pp. 70-77 ; consulter en annexe fig. 53.

[415] Georges Rousse ne travaille habituellement que dans des lieux abandonnés et vides, promis à une destruction imminente, qu'il transforme en intervenant directement sur les murs ou en utilisant la peinture, de manière à bouleverser l'espace, lui inventer une nouvelle perspective (pièce quadrillée, escalier coupé en deux, ouvertures en cercles concentriques dans une suite de murs, mots-sculptures envahissant les pièces...) ; chaque installation est pensée en fonction de l'angle sous lequel elle sera ensuite photographiée ; éphémères, ces œuvres ne sont pas visitables (depuis quelques années, l'artiste donne accès à son travail, comme ici), donc ne reste que le témoin photographique de cette transformation de l'espace en matériau : il s'agit d'une image purement virtuelle dans

mis en place trois structures autoporteuses[416] dans les parties hautes du donjon, deux dans les combles et une en rez-de-terrasse. Au niveau des combles, séduit par le mouvement tournoyant de la charpente, Georges Rousse a décidé d'élever des figures géométriques monumentales, destinées, comme à la Renaissance, à jouer avec les lois de la perspective, afin de donner l'illusion de figures planes, alors qu'en réalité, elles se déploient dans l'espace en trois dimensions. L'artiste a privilégié le motif du cercle, qui s'oppose par sa rondeur à l'orthogonalité de l'espace, tout en créant un dialogue mobile avec la charpente et soulignant cette recherche de perfection propre à l'architecture de Chambord. En contemplant le dispositif achevé, le sentiment que la réalité n'est qu'illusion s'empare du spectateur, en lui faisant simultanément prendre conscience que cette illusion, révélée par le médium photographique, est devenue réalité picturale. Ainsi, implicitement, Georges Rousse nous signifie que la perfection fantasmée de Chambord, parfois pensé comme une utopie architecturale, a néanmoins ses limites. Les historiens ne s'autorisent d'ailleurs jamais à explorer trop avant cette hypothèse d'une architecture du idéale, contrebalançant systématiquement leurs théories par un minutieux examen de ses « incohérences ». Le blog archéologique, par exemple, étudie ses « irrégularités », les « maladresses de l'ordonnancement balbutiant des façades » ou encore « l'orientation discordante de l'un des quatre cantons du donjon, dont la disposition anarchique bouleverse autant la symétrie du plan que celle des façades »[417]. À la fin du XX^{e} siècle, élaborant une étude comparative de l'abbaye de Thélème et de Chambord, Pierre Jault met en lumière les similitudes de leurs défauts, « ce qui ne manque pas de surprendre quand l'un des bâtiments est fictif et l'autre encore debout »[418] : les incohérences architecturales de Thélème révèlent le tour parodique que Rabelais a voulu conférer à son utopie, tout comme les imperfections de Chambord, relevées par les historiens et les archéologues, nous rappellent que le château a dû composer entre son aspiration idéelle et les contraintes inhérentes à la réalité.

Cette perfection formelle, qui s'impose comme le cœur de la réflexion utopique, ne doit néanmoins pas être réduite à sa dimension esthétique. L'architecture y est en effet davantage considérée comme un moyen que comme une fin en soi : elle est l'écrin métaphorique d'une société idéale, qu'elle abrite entre ses murs tout en en reflétant les

---

un espace architecturé, n'existant que par et pour l'objectif photographique, où Georges Rousse privilégie un point de vue unique ; il revient au spectateur, non pas de reconstruire son travail en se déplaçant dans l'espace, mais de le déconstruire pour en cerner la logique ; consulter en annexe fig. 54-55.

[416] Intervenant sur un monument classé, il lui était interdit de poser des clous ou de peindre directement sur les murs et les sols, ce qui l'a amené à choisir un système de chevrons simplement appuyés sur les murs.

[417] Consulter la section « Un donjon presque parfait » du site Internet http://www.chambord-archeo.org.

[418] P. Jault, *Étude comparée de l'Abbaye de Thélème et du château de Chambord*, La Riche, P. Jault, 1978, p. 1.

valeurs. Jumelant le désir esthétique à l'exigence morale[419], le XIX[e] siècle invente l'urbanisme et s'interroge quant à sa vocation sociale, cherchant à travers l'architecture les clés du mieux vivre ensemble. Aussi n'est-on guère surpris de voir quelques auteurs profiter de l'abandon de Chambord pour élaborer des projets parfois très détaillés, destinés à lui trouver un nouvel usage : adaptés à l'esprit du territoire solognot, ils confèreraient au domaine une utilité sociale nouvelle. Nous sommes très loin, cependant, des théories socialistes utopiques élaborées par Robert Owen et Claude Saint-Simon[420], les auteurs se contentant modestement de proposer la transformation de Chambord en cité agricole moderne. Dès la fin du XVIII[e] siècle, considérant la topographie très plate de la région, ainsi que « l'état médiocre de culture » du parc, Arthur Young se prend à rêver que le roi de France établisse à Chambord « une ferme complète de navets à la mode d'Angleterre » [421]. Avec assurance, il préconise de confier le château, qui ne l'intéresse pas du tout, à un directeur, de transformer les écuries, totalement inutiles, en étables à bestiaux, enfin, de couper les arbres du parc pour en revendre le bois et assurer ainsi le financement de l'exploitation ! Fidèle à l'ancienne loi de l'utilité, Young ne se préoccupe pas un instant du dévoiement du site auquel sa solution miracle conduirait : après avoir exposé son système, il s'ébroue néanmoins comme au sortir d'un beau rêve, admettant son utopisme comme à contrecœur[422]. Presque un demi-siècle plus tard, au moment où Louis-Philippe tente de faire annuler la souscription nationale ayant permis de sauver Chambord en l'offrant au Duc de Bordeaux[423], Charles-François Vergnaud-Romagnési, qui estime que le château devrait alors revenir au domaine public, s'interroge sur la meilleure manière de le moderniser sans trahir son esprit. Verdier, propriétaire agronome, ajoute à sa notice un rapport dans lequel il démontre la nécessité de transformer le domaine en une ferme modèle, afin de relancer l'agriculture en Sologne, absolument désastreuse[424] : « En effet, quel doit être le but principal d'une ferme modèle ? De faire connaître, non par la théorie, mais par la pratique, tous les vrais principes de l'agriculture, et de faire voir à ceux

[419] Essentiellement avec le rationalisme, qui prône une rupture avec la conception idéaliste de l'art, portée aux nues par le symbolisme et l'éclectisme : l'architecture moderne doit désormais éviter le « collage », pour mieux répondre, selon la célèbre formule d'Hippolyte Taine, dans sa *Philosophie de l'art* (1865), aux besoins « de la race, du milieu, du moment ».

[420] Consulter P. Goujon, « Le siècle de la théorisation socialiste », *op.cit.*, pp. 323-327 : « L'industrialisation et les nouveaux rapports sociaux qu'elle engendre, la misère ouvrière qui l'accompagne, ont amené les premiers socialistes à s'interroger sur l'organisation du travail et de la production et sur la distribution des fruits du travail » ; l'industriel Robert Owen fonde en Écosse l'usine de New Lanark, modèle d'amélioration du travail des ouvriers, puis celle de New Harmony aux Etats-Unis, pour tester son système de communautés coopératives ; le philosophe Claude Saint-Simon préconise une société industrielle organisée et positive, dont l'objectif serait la satisfaction de tous en biens matériels et intellectuels.

[421] Ces deux citations sont extraites d'A. Young, *op.cit.*, p. 173.

[422] Consulter *Ibid.*, pp. 173-174 : « J'aurai beau néanmoins recommander de tels établissements d'agriculture ; ils n'ont jamais été entrepris dans aucun pays et ils ne le seront jamais, jusqu'à ce que les hommes soient gouvernés par des principes tout à faits contraires à ceux qui prévalent aujourd'hui ».

[423] Vers 1830, Louis-Philippe fait adopter une loi obligeant les descendants de Charles X à vendre tous leurs biens situés en France.

[424] Consulter « Addition de Verdier », in C.-F. Vergnaud-Romagnési, *op.cit.*, p. 10.

qui les ignorent encore l'avantage de leur judicieuse application, afin de les déterminer à suivre l'exemple qu'ils ont sous leurs yeux [...]. En n'opérant que sur des terres bien choisies, et il en est en quantité plus que suffisante à Chambord, on peut y créer une très belle exploitation agricole, avantageuse pour l'établissement, avantageuse pour les fermiers du parc et avantageuse pour tous les propriétaires de Sologne qui voudront en imiter la pratique avec intelligence »[425]. En orateur s'attachant à convaincre du bien-fondé de son projet les membres de la Société des Sciences d'Orléans, Verdier établit point par point, selon une méthode analytique et scrupuleusement rationnelle qui rappelle les démonstrations éloquentes d'un Charles Fourier ou d'un Jean-Baptiste Godin[426], un programme de réaménagement complet du domaine de Chambord. Après avoir défriché les étangs, curé le Cosson, pratiqué des fossés contre l'humidité, défriché les sols, choisi « avec discernement de bonnes terres arables », bâti des fermes, planté diverses variétés d'arbres et assuré l'exploitation de chaque terrain pour cinquante ans, Verdier expose dans le détail les raisons qui l'ont amené à élire la Sologne, et plus particulièrement Chambord, espaces témoins de son projet de révolution de l'agriculture. Enfin, l'auteur aborde l'indispensable volet social de son projet, préconisant l'agrandissement du village, la libre circulation et la création d'une école d'horticulture. Verdier conclut sa démonstration magistrale sur la certitude confiante que Chambord peut devenir une « terre modèle », qui « serait le moyen de donner à la France, si riche en propriétés foncières, et qui, par cette raison, devrait être essentiellement agricole, un degré de prospérité tel que la production serait immense, les denrées conséquemment à bon marché, et la classe ouvrière réellement soulagée »[427]. Vingt ans plus tard, Auguste Johanet assure la filiation en considérant Chambord comme « un immense domaine offrant la collection et la mise en pratique d'excellents systèmes agricoles et surtout sylvicoles »[428], qui aurait innové dans la culture de la terre au point que tous les domaines alentours auraient suivi son exemple. Suite à de longues prospections autour du domaine, dans un rayon de quatre lieues, l'auteur livre le résultat de ses observations, en détaillant l'équipement, les méthodes d'exploitation et les bilans de chaque ferme rencontrée. Concluant, enfin, qu'en parcourant ces pays, « on revient à Chambord [...] plus heureux qu'au point de départ, car on [peut], en toute connaissance de cause, le féliciter de ce que ses leçons ont produit »[429], Johanet proclame sa foi en la participation de l'agriculture, aux côtés de l'instruction, au progrès social.

[425] *Ibid.*, p. 14, 17.
[426] Avec son phalanstère, le philosophe Charles Fourier, qui condamne la société capitaliste, entend jeter les bases d'une civilisation nouvelle fondée sur une communauté des passions et où le travail, rendu attrayant, assure l'équilibre de tous ; l'industriel Jean-Baptiste-André Godin, désireux d'améliorer les conditions de vie de ses ouvriers, crée le familistère de Guise, une cité ouvrière dont il décrit et mesure le moindre élément, assignant à chacun d'entre eux une utilité précise.
[427] *Ibid.*, pp. 16-17.
[428] A. Johanet, *op.cit.*, p. 6.
[429] *Ibid.*, p. 63.

Il demeure curieux que les littérateurs n'aient pas été tentés d'aborder Chambord selon le prisme utopique et que les historiens se soient davantage investis dans cette démarche, explorant aussi bien l'hypothèse de sa perfection formelle que sa capacité à renouveler le schéma économique moderne. Toutefois, bien qu'en marge du discours habituel, ces réflexions ne sont pas parvenues à proposer une lecture renouvelée de Chambord, qui aurait permis d'approcher ses fondements mythiques : faute d'une démarche mêlant le légendaire à la prospection analytique, les textes n'ont pas atteint une portée universelle. Le domaine apparaît donc plus que jamais comme un réservoir d'imaginaire, dont il appartient aux auteurs de développer ou non les potentialités. À cet égard, certains d'entre eux trouveront, dans l'exploration de la dimension plus proprement eschatologique de Chambord, un terrain plus propice à leur art.

c) Une nouvelle Jérusalem céleste

Depuis *La Cité de Dieu* de saint Augustin[430], l'imaginaire utopique n'a cessé de s'abreuver à la source de la religion, avec laquelle elle entretient des liens assez naturels. Nombre d'auteurs ont ainsi inventé des cités métaphoriques, paradisiaques ou infernales, dont la configuration réinvente la topographie de la Jérusalem céleste[431] ou de l'Enfer, son contraire[432]. Il n'est donc pas étonnant que certains écrivains aient tenté d'interpréter la féerie de Chambord selon une lecture chrétienne, plutôt que sous l'angle de la simple fantasmagorie. D'une part, sans encore déceler une volonté manifeste d'envisager le château comme une matérialisation de la Jérusalem céleste, on constate rapidement, au détour d'un texte ou d'un témoignage, un certain réinvestissement de la symbolique biblique. François I[er] a lui-même pris soin de parer son règne d'une aura religieuse. On sait notamment qu'il s'est entouré de clercs pour concevoir Chambord, tel le puissant François Desmoulins de Rochefort, son précepteur et aumônier[433]. Les chercheurs considérant aujourd'hui que le plan de Chambord

[430] Théologien prolifique, saint Augustin rédige son apologie du christianisme, *La Cité de Dieu*, entre 415 et 427.
[431] C'est en Israël, à Jérusalem, que les premiers juifs chrétiens fondent l'Église originelle ; souvent qualifiée de « ville ultime », la Jérusalem céleste est décrite par saint Jean l'Évangéliste dans l'*Apocalypse de Jean* : après la Résurrection, l'apôtre Jean porte la bonne parole en Samarie, puis à Rome, avant d'être exilé par Domitien sur l'île de Patmos, où il reçoit, par la volonté divine, les visions de la défaite de l'Antéchrist, le triomphe du Christ, et, à la fin des temps, la résurrection, le Jugement dernier, enfin la descente sur terre de la cité sainte, la Jérusalem céleste, dans laquelle Dieu accueillera les justes.
[432] L'écrivain argentin Jorge Luis Borges, par exemple, publie en 1966 *L'Aleph*, un recueil de dix-sept nouvelles écrites entre 1944 et 1952 : l'une d'entre elles, « L'Immortel », décrit les tentatives du tribun Marcus Flaminius Rufus d'accéder à la Cité des Immortels : il n'atteind que le pays des Troglodytes, créatures misérables ayant détruit la Cité des Immortels après avoir bu l'eau qui donne la vie éternelle ; la Cité traversée par Rufus, construite par les Troglodytes, apparaît dès lors comme une sorte de contre-utopie de la Jérusalem céleste figurée par l'ancienne Cité des Immortels.
[433] François Desmoulins de Rochefort est un moine franciscain, chanoine de l'église Saint-Pierre-et-Sainte-Radegonde de Poitiers puis abbé de Saint-Maximin à Micy-sur-Loire ; cet humaniste érudit, qui rédige un certain nombre d'ouvrages philosophiques, est également conseiller et confident de Louise de Savoie et de Marguerite de Navarre, ami et correspondant d'Érasme, de Guillaume Budé et de Jacques Lefèvre d'Étaples.

est inspiré de la configuration spatiale de la Jérusalem céleste, telle qu'elle apparaît dans la *Bible*, il est judicieux d'en attribuer en partie l'inspiration à un religieux aussi influent que l'était Rochefort. La figure de saint François d'Assise, par l'intermédiaire de celle de saint François de Paule, est également attachée à la famille d'Angoulême, à François I^er^ plus particulièrement[434]. François de Paule fut ainsi prénommé car ses parents, qui ne parvenaient pas à avoir d'enfant, avaient imploré saint François d'Assise d'intercéder en leur faveur : un garçon leur étant né, ils le vouèrent immédiatement au moine franciscain. La légende veut que l'histoire se soit répétée avec Louise de Savoie qui, désirant un héritier mâle, aurait réclamé l'aide de François de Paule, entré au service de la famille royale sous Louis XI. François I^er^, prénommé ainsi en l'honneur de ces deux grands religieux, ayant eu quant à lui trois fils, la famille d'Angoulême affirma que l'ermite italien avait, par ses miracles, brisé une malédiction, ce qui lui valut d'être canonisé. En interrogeant l'emblème de la salamandre, Xavier Patier avance quant à lui l'hypothèse d'une assimilation, dans l'esprit populaire, de François I^er^ à la figure biblique d'Adam : « La moitié des salamandres paraît cracher du feu, et en réalité l'engloutit ; l'autre moitié crache de l'eau, et donc éteint l'incendie. Par ce message bizarre, la famille d'Angoulême faisait mine de décider du bien et du mal, et François de n'être pas seulement le nouveau César, mais le nouvel Adam. Après Marignan, des poèmes à la gloire du jeune roi mettaient ce dernier dans le personnage de l'époux du cantique des cantiques [*sic*] et la France dans celui de la fiancée. L'époux, c'est le nouvel Adam. La fiancée, la fille aînée de l'Église »[435]. S'il faut bien entendu mesurer la dimension politique de ces fables chrétiennes [436], Chambord se trouve néanmoins baigné, par leur intermédiaire, d'une atmosphère sacrée. L'abbé Louis Pothée rapporte d'ailleurs que jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, un pèlerinage avait lieu chaque 25 avril, de la paroisse de Saint-Dyé à la chapelle Saint-Marc, fondée au VI^e^ ou VII^e^ siècle, et située au cœur du parc de Chambord[437].

Désireux de dépasser le légendaire anecdotique, plusieurs auteurs, de nouveau essentiellement des historiens, ont étudié la symbolique religieuse de l'architecture du château. Certains se sont notamment intéressés au choix initial d'un plan en svastika[438], inédit en France comme en Italie, soulignant que le mouvement en aile de moulin des quatre donjons évoque la ronde du globe terrestre, ce qui a incité Monique Chatenet à considérer que ce parti avait valeur de « proposition cosmogonique »[439]. Si le plan finalement adopté diffère, sa portée symbolique reste identique. Rappelons en effet que le parti de plan centré en croix

[434] Voir p. 43 de ce mémoire.
[435] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 51.
[436] Nous explorerons plus avant cette question dans le troisième chapitre de la seconde partie, pp. 199-203.
[437] Consulter J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, p. 9.
[438] Voir note 228, p. 64.
[439] M. Chatenet, *Chambord*, p. 109.

grecque inscrite est aussi celui adopté par la basilique Saint-Pierre-de-Rome, au même moment : « [le dessin du] plan en croix grecque s'inscrit aisément dans un cercle. Dans l'esprit des architectes de la Renaissance, cette forme géométrique, jugée parfaite, est considérée comme la mieux adaptée à un édifice religieux qui doit refléter l'harmonie divine »[440]. Monique Chatenet précise que « c'est au modèle de l'église de plan centrée en croix grecque à coupole de croisée que se réfèrent à l'évidence les espaces principaux »[441]. Évoquant la disposition archétypale du second étage, l'historienne attire l'attention sur « les bras de la croix [...], couverts de berceaux à caissons d'une monumentalité toute romaine et plus spécifiquement bramantesque -on pense aux grands arcs de la croisée de Saint-Pierre-de-Rome élevés en 1510-1511-, tandis qu'au centre, la cage ajourée de l'escalier laisse pénétrer la lumière provenant de la lanterne, éclairage zénithal semblable à celui émanent du tambour d'une coupole également évoquée [...] par le volume extérieur de la lanterne »[442]. Chambord est donc matériellement pensé comme un château-église, comme une cité-monde. Concernant plus précisément le rapprochement du château de la Jérusalem céleste, force est de constater que le domaine, dessinant un carré, est ceint d'un rempart dont les quatre côtés portent chacun trois portes[443] : la silhouette de la Ville ultime est quant à elle souvent décrite cubique et entourée d'« une grande et haute muraille avec douze portes [...]. Il y a trois portes à l'orient, trois portes au nord, trois portes au midi et trois portes à l'occident »[444]. Les ambassadeurs étrangers venus admirer Chambord au XVI^{e} siècle ont en outre été particulièrement frappés par les « tours circulaires orientées sur les points cardinaux »[445] qui cantonnent ce plan carré. Appréciant, de fait, la répartition des appartements aux quatre angles de l'édifice[446], Moraes conclut que le château a « quatre portes, pour les quatre parties du Monde »[447]. Le poète Clément Marot s'inspire quant à lui de cette configuration particulière pour louer le pouvoir hégémonique de François I^{er}, égal à celui de Dieu : « Roy le plus Roy qui fut oncq couronné. / Dieu tout puissant te doint (pour t'estrener) / Les quatre Coings du Monde gouverner, / Tant pour le bien de la ronde Machine, / Que pour aultant que sur tous en es digne »[448]. Sous sa plume, le château apparaît comme « une sorte de phare dominant le monde »[449]. On peut également considérer la configuration spatiale de Chambord comme une citation biblique du

[440] H. Daussy, P. Gilli, M. Nassiet, *op.cit.*, p. 154.
[441] M. Chatenet, *Chambord*, p. 93.
[442] *Ibid.*
[443] Dans l'état initial du château ; consulter M. De Jaeghere, *op.cit.*, p. 45.
[444] *Apocalypse de Jean*, 21-22, trad. par Hugues Oltramare, cité par J.-N. Mouret, *Le goût des villes imaginaires*, Paris, Mercure de France, « Le petit mercure », 2011, p. 130 ; consulter également fig. 56 en annexe.
[445] M. Chatenet, *Chambord*, p. 70.
[446] Consulter J. Androuet Du Cerceau, *op.cit.*, p. 10, qui fait la même observation.
[447] F. de Moraes, *op.cit.*, p. 84.
[448] C. Marot, *Les Épîtres*, [1531-1532], éd. critique par Claude-Albert Mayer, Londres, University of London, 1958, rééd. 1964, Épître XXV, p. 176.
[449] M. Chatenet, *Chambord*, p. 109.

Jardin d'Éden, que les trois premiers chapitres de la *Genèse*[450] 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. Il est tentant de rapprocher cette disposition de celle de Chambord, qui présente en effet depuis les premiers projets une structure en cloître traversée par l'imposant escalier à double révolution. 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[451], historiens et architectes le considère comme un escalier « trinitaire ». Symbole d'une ascension spirituelle, il semble faire le lien entre le ciel et la terre, d'où son 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[452]. 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 Monique Chatenet à envisager le dernier lanternon comme l'aboutissement d'un chemin spirituel intérieur réservé à quelques privilégiés[453]. Chateaubriand et Perret demeurent, semble-t-il, les seuls littérateurs à se montrer sensibles à cette symbolique chrétienne de l'escalier à double révolution, l'un soulignant que ses « degrés s'élèvent accompagnés de petites cannelures comme des marches dans les tourelles d'une cathédrale »[454], l'autre professant à sa suite sa valeur de « chemin céleste »[455]. Enfin, depuis ce faîte, de même qu'au niveau des terrasses, le visiteur peut contempler les huit arcs-boutants qui soutiennent la partie haute de la lanterne, chiffre symbolique qui renverrait à la paix universelle de la fin des Temps[456]. Programmatique, l'architecture de Chambord a donc en partie été pensée pour adapter un discours chrétien à un édifice civil, afin de conférer au pouvoir royal une aura quasi christique.

Approfondissant l'intuition à peine esquissée de Perret, Gascar décrit Chambord comme une citée sacrée, dont les divers éléments semblent flotter dans le ciel, en fonction du point de vue : « L'angle de vue, par là, 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

[450] Consulter dans la *Bible* : Isaïe, LI, 3 ; Ezéchiel, XXVIII, 13, XXXI, 9 et Joël, II, 3 ; le Jardin d'Éden ne désigne pas seulement le Paradis originel, il est souvent assimilé à la Jérusalem céleste ; de manière générale, le jardin constitue depuis le Moyen Âge une métaphore visuelle de l'Église : c'est l'*hortus conclusus*, inspiré par la description de l'Épouse (la Vierge en Gloire), dans le *Cantique des Cantiques*.
[451] Pour une description plus précise de ce dispositif, voir p. 175 de ce mémoire.
[452] Nous rapportons ici une hypothèse émise durant la visite approfondie proposée le 5 mars 2011 par le Domaine National de Chambord, fondée sur des travaux non publiés d'historiens et d'architectes ; consulter également fig. 57 en annexe.
[453] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 82.
[454] F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, p. 67.
[455] P. Perret, *op.cit.*, p. 18.
[456] Nous rapportons de même ici une hypothèse émise durant la visite approfondie proposée le 5 mars 2011 par le Domaine National de Chambord, fondée sur des travaux non publiés d'historiens et d'architectes ; consulter également fig. 112 en annexe.

bâtiment comme un jeu de tuyaux d'orgue qui ne se révéleraient qu'à un certain niveau, constructions nombreuses, diverses dont chacune possède, quoique rattachée au style de l'ensemble, une réalité autonome, et pourrait, une fois détachée et posée en plein champ, figurer un pilastre, un fronton votif, une tour, un temple circulaire à colonnes »[457]. Mais il ne s'agit pas, chez le romancier, d'une sacralité chrétienne, comme on serait tenté de le croire. Selon lui, Chambord convie le spectateur à « une sorte d'Éden terrestre, [où] les êtres humains se purifieront au contact de la beauté et se rapprocheront de Dieu par le bonheur ». Gascar s'appuie donc sur la perfection formelle et la portée symbolique de l'architecture, promesses « de vie idéale », pour inventer une spiritualité fondamentalement esthétique. Ainsi, « le raffinement désespéré de ce château », « son délire de beauté », traduit un « désir inconscient d'irréalité », se fait l'« image [utopique] d'un impossible bonheur »[458]. Il est étonnant qu'hormis Gascar, dont la marginalité ne peut être érigée en tendance, les littérateurs ne se soient pas emparés de cet imaginaire... Si leur œil avait davantage été exercé à lire les signes de la pierre, ils auraient sans nul doute chanté la spiritualité du château. Toutefois, la tradition populaire a quant à elle toujours investi le légendaire castral d'une dimension sacrale. Certainement encouragé par le clergé, qui cherchait à mettre en garde les pêcheurs et à édifier les fidèles, l'imaginaire rural a dès le Moyen Âge considéré le château comme le repaire « de châtelains pillards, débauchés et impies, mais immanquablement punis par Dieu, [dont la vengeance] s'abattait sur les châtelains oublieux de ses commandements »[459]. Si, la plupart du temps, les légendes rapportent la destruction miraculeuse des demeures frappées d'infamie, « plus nombreux encore sont les exemples de seigneurs que la justice divine a enrôlés dans des chasses fantastiques, en expiation des péchés qu'ils avaient commis afin d'assouvir leur passion cynégétique [...] ; immanquablement rattrapés, à l'heure de la mort [...], ils étaient condamnés à reproduire éternellement leur plaisir favori, sans trêve ni répit »[460]. Chaque village de Touraine a élaboré sa propre version de cette légende du *Chasseur Noir*, qui trouve néanmoins à Chambord une résonance particulière. Selon Monique Chatenet, « la silhouette pittoresque du vieux château écroulé donna naissance à la romantique légende de Thibault le Tricheur, condamné en punition de ses crimes à poursuivre en vain le même cerf jusqu'au Jugement dernier » [461]. La plupart des auteurs, historiens comme littérateurs, se sont plu à

[457] P. Gascar, *op.cit.*, p. 26 ; consulter également l'*Apocalypse de Jean*, in J.-N., Mouret, *op.cit.*, p. 130 : « Alors l'un des sept anges [...] m'ayant transporté en esprit sur une grande et haute montagne, il me montra la ville sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel d'auprès de Dieu, resplendissante de la gloire de Dieu ».
[458] Ces six citations sont extraites d'*Ibid*, p. 50.
[459] M. Combet (dir.), R. Baury (article), « Châteaux et châtelains de France au miroir des légendes », *in Château et imaginaire*, actes des rencontres d'archéologie et d'histoire en Périgord, 29-30 septembre et 1er octobre 2000, Pessac, Ausonius, CAHMC-Institut d'Histoire, Scripta Varia, p.121, 125.
[460] *Ibid.*, p. 126.
[461] M. Chatenet, *Chambord*, p. 23 ; selon X. Patier, Le Roman de Chambord, pp. 16-17, Thibault, comte de Blois, Chartres et Tours au Xe siècle, chassait sans autorisation dans la forêt de Chambord, terrorisait les paysans, s'appropriait sans droit un certain nombre de terres et poignarda dans le dos le curé de Chambord, qui,

transmettre cette fable[462], qui se prêtait fort bien à la tentative des uns de diversifier leurs essais historiques d'anecdotes plaisantes, des autres de transformer la moindre historiette en support romanesque. De fait, subordonnée à ces desseins, la portée religieuse de cette légende leur a systématiquement échappé :

> Malheur à celui que surprend à minuit le chasseur nocturne vêtu de noir, monté sur une cavale noire, suivi de chiens noirs, accompagné de serviteurs aux sombres costumes ! C'est lui, durant les belles nuits d'automne, quand l'obscurité est profonde, qu'on entend partir à minuit, à grand bruit d'hommes, de chevaux, de chiens et de cors, pour chasser à travers les airs. Les clameurs de la chasse retentissent dans le ciel, tantôt sourdes, tantôt éclatantes comme les roulements du tonnerre. Ces bruits lugubres se font entendre pendant tout le temps de la chasse aérienne, sans que l'on puisse apercevoir ni chevaux, ni chiens, ni chasseurs.[463]

La légende de Thibault le Tricheur, qui semble avoir particulièrement fasciné le XIX^e^ siècle, a en effet davantage été perçue par les auteurs comme une histoire délicieusement lugubre, destinée à « perturber l'endormissement des enfants de Chambord, quand le vent fait grincer les grands arbres »[464], que comme un « mythe d'enseignement moral »[465] à connotation spirituelle. Selon Roger Baury, elle participe en effet de « la recréation d'un monde sublimé, dans lequel le seigneur [était] châtié, et qui préfigurait la perfection absolue de la Jérusalem céleste »[466]. À ce titre, la logique architecturale de Chambord aurait pu trouver dans cette fable populaire un relais de premier plan : envers du domaine « maléfique » de Monfrault, détruit, le château aurait incarné, par sa disposition symbolique, l'apparition d'un pouvoir nouveau, cautionné cette fois par la justice divine.

---

un jour, avait osé commencer la messe sans lui ; J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, p. 13 précisent que les paysans disaient de lui : « A homme ne à femme ne porta amitié / De franc ne de chétif n'eut merci ne pitié / Ne ne douta à faire mal œuvre ne peché ».

[462] La version rapportée par L. de La Saussaye, *op.cit.*, pp. 36-37 paraît faire autorité : « Lorsque le craintif Solognot, dont le pied a foulé *l'herbe qui égare*, se trouve vers minuit près du pavillon de Montfrault, il est exposé à rencontrer la figure effrayante d'un chasseur nocturne, habillé de noir et accompagné de chiens noirs, qui n'est autre que Thibault de Champagne, dit *le Vieux* et *le Tricheur*, premier comte héréditaire de Blois, et l'un des types les plus complets de ces barons de fer des premiers temps de la féodalité. C'est encore lui, que, pendant les belles nuits d'automne, on entend partir, à grand bruit d'hommes, de chevaux, de chiens et de cors, pour chasser à travers les airs [...]. Les mêmes bruits qui se sont fait entendre au départ continuent pendant tout le temps de la chasse aérienne, sans que l'on puisse apercevoir ni chevaux, ni chiens, ni chasseurs » ; consulter également fig. 58 en annexe.

[463] Abbé J.-J. Bourassé, *op.cit.*, pp. 312-313 ; noter que certains ouvrages se contentent de recopier sans le citer le passage de L. de La Saussaye, tels A. Baillargé, *op.cit.*, p. 82 et S.n., *Guide historique du voyageur à Blois et aux environs*, pp. 176-177, hormis S.n., « Département du Loir-et-Cher, Chambord », *in La France Illustrée*, s.l., s.d.

[464] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 17.

[465] R. Baury, *op.cit.*, p. 126 ; excepté avec P. Gascar, *op.cit.*, pp. 62-63, qui y voit une symbolique du péché.

[466] *Ibid.*, p. 127 ; en lisant la légende de Thibault le Tricheur, on pense à la cité contre-utopique d'Ammendorf décrite par Michael Moorcock dans *Le chien de guerre et la douleur du monde*, Nantes, L'Atalante, [1981], 1993 (trad. française), elle aussi empreinte de la symbolique biblique du châtiment et de la rédemption : pendant la guerre de Trente ans, le capitaine mercenaire Ulrich von Beck rencontre, dans un château allemand, Lucifer, qui sollicite son aide pour retrouver son ancienne place d'ange au Paradis ; von Beck doit passer par Ammendorf, en lisière de l'Enfer, pour convaincre le Grand Veneur, seigneur du double de cette cité, Ammendorf-la-Morte, et dirigeant une troupe de morts-vivants chargés de chasser inlassablement les âmes pour le compte du Diable, de l'y conduire.

Finalement, parmi les littérateurs, seuls Vigny et Gascar se sont essayés à considérer le château comme un lieu fondamentalement utopique, brossant le portrait inédit d'un territoire soudainement devenu méconnaissable. Les autres ouvrages témoignent d'une intertextualité du vocabulaire utopique se rapportant à Chambord, sans donner lieu, toutefois, à un renouvellement fécond susceptible de composer un véritable imaginaire. Les historiens, s'ils se sont montrés plus attentifs à la dimension idéelle du domaine, ne l'ont pas davantage considérée comme un matériau mythique. Ainsi, décentrer notre regard de l'espace utopique, par trop général pour lui correspondre tout à fait, apparaît comme une nécessité. Et si la mythologie de Chambord résidait dans l'imaginaire féerique féodal qui lui a toujours été attaché ?

2) La survivance de l'idéal chevaleresque

On peut être surpris, à raison, de l'importance accordée par les textes à l'imagerie chevaleresque qui entoure Chambord. Pourquoi s'intéresser, en effet, à un héritage féodal largement discuté, au risque d'attacher au domaine une image désuète, alors qu'il serait sans doute plus flatteur de valoriser la modernité de ses innovations Renaissance ? La figure iconique de François I^{er}, pensé comme le dernier roi-chevalier français, associée à une fascination nouvelle pour le Moyen Âge, constituent pour le XIX^{e} siècle l'irrésistible tentation d'élaborer une relecture féerique de cet imaginaire médiéval. De nouveau, les écrivains s'investissent dans un discours à plusieurs voix, dont les modulations, inspirées des topoï féodaux de la guerre, de la seigneurie, du mystère, de l'amour ou encore de la chasse, s'attachent à élever Chambord en fief d'un monde légendaire.

a) La transcription en pierre d'un château de roman

Curieusement, aucun texte ne s'appuie sur Chambord, écrin historique et témoin architectural monumental, pour chanter le bouillonnement créatif de la Renaissance, cette « époque déterminante pour notre littérature avec l'influence du néoplatonisme, les premières traductions d'Aristote et l'émergence d'une tradition poétique exceptionnelle avec non seulement la Pléiade, mais l'école de Lyon, la poésie scientifique, les virtuosités de Marot, la folie Rabelais...»[467]. Tout au contraire, les ouvrages des XIX^{e} et XX^{e} siècles présentent une certaine tendance à élaborer un imaginaire féodal en utilisant le château comme garantie de son authenticité. De manière plus ou moins artificielle, les auteurs postulent la contemplation

[467] Propos de Yannick Mercoyrol, directeur de la programmation culturelle du Domaine National de Chambord, cités dans l'article « Écrivains à Chambord, rencontre avec Yannick Mercoyrol », sur le site Internet du Réseau du livre et de la littérature en région Centre (*http://livreaucentre.fr/2011/10/ecrivains-a-chambord-rencontre-avec-yannick-mercoyrol/*).

de Chambord comme une source féconde de réminiscences médiévales, qui, en s'appuyant sur un fonds légendaire commun, procède en vérité essentiellement d'une doxa touristique ou, plus rarement, d'un élan créatif. Cette attitude n'est pas le propre de la modernité. On l'observe déjà au XVI^e^ siècle, lorsque, « 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 »[468]. Ainsi, tout en donnant aux arts un second souffle, la Renaissance était encore fascinée par son héritage littéraire, et le milieu curial, notamment, se plaisait à amplifier et déformer le légendaire de la chanson de geste ou celui des romans de chevalerie du XIII^e^ siècle. Dès lors, avec son imposante silhouette, son donjon, son enceinte et ses tours circulaires massives, Chambord faisait frémir d'aise les amateurs de ce Moyen Âge fantasmé, davantage littéraire et mythique que bien réel ! On raconte d'ailleurs que la reine Marie de Hongrie, sœur du roi Charles Quint, commanda « en 1555 deux copies d'un plan de Chambord appartenant au cardinal Antoine Perrenot de Granvelle », après que l'empereur l'eut entretenue de sa magnificence : « férue de littérature courtoise [...], elle voit dans Chambord, comme ses contemporains, la transcription en pierre des palais fantastiques qui abondent dans ces œuvres »[469]. Plus troublant, la littérature elle-même contribue à entretenir cette représentation féerique d'un Chambord tout droit sorti d'une épopée médiévale, petit frère de la Douloureuse Garde[470] ou du palais d'Ygerne[471]. Durant sa détention en Espagne, François I^er^ put apprécier un roman alors très en vogue en Europe, l'*Amadis de Gaule*, rédigé à la fin du XV^e^ siècle par l'officier municipal Garci Rodriguez de Montalvo, à partir d'une version portugaise antérieure, et s'inspirant d'anciens ouvrages français tels *Tristan* ou *Lancelot du Lac*. Ce récit à la mode épique met en scène le fabuleux palais du roi Apolidon, « l'un des meilleurs chevaliers du monde »[472], palais dont, en vertu d'un enchantement lancé par ses soins, « nul n'en fût seigneur s'il n'était autant bon chevalier »[473]. Amadis de Gaule, réputé pour sa vaillance et son habileté aux armes, se devait de s'y mesurer, aussi s'embarque-t-il pour l'île Ferme. Il demeure stupéfait à la vue de ce

[468] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 167 : l'auteur donne l'exemple du *Morgante* de Luigi Pulci, épopée comique composée entre 1466 et 1483, où Roland prend pour compagnon un grand géant naïf, ou encore le *Roland furieux* de l'Arioste, qui chante les amours de Roland et de la princesse païenne Angélique (1516-1532).
[469] I. Cloulas, *Chambord, rêve des rois*, pp. 17-18.
[470] Lancelot triomphe des enchantements de ce château magique dans le *Lancelot du Lac*, chap. XXIII à XXXIX.
[471] Le château splendide et merveilleux de la reine Ygerne, mère du roi Arthur, est conquis par Gauvin dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes.
[472] Garci Rodriguez de Montalvo, *Amadis de Gaule*, Livre IV, chapitres I et II, [vers 1492-1508], édition établie et préfacée par Georges Bourgueil ; traduit de l'espagnol par Nicolas de Herberay des Essarts, [vers 1540], Paris, Passage du Nord-Ouest, 2008, p. 295.
[473] *Ibid.*, p. 297.

magnifique château, parmi les « plus somptueux édifices du monde »[474]. Bien que le roman ait été écrit quelques décennies avant la construction de Chambord, certaines ressemblances, entre le château effectif et le palais de papier, s'avèrent frappantes, à commencer par les dimensions du domaine, d'une longueur de « six cent vingt-cinq toises », de « trois cent soixante et quinze » toises de large et ceint d'une « haute muraille ». Puis, « au front de ce plan [...] le palais, [avec] en son carré cent quarante et une toises, aux quatre coins duquel étaient élevées quatre grosses tours »[475]. On dépasse ensuite le stade de la coïncidence, en pénétrant avec Amadis à l'intérieur de l'édifice, pour contempler « une vis double [dont] ne se rencontraient aucunement les deux montées [...] en ligne orthogone, ni ambligone » [476]. Tout porte à croire que François I[er] s'est souvenu de cette lecture d'exil au moment d'élaborer le plan de Chambord. Cloulas ajoute à notre trouble en révélant un second niveau d'illusionnisme : en traduisant l'*Amadis de Gaule*, en 1543, Nicolas Herberay des Essarts fait ajouter au texte une gravure représentant le plan au sol de Chambord et de son enceinte, « pour donner une idée précise de ce merveilleux édifice » [477] ! Une fois de plus, le château se joue du réel, abolissant la frontière entre l'architecture civile et la féerie d'un édifice purement imaginaire.

Le goût de la Renaissance pour le mystère, les surprises, les énigmes susceptibles de retourner ou détourner le sens, joue ici à plein, allant même jusqu'à défier l'éternité. Sans toutefois chercher à exploiter cette superposition ludique de la réalité et du merveilleux au niveau discursif, les auteurs des XIX[e] et XX[e] siècles se plaisent à entretenir cette incursion de Chambord dans le légendaire médiéval. À la lecture des textes, on croit assister à la perpétuation consciente d'un clin d'œil littéraire, alors qu'il s'agit simplement de nouveau de la récupération d'un motif devenu populaire avec le temps. Certains sauront s'en emparer avec créativité, tandis que d'autres ne parviendront qu'à l'affadir en s'abîmant eux-mêmes dans une intertextualité de circonstance. C'est à l'ambassadeur Lippomano, cette fois, que revient l'invention d'une peinture de Chambord à l'exacte image des châteaux merveilleux de la geste chevaleresque. Dans cette représentation appelée à devenir un poncif, les références littéraires médiévales et contemporaines se mêlent indistinctement, preuve d'une mise à distance ludique du réel, destinée à asseoir la représentation de Chambord en château

[474] *Ibid.*, p. 637.
[475] G.-R. de Montalvo, *op.cit*, p. 640.
[476] *Ibid.*, pp. 640-641 ; consulter en annexe (p. 329-331) la description complète du palais d'Apolidon.
[477] I. Cloulas, *Chambord, rêve des rois*, p. 18 : « La masse du palais était baignée par les méandres du Cosson et entourée d'une forêt profonde d'où sortaient la sauvagine et les oiseaux des marais. En vis-à-vis de ce plan était reproduite l'élévation d'une des façades du donjon entre les grosses tours : on voyait même sur le toit les pavillons du village aérien et la coupole qui coiffe la lanterne du grand escalier, le tout représenté, il est vrai, sans souci excessif d'exactitude » ; consulter également fig. 59 en annexe ; Cloulas prétend que l'image de Chambord est également perceptible dans la description des demeures du géant Califournie et de la fée Urgande, sur l'île Périlleuse, que l'on trouverait, autre coïncidence, dans *La Chronique du fameux et très vaillant chevalier Palmerin d'Angleterre* de Francisco de Moraes, mais nous n'avons pu en établir l'exactitude.

magique : « L'intérieur de ce parc est rempli de forêts, de lacs, de ruisseaux, de pâturages et de lieux de chasse, et au milieu s'élève l'édifice qui, avec ses merlons dorés, ses ailes couvertes de plomb, ses pavillons, ses terrasses et ses corridors, a un aspect magnifique qui fait penser aux demeures de Morgane ou d'Alcine qu'ont imaginées nos poètes »[478]. Le XIX[e] siècle, friand de cet imaginaire chevaleresque coloré[479], perpétue la représentation de Chambord en lieu du légendaire. Percevant intuitivement sa nature merveilleuse, Wraxall avance prudemment, sans chercher à filer la métaphore, que l'édifice « ne ressemble pas mal à ces châteaux enchantés dont parlent l'Arioste et le Tasse »[480]. Chateaubriand développe davantage, n'hésitant pas à convoquer le souffle épique du Tasse pour ressusciter la vocation militaire du château, qui, comme la « guerrière expirante [...] appuyée sur des ruines »[481] peinte par l'écrivain, tient plus d'une réminiscence théâtrale que d'un véritable programme architectural. Le XX[e] siècle conforte cette dimension parallèle de Chambord, en se montrant toutefois moins conscient, semble-t-il, de son enjeu parodique. Ce qui, au siècle précédent, apparaissait comme une intertextualité discursive, voire créative, se réduit désormais à un stéréotype moderne tendant à réinvestir l'univers médiéval en attraction touristique. Cherchant à rendre tangible l'inscription légendaire de Chambord, Cloulas élabore ainsi une *ekphrasis* un peu artificielle : « Dans le ciel, un village de conte de fées. Avec leurs médaillons et leurs perles d'ardoise, les fenêtres hautes des lucarnes ressemblent aux coiffes de princesses couronnées de fleurs de lys, et chaque pavillon étale sa richesse, sur le chemin de ronde, à la manière des gentilshommes venus faire leur cour au roi »[482]. Consciente que cette représentation est partie intégrante de la dimension mythique de Chambord, Lucie Mazauric demeure la seule à avoir su lui redonner sa juste place, celle d'une pure construction, dont le caractère plaisant peut fort bien se superposer à la réalité, pourvu que l'on puisse naviguer d'un rivage à l'autre sans les confondre : « À la nuit tombée, nous regagnions notre gîte, réveillant les centaines de chouettes de la tour Henri II. Jamais je n'ai vu nuages aussi romantiques que sur cette demeure aux cent cheminées. Ce château Renaissance prenait alors une allure gothique troubadour. Cela inspirait Gabriel Rouchès. Il nous attendait le soir pour rentrer au château et il ne descendait jamais les marche de la vis

[478] Propos de G. Lippomano rapportés par M. Chatenet, *Chambord*, p. 140 ; la fée Morgane est l'un des personnages principaux du cycle arthurien, souvent présentée comme la demi-sœur ennemie du roi Arthur et redoutable magicienne ; Alcine est une enchanteresse dont le chevalier Roger tombe amoureux dans l'*Orlando furioso* de L'Arioste, publié en 1516.

[479] Dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle et durant tout le XIX[e] se développe un genre littéraire et pictural romanesque et sentimental, dérivé du romantisme, qui propose une relecture pittoresque du Moyen Âge, de la Renaissance et du XVII[e] siècle, par l'intermédiaire de représentations archétypales, donc fantasmées, de personnages et de situations historiques.

[480] W. Wraxall, *op.cit.*, pp. 221-22.

[481] F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, p. 67 ; voir également p. 92 de ce mémoire.

[482] I. Cloulas, *Chambord au fil des rêves*, p. 92.

sans réciter du Hugo : "« Une tempête au ciel... Un meurtre sur la terre..."»[483]. Dans son adaptation cinématographique de *Peau-d'Âne,* Jacques Demy utilise quant à lui un trucage visuel pour donner l'illusion de respecter la structure circulaire du conte. Toute fable débute en effet par le fameux « Il était une fois », assurant la transition entre le monde réel et l'univers merveilleux, et s'achève sur une morale à vocation pédagogique. Le premier et le dernier plan du film sont identiques : sur une étagère-bibliothèque entourée de rinceaux et décorée de deux lions bleus, un vieux livre de contes s'ouvre sur une image du château féerique de la princesse, et se ferme sur celle de Chambord, palais du prince. Un fondu enchaîné relativement lent assure la transition de l'espace littéraire à l'espace « réel », bouleversant ainsi la logique du conte : le passage de la réalité au château de roman, au merveilleux, est un jeu qui finit par abolir les frontières entre les deux mondes.

Cet imaginaire, essentiellement né du texte et entretenu par lui, est également influencé par la légende construite autour de François I^er^, considéré comme le dernier roi-chevalier. Nous avons vu que le souverain est souvent glorifié comme un monarque moderne, incarnant les idéaux de son temps, mais l'image d'un guerrier féodal, autre face idéalisée de la médaille, a été développée avec autant de soin par les auteurs, coexistant assez harmonieusement avec la première. L'idéal du chevalier étant en premier lieu l'accomplissement à travers la prouesse, l'aventure héroïque, il n'est pas surprenant que l'on ait surtout célébré les hauts faits militaires du roi de France : « Très tôt après sa mort, François I^er^ fut représenté dans sa gloire conquérante »[484]. Au cœur de la spectaculaire victoire de Marignan[485], la mémoire populaire retient surtout l'adoubement de François I^er^ par le chevalier Bayard[486]. Louis Ducis compose d'ailleurs une toile sur ce thème, dans le plus pur style troubadour[487]. Le roi de France est agenouillé au centre de ses guerriers formant presque cercle autour de lui, cuirassé d'armure et empanaché, tout de blanc vêtu pour marquer sa fonction de commandement, l'habit brodé de fleur de lys, comme l'étendard flottant au vent au-dessus de lui : sacralisé, François I^er^ devient aux yeux de ses contemporains une allégorie de l'esprit chevaleresque[488]. Outre l'accomplissement d'exploits guerriers, le roi-chevalier se

[483] L. Mazauric, *op.cit.*, p. 47 ; Gabriel Rouchès était le Conservateur du Cabinet des Dessins du Louvre ; l'art troubadour, aux alentours de 1830, s'est principalement inspiré des œuvres de Victor Hugo ; les vers de Victor Hugo récités par Rouchès sont issus de la pièce « Le Roi s'amuse », *in Œuvres complètes*, Paris, Adolphe Wahlen et C°, 1837, vol. 1, acte V, scène première, p. 146.

[484] C. Arminjon, « La légende de François I^er^ », *in Dossier de l'art*, p. 60.

[485] Le sculpteur Pierre Bontemps représente cette victoire sur les bas-reliefs du tombeau du souverain à Saint-Denis ; Alexandre Évariste Fragonnard la peint en 1836 pour orner la galerie des Batailles de Versailles.

[486] Pierre Terrail, seigneur de Bayard (1475-1524), surnommé « le chevalier sans peur et sans reproche », au service de Charles VIII, est fait chevalier après s'être illustré à la bataille de Fornoue, en Italie (1495) ; sous Louis XII, il participe avec vaillance à la conquête du Milanais ; il joue également un rôle déterminant dans la victoire de François I^er^ à Marignan ; consulter également C. Trézin, *op.cit.*, p. 15.

[487] Consulter en annexe fig. 60.

[488] Yann Lingereux, « Les Objets du pouvoir royal militaire », *in Représenter le pouvoir en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Somogy éditions d'art, 2008, p. 44 : « La remise de l'épée est donc la première et

doit effectivement d'incarner un certain nombre de valeurs. Celles-ci ont été vantées du vivant de François I[er], notamment par les ambassadeurs et les artistes qui le côtoyaient, tels Cellini et Brantôme. Le premier chante son courage et son ardeur guerrière en proposant de lui élever une statue le représentant en dieu Mars, car, lui affirme-t-il, « vous êtes le seul grand héros de ce monde et votre vaillance est justement et saintement mise au service de votre gloire »[489]. Le second célèbre son sens profond de la chrétienté, rappelant que dans le code d'honneur féodal, la gloire du guerrier est inséparable de celle de son seigneur, le chevalier étant au service de Dieu[490]. Reprenant à leur compte cette verve encomiastique, les auteurs monarchistes du XIX[e] siècle continuent d'exalter l'idéal épique, pour mieux mettre en valeur, dans une logique dynastique, la profonde légitimité du dernier descendant des Bourbons à régner sur le trône de France. Merle et Périé prétendent ainsi que sous l'influence charismatique de François I[er], « il s'opéra dans les mœurs de la nation un changement admirable », « ces insolents vassaux qui accouroient au pied du trône pour traiter fièrement avec leur suzerain, marchander leur fidélité, ou mettre un prix à leur épée », devinrent de « nobles chevaliers », auprès « de ce prince qui avoir reçu l'éperon d'or des mains du chevalier sans peur et sans reproche »[491]. Le poète Philpin exhorte également le duc de Bordeaux à suivre l'exemple du « foudre [de] Marignan », pour inspirer à son cœur « le besoin de la gloire » : « Jeune prince », conclut-il, « il est temps de vous nommer Bayard »[492]. Mais il n'était pas nécessaire d'être royaliste pour louer l'esprit chevaleresque du roi de France, comme le démontre Perret en s'exclamant : « François, brave et magnifique, est l'homme des grands coups d'épées, point des traités cauteleux »[493]. Le palais d'une figure aussi légendaire ne pouvait qu'arborer la silhouette mythique d'un château de roman. Bien que Chambord n'ait jamais été autre chose qu'un château de plaisance, sans aucune fonction militaire autre que symbolique[494], l'anachronisme de son allure médiévale, presque parodique, ne gâte en rien l'imaginaire construit autour de François I[er] : elle lui correspond au contraire parfaitement. Presque à la suite de Viollet-le-Duc, qui clame que « Chambord est au château

---

indispensable étape qui mène à l'accomplissement du roi [...]. Cette épée « de Charlemagne » témoigne de la vocation guerrière du roi mais aussi de [...] sa soumission à des fins supérieures auxquelles il doit apporter le concours de sa force [...]. Elle est symbole d'élection divine, outil du pouvoir et instrument de justice. [...] L'imaginaire de l'oriflamme et des fleurs de lys [puise] dans un contexte guerrier et triomphal, ramené à la geste constantinienne et au légendaire des rois Clovis et Dagobert [...]. Bayard, reflète plus généralement la permanence de cette idée en faisant de la victoire royale un sacre renouvelé, accomplissant les promesses du couronnement et réalisant l'entrée du roi dans une chevalerie idéale [;] les paroles prononcées par Bayard inscrivent le roi dans une lignée héroïque, faisant alors de sa propre épée un objet sacré ».

[489] B. Cellini, *op.cit.*, p. 314.

[490] Consulter P. de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *op.cit.*, pp. 82-83.

[491] Ces quatre citations sont extraites de J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, pp. 4 et 5.

[492] Consulter en annexe (p. 373, 2[e] colonne) A.-P.-P. Philpin, *op.cit.*, p. 8.

[493] P. Perret, *op.cit.*, p. 12.

[494] Chambord sert simplement de prison en 1339 pour des soldats anglais et ses défenses se voient renforcées à deux reprises, en 1336 et en 1424, durant la guerre de Cent Ans ; c'est uniquement durant ce conflit que, selon M. Chatenet, *Chambord*, p. 23, le château « est une des forteresses qui contribuèrent à maintenir libre la rive gauche du fleuve ».

féodal des XIII^e^ et XIV^e^ siècles ce que l'abbaye de Thélème est aux abbayes du XII^e^ siècle : c'est une parodie [...] de pierre »[495], un guide touristique du XIX^e^ siècle avance ainsi avec humour que Chambord a tout d'un « chevalier cuirassé, coiffé du feutre de François I^er^ »[496]. Toutefois, les auteurs du XX^e^ siècle se montrent plus sensibles que leurs prédécesseurs au caractère allégorique de Chambord, pensé comme une incarnation de l'idéal épique. Bien après Charles Péguy, qui, juste avant la Première Guerre mondiale, chante l'alliance subtile de l'épée et de la rose[497], Monique Chatenet décrit le château comme un guerrier « coiffé du cimier à lambrequins le plus échevelé de toute l'histoire de la chevalerie »[498]. D'une enquête auprès des habitants du village, *Le Journal de la Sologne* rapporte quant à lui avoir souvent entendu : « "Chambord... c'est spécial" ; on nous a aussi avoué qu'à "Chambord, passé les portes du mur d'enceinte, on n'est plus en France !" [car ici, c'est] le dernier fief féodal d'occident »[499]. Enfin, en historien, Trézin s'avoue prêt à croire que Chambord sort tout droit des *Très Riches Heures du duc de Berry* : « Plus qu'une ressemblance gratuite, il y a là une véritable filiation. L'image du chevalier héroïque, côtoyant l'amour et les merveilles, s'y reflète comme dans la littérature médiévale »[500].

Ainsi, Chambord se joue de nouveau du réel, abolissant la frontière entre l'architecture civile et la féerie d'un édifice purement imaginaire. Suivant une démarche à certains égards méta-discursive, les textes se plaisent à composer un imaginaire féodal, qui, en réactivant la dimension légendaire du domaine, le peint comme un château de roman. Depuis le XVI^e^ siècle, on peut observer plusieurs niveaux de distorsions de la réalité, qui tendent à modifier la perception de Chambord dans le temps : là où la Renaissance et le XIX^e^ siècle semblent rester conscients de leur utilisation ludique voire parodique du légendaire médiéval, le XX^e^, à qui cette mémoire intertextuelle fait défaut, a tendance à le transformer en cliché, dont on mesure aisément la finalité touristique. L'idéal courtois, qui a également contribué à forger l'image féerique de Chambord, a-t-il connu le même dévoiement ?

[495] E. Viollet-le-Duc, *op.cit.*, p. 187.
[496] S.n., « Chambord », in Les Châteaux de la Loire, « Guides Joanne », p. 80.
[497] Consulter Charles Péguy, « Châteaux de Loire », *in Œuvres poétiques complètes*, [1912], Paris, Gallimard, « BDP », n°60, 1962, p. 833 : « Le long du coteau courbe et de nobles vallées / Les châteaux sont semés comme des reposoirs, / Et dans la majesté des matins et des soirs / La Loire et ses vassaux s'en vont par ces allées. / Cent vingt châteaux lui font une suite courtoise, / Plus nombreux, plus nerveux, plus fins que des palais. / Ils ont nom Valençay, Saint-Aignan et Langeais, / Chenonceau et Chambord, Azay, le Lude, Amboise ».
[498] M. Chatenet, *Chambord*, p. 80.
[499] J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, p. 6.
[500] C. Trézin, *op.cit.*, p. 20.

b) Le havre de Vénus

« Dès le milieu du XII^e siècle apparaissent les romans "antiques" et les premiers romans "bretons", qui font une grande place à la femme et à l'amour ; en même temps, le raffinement de goûts et de mœurs qui régnait chez les grands seigneurs du Midi gagne les cours aristocratiques de la France tout entière. L'idéal nouveau est incarné par le chevalier "courtois" : ce n'est pas seulement un vaillant guerrier, comme le héros épique ; c'est aussi un galant homme ; il ne combat plus pour Dieu ni pour son seigneur, mais pour sa "dame" »[501]. Comme pour l'idéal épique, les auteurs courtois ne livrent pas une représentation fidèle de la vie aristocratique, mais créent un univers nouveau, propre à enchanter l'imagination. Les littérateurs de la Renaissance, particulièrement les poètes lyonnais, revivifient la courtoisie médiévale en l'ouvrant au pétrarquisme[502] et au néoplatonisme[503], venus d'Italie[504]. En outre, en lui donnant l'occasion de jouer un rôle nouveau, la cour de François I^er accorde à la femme une place de choix. Le nombre de femmes augmente sensiblement : « si la suite de la reine Claude de France reste apparemment modeste, celles de la mère et de la sœur du roi, et plus tard celles de sa seconde femme et de ses filles, prennent de l'ampleur »[505]. Contrairement à Louis XII, qui prenait grand soin de séparer les hommes des femmes, notamment lorsqu'il s'occupait de la gestion politique du royaume, François I^er s'entoure systématiquement « de beaucoup de dames »[506], en particulier lors de ses séjours à Chambord, pourtant en comité réduit : « Si nul n'ignore les appétits charnels du roi, on connaît moins son goût réel pour la société des femmes, dont il a toujours nettement préféré la compagnie à celle des hommes, d'où l'aspect de gynécée que son entourage prend parfois sous la plume des ambassadeurs »[507]. Intrigué par les mœurs inédites de cette cour raffinée qui célèbre la beauté, les vertus et les talents des femmes[508], Brantôme s'avoue en effet rapidement conquis, car,

[501] P.-G. Castex, P. Surer, G. Becker, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, novembre 1977, p. 23.
[502] Le *Canzoniere* de Pétrarque (XIV^e siècle) ouvre la création poétique à la préciosité, la passion et le tourment, le désir devenant quant à lui le lieu même de la poésie.
[503] Le commentaire du *Banquet* de Platon par Marsile Ficin nuance la méfiance du christianisme envers le désir, précisant que l'âme s'attache à la beauté sensible car elle y retrouve une réminiscence de la beauté souveraine de Dieu, contemplée autrefois dans le monde des Idées ; l'amour est perçu comme une élévation de l'âme, la contemplation de l'être aimé conduisant à une révélation spirituelle ; il est donc à ce titre considéré comme un instrument de connaissance et de sagesse.
[504] Consulter I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, 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 ».
[505] M. Chatenet, *Chambord*, p. 26 ; consulter également P. Rain, *op.cit.*, p. 84.
[506] *Ibid.*, p. 28.
[507] M. Chatenet, « La vie à la cour sous François I^er », *in Dossier de l'art*, p. 30.
[508] L'image ambiguë de la femme à la Renaissance vient à la fois nuancer et justifier l'intérêt que leur porte Brantôme ; le dogme de l'infériorité féminine, issue de la tradition judaïque et gréco-latine prévaut toujours, où

écrit-il, « une court sans dames, c'est un jardin sans aucunes belles fleurs »[509]. La femme, enfin, occupe une place centrale dans la culture de la Renaissance, comme en atteste l'activité de femme de lettres de Marguerite de Navarre, la sœur du roi de France et « perle des Valois » : elle est notamment la première femme à être publiée en France de son vivant[510].

Malgré ce contexte propice, les auteurs du XVI^e^ siècle, excepté Brantôme, ne cherchent pas, semble-t-il, à interroger la place de la femme à Chambord, l'édifice demeurant avant tout à leurs yeux une source d'étonnement et un sujet d'exploration architecturale. Sa représentation comme temple de l'amour est en conséquence une pure construction du XIX^e^ siècle, qui le désigne tout d'abord comme un témoin physique de la fascination de François I^er^ pour la gent féminine : « Notre sexe parcourt ce château si vanté, pour y chercher de glorieux souvenirs, y recueillir quelques traces de ce troubadour couronné, qui, malgré sa mauvaise opinion sur nous, ne pouvait se dispenser de nous chanter toujours »[511]. Puis, sous la plume de quelques littérateurs, Chambord devient un véritable *locus amoenus*, un ailleurs pensé comme un espace privilégié, à la frontière du monde réel, où les jeux de Vénus trouvent un terrain propice à leur accomplissement. À ce titre, le XIX^e^ siècle ne fait qu'approfondir une 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. Cette représentation de Chambord comme lieu du plaisir est déjà suggérée à demi-mots, avec la préciosité taquine propre à ce siècle, par l'historiographe de Louis XIV, Pélisson : « Le parc et la forêt qui [environnent Chambord] sont remplis de vieux chênes, droits et touffus, qui ont été consultés autrefois. Si les anciens arbres n'avaient été condamnés par un jugement équitable à un éternel silence, si l'obscurité de leurs oracles, et l'indiscrétion avec laquelle ils trahissaient les secrets des amans, n'avaient obligé les dieux à

---

la femme est représentée comme un être dangereux entraînant l'homme à sa perte, est frappé d'incapacité juridique et réduite par les médecins à une inégalité corporelle et spirituelle, déduite de la différence des sexes.

[509] Consulter Brantôme, *op.cit.*, pp. 127-128 : « Pour le regard des dames, certes, il faut advouer qu'advant luy elles n'y abordoient et n'y fréquentoient que peu, et en petit nombre [...]. Mais le roy François venant à son règne, considérant que toute la décoration d'une court estoit des dames, l'en voulut peupler plus que de la coustume ancienne. Comme de vray, une court sans dames, c'est un jardin sans aucunes belles fleurs, et mieux ressemble une sattrape ou d'un Turc (où l'on n'y voit ny dames ny court d'un demy) que non pas d'un grand roy chrestien. Certainement, si le roy y eût introduict et planté une convocation et habitation de putains, comme fit Héliogabale à Rome près son siège impérial, il seroit à blasmer ; mais ce n'estoient que dames de maison, des damoiselles de réputation, qui paressoient en sa court comme déesses au ciel ».

[510] 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 *Décaméron* 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 ; consulter également I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, pp. 164-166.

[511] G. Ducrest, *op.cit.*, p. 142.

les réduire à servir seulement pour l'ombrage et la fraîcheur, il y a sans doute beaucoup d'apparence que ceux de Chambord parleraient plus clairement que de coutume, et qu'ils décideraient en faveur de ce qu'ils voyent aujourd'hui, quoiqu'ils ayent eu l'honneur d'aider aux plaisirs de François I[er] »[512]. Plus qu'un écrin, Jules Loiseleur le tient quant à lui pour une offrande aux plaisirs d'amour[513]. Au XX[e] siècle, Trézin s'attarde encore sur la topographie galante du château, en désignant « les rues en croix » des terrasses et la « coursière qui fait le tour de l'ensemble », ménageant « des angles et des recoins propices, dit-on, aux intrigues amoureuses »[514]. Avec *Peau-d'Âne*, Jacques Demy transcende Chambord en lieu même de l'accomplissement de l'idéal courtois. Conscient que ce dernier érige le service d'amour en mission première du chevalier, et substitue au merveilleux chrétien le merveilleux féerique, le réalisateur donne au personnage du prince rouge les valeurs d'un chevalier courtois, tout en multipliant les séquences à la frontière de la réalité et de l'onirisme. Pour rencontrer sa dame, le prince doit tout d'abord quitter la civilisation incarnée par le village pour s'enfoncer au cœur de la forêt, espace légendaire s'il en est. Une rose lui indique le chemin pour rejoindre celle qui lui est destinée[515] et qui se cache dans une horrible masure, dans laquelle le prince ne peut entrer, simplement l'observer. La métaphore du regard traduit cet élan vers la perfection caractéristique de l'amour courtois, qui ne peut unir que des personnes biens nées : à l'abri de sa demeure, symbolisant de son âme, Peau-d'Âne révèle sa vraie nature, celle d'une princesse, dont la beauté garantie toutes les vertus. Revenu à Chambord, dans sa chambre aménagée dans le bras d'une des salles en croix du premier étage, le prince ne quitte plus son lit, lieu du rêve par excellence. L'amour lui apparaît comme une religion : il vénère la dame de ses pensées, conserve son petit anneau d'or comme une relique des plus précieuses et se laisse mourir d'amour tant son bonheur lui semble inaccessible. Tous les codes de l'amour courtois sont donc réunis, Chambord en cristallisant la moindre déclinaison. Enfin, c'est au pied de l'escalier à double révolution, pensé comme un symbole de l'intimité, de la plongée dans les désirs secrets, que la princesse lui apparaîtra en songe. La séquence chantée qui s'ensuit dématérialise les deux amants, d'une transparence parfaite jusqu'à ce qu'ils atteignent la forêt, cet espace onirique de liberté, qui leur permet enfin d'imaginer sans entraves leur bonheur

[512] Pélisson, Lettre de Pélisson à Mlle de Scudéry, *in Lettres choisies de Montreuil*, Pélisson et Boursault, Paris, E. Dentu, t. II, [1668], 1807, pp. 118-119.
[513] Consulter J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 5 : « 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 ».
[514] C. Trézin, *op.cit.*, p. 52.
[515] Il s'agit très certainement d'une allusion au *Roman de la rose*, poème allégorique louant l'amour courtois, composé au XIII[e] siècle par Guillaume de Lorris et Jean de Meung : la jeune fille aimée y est symbolisée par une rose, au cœur d'un jardin ; le désir du poète est de cueillir cette rose, c'est-à-dire de conquérir le cœur de son aimée, mais il lui faut pour cela affronter un certain nombre d'épreuves ; dans le film de Jacques Demy, le prince rouge veut cueillir la rose, mais se pique à ses épines : sans doute lui faut-il à son tour mériter sa belle.

futur. Comme tout amour courtois, il s'agit d'une passion secrète, qui ne peut s'accomplir que dans la rêverie. Alors que les deux amants s'interrogent : « Mais qu'allons-nous faire de tout cet amour ? Le montrer ou bien le taire [...] ? Nous ferons tout ce qui est interdit... », chacune de leurs promenades les engagent un peu plus dans un monde féerique. Le couple s'attable à un banquet dressé en pleine campagne, gravit une colline en défiant les lois de la physique, descend une rivière dans une barque enchantée, tout en clamant : « Nos amours resteront légendaires [...]. Nous vivrons ensemble un conte de fées charmant »[516].

Approfondissant cette symbolique spatiale, la plupart des auteurs, historiens comme littérateurs, considèrent le château comme une métaphore architecturale du Tendre. Chateaubriand est ainsi l'un des premiers à postuler qu'à Chambord, tout est fait « pour les mystères [...] de l'amour », notamment l'escalier à double révolution, conçu « afin de descendre et monter sans se voir »[517]. L'une des gravures accompagnant la monographie de Merle et Périé met d'ailleurs en scène ce qui ressemble fort à une intrigue amoureuse, en choisissant toutefois pour cadre l'escalier d'Orléans[518]. Une jeune femme se tient en haut des marches, en pleine lumière, mais le mouvement de son buste et de sa coiffe indiquent 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, c'est-à-dire 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'instaurent 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[519]... Ajoutant que « de loin, l'édifice est une arabesque, [se]

[516] Consulter O. Elkaïm, *op.cit.*, pp. 227-228 : le domaine apparaît également comme un lieu symbolique, accueillant, provoquant ou protégeant l'amour, mais il s'agit systématiquement de passions muettes car non partagées, ou bien d'amours qui s'éteignent ; bien que dévoyée, la filiation avec l'amour courtois est particulièrement sensible où le manutentionnaire Élie Jablonka, handicapé psychique, passe ses journées en forêt de Chambord en attendant le retour de Dora, dont il est lui aussi amoureux, partie en mission de sabotage à Paris ; elle s'est en réalité défenestrée pour échapper à la Gestapo, et Élie, resté sans nouvelles, en a la certitude en retrouvant une biche morte dans forêt.
[517] F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, p. 67.
[518] Consulter fig. 61 en annexe.
[519] Consulter fig. 62 en annexe : une autre gravure, de la lanterne cette fois, met en scène une saynète amoureuse à la faveur des recoins aménagés par l'architecture ; remarquer la volonté de recréer l'atmosphère courtoise par un sujet historié, les positions de circonstance des personnages et l'atmosphère « dramatisante » obtenue grâce à un jeu d'ombres et de lumières.

présente comme une femme dont le vent aurait soufflé en l'air la chevelure »[520], Chateaubriand demeure le seul écrivain du XIX^e^ siècle à créer un véritable légendaire métaphorique à partir de cette image de Chambord, écrin architectural de l'amour : on croirait que les jeux amoureux qui s'y déroulent ont fini par le refaçonner, en lui conférant des courbes féminines, à la fois sensuelles et ardentes. Au XX^e^, Pascal Quignard inverse quant à lui la problématique : dans son roman, la présence physique de Chambord provoque immanquablement chez Édouard une réaction « catalytique ». Vide et inhabité, le château devient un espace où « la vie tout à coup [peut] surgir ». En parcourant les salles unes à unes, le personnage principal ne peut s'empêcher de penser à la femme qu'il aime, Laurence Guéneau. L'escalier à double révolution, en particulier, agit sur lui comme un motif hypnotique. Laurence envahit son esprit jusqu'à ce que son histoire se superpose à celle du domaine, tel un macrocosme dont procèderait tout l'univers : « Il pensa brutalement au mari de Laurence qui était médecin, qui s'était spécialisé en embryologie. Il songea à ces dessins de molécules d'ADN qui tombaient sous les yeux sans cesse dans les pages des magazines. Cela avait la force de l'évidence : l'escalier de Chambord était une molécule d'ADN qu'avait agrandie Léonard de Vinci avec le génie qui lui était propre — et parce que Laurence Guéneau était à Speightstown ». En se penchant au-dessus du puits central, Édouard remarque « la lumière paradisiaque » qui en émane : par une opération synesthésique, il l'assimile à celle qui « baignait très précisément les joues ou le ventre de Laurence Guéneau nue dans la lueur nocturne qui venait des fenêtres de sa chambre à coucher [...]. Et ce nimbe qui pelliculait ce corps était proche de cette lumière lointaine, poreuse, blanche et fraîche et même vaguement dorée qui tombait de la grande lanterne en coupole. Il avait retrouvé la lumière qui habitait ce prénom et presque son odeur »[521].

Fort de cette symbolique, certains auteurs ont conféré à l'architecture une dimension sacrale, en lui vouant une fonction de réceptacle, voire d'ostensoir. Les intermittences du cœur seraient gravées dans la pierre et Chambord deviendrait le dépositaire du souvenir de l'amour à travers les siècles. Henry James, par exemple, rapporte avec une délectation amusée cette rumeur qui prétend que François I^er^ aurait fait bâtir Chambord car la comtesse de Thoury, autrefois aimée de lui, possédait un manoir dans le voisinage : « Cette grande bâtisse fut donc érigée, selon M. de la Saussaye[522], en "souvenir de premières amours" ! Massif souvenir, en vérité ! et si ces tendres moments doivent être mesurés à l'aune du bâtiment qui les commémore, il furent certainement très tendres »[523]. Mais il faut revenir à cette anecdote de Brantôme, à laquelle la fortune conféra, aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, un statut topique propre à

[520] F.-R. de Chateaubriand, *ibid.*, p. 67.
[521] Ces trois citations sont extraites de P. Quignard, *op.cit.*, pp. 76-77.
[522] Consulter L. de La Saussaye, *op.cit.*, p. 42.
[523] H. James, *op.cit.*, p. 58 ; consulter également P. Perret, *op.cit.*, p. 13 et C. Trézin, *op.cit.*, p. 10.

réactiver la dimension légendaire de Chambord. L'ambassadeur raconte que 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 femmes[524]. Cette historiette anodine, qui a cependant l'intérêt d'ouvrir une porte sur l'intimité amoureuse du roi de France, ramené à des préoccupations universelles, a déchaîné les passions de générations d'exégètes, qui n'ont eu de cesse de retrouver cette fameuse fenêtre pour gloser à leur aise quant à son avertissement souverain : « Mais la vieillesse et la maladie n'épargnent pas plus les rois que les simples mortels. Un jour, François revint seul à Chambord. Le temps des plaisirs était passé. Mélancolique et désabusé, c'est alors qu'il traça, non sur une vitre, comme le veut la légende, mais [...] sur le mur de son cabinet, les mots fameux : « "Toute femme varie" »[525]. Depuis, Chambord est perçu comme le reliquaire laïque 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 »[526]. 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 »[527], comme s'il s'était agi de dieux lares bénissant une tendre union. Il est rare, d'ailleurs, que cette vocation courtoise de Chambord soit dépréciée par les auteurs, majoritairement soucieux d'aérer leurs récits d'anecdotes galantes, pour assurer un renouvellement de l'intérêt du lecteur. Il arrive néanmoins qu'un esprit chagrin désire « purifier les souvenirs trop profanes que rappellent ce palais, [où l'on] est trop disposé à se souvenir des faiblesses dont il fut témoin. On l'est trop peu à se rappeler les bonnes œuvres qui s'y pratiquèrent ; ainsi, à Chambord, c'est Diane[528] qui se présente tout de suite à l'imagination »[529]. Par souci d'exactitude historique, d'autres tiennent à tempérer cette tendance à ériger Chambord en château féminin, en rappelant qu'« aucune femme n'a joué ici un rôle de quelque importance », ce qui confère davantage au domaine une « aura [...] viril[e] »[530].

[524] Consulter en annexe (p. 334 dernier §) P. de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *op.cit.*, p. 715.
[525] Cury-Péron, *op.cit.*, p. 10 ; consulter également L. de La Saussaye, *op.cit.*, p. 46.
[526] Collectif, *op.cit.*, pp. 262-263.
[527] Consulter en annexe (p. 410) le poème de Guillibert, daté du 2 septembre 1891, in troisième *Livre d'or* du château de Chambord, 4 mars 1877-7 novembre 1891.
[528] Il s'agit de Diane de Poitiers, qui fut la maîtresse de François I[er] avant de devenir celle de son fils, Henri II, qui la fit duchesse de Valentinois ; P. Perret, *op.cit.*, pp. 26-27, rappelle qu'elle conférait à sa devise (*Donec totum impleat orbem*), qui était aussi celle d'Henri II, un sens très particulier : selon elle, c'est le pouvoir de sa beauté qui devait remplir le monde, d'où l'aigreur de cet auteur anonyme, qui voit en Chambord un lieu de dépravation.
[529] S.n., *De la Loire aux Pyrénées*, p. 39.
[530] Ces deux citations sont extraites de C. Trézin, *op.cit.*, p. 5 ; à l'exception d'Anne Gedouin, nommée gouverneur de Chambord en remplacement de Charles de Chauvigny en 1543.

L'idéal courtois semble avoir trouvé meilleure fortune que son pendant épique auprès des auteurs s'intéressant à la valeur métaphorique de l'architecture de Chambord. Si la plupart d'entre eux le réduisent à un palais des plaisirs, au risque de tomber dans la grivoiserie touristique, certains le transforment en véritable objet littéraire propre à convoquer un imaginaire féerique. Toutefois, hormis Chateaubriand, puis, au XX^{e} siècle, les romanciers Quignard, Elkaïm, ainsi que le cinéaste Jacques Demy, peu le réinvestissent de manière éminemment créative, demeurant prisonniers de leur fascination matérielle pour l'architecture du château. La gravure, qui se montre à ce titre plus audacieuse, ne parvient pas, néanmoins, à dépasser l'anecdotique. À travers l'idéal aristocratique de la chasse, autre tentation de l'imaginaire chevaleresque, Chambord sera-t-il révélé comme un espace mythique, porté par une aura légendaire ?

c) Le « palais de Diane »[531]

« L'univers fantastique de Chambord a toujours été lié aux faits de la chasse et de l'amour et les légendes qui s'y rapportent suivent l'un ou l'autre de ces deux cycles »[532]. Plus sélective, Monique Chatenet estime qu'en prenant la décision de construire Chambord, François I^{er} rêve davantage d'un fantastique terrain de chasse que d'une garçonnière ou « de la demeure d'Alcine ou de Morgane »[533]. L'historienne semble réduire la dimension féerique de Chambord à une déclinaison merveilleuse qui procèderait exclusivement des représentations élaborées par les voyageurs et les littérateurs. L'art de la chasse fait toutefois partie intégrante de l'idéal chevaleresque et s'apparente, dans l'horizon anthropologique de la Renaissance française aussi bien que dans la littérature, à un « exercice courtois »[534]. Érigé en paradis cynégétique, Chambord se présente plus que jamais comme le lieu d'union du légendaire à la réalité, sous un sceau épique. Le domaine jouit tout d'abord d'une réputation de maison de chasse ancestrale, procédant d'une tradition immémoriale, noble lignage que les auteurs aiment particulièrement à mettre en avant : ainsi Xavier Patier souligne-t-il que l'« on chasse à Chambord depuis la nuit des temps »[535]. Veneurs passionnés, les comtes de Blois, en particulier le légendaire Thibault le Tricheur, avaient fait construire en forêt de Boulogne de nombreuses résidences forestières, telles celles de Chambord et de Montfraut[536], dont le

[531] M. Chatenet, *Chambord*, p. 221.
[532] Collectif, *op.cit.*, p. 262.
[533] M. Chatenet, *Chambord*, p. 147.
[534] 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-7octobre 2004, Paris, Maison de la chasse et de la nature / Somogy, 2004, p. 104.
[535] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 23.
[536] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, pp. 21-23 et J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, p. 7.

ménestrel Watriquet de Couvin[537] chantait les délices cynégétiques. Chambord demeure la résidence de chasse la plus ancienne et la plus importante jusqu'au XIV[e] siècle, alors supplantée par Montfraut. Avant d'acquérir ses lettres de noblesse avec François I[er], la chasse constituait déjà l'une des passions de Louis XI, de Charles VIII et de Louis XII. Lors de ses sorties en forêt, ce dernier entraînait fréquemment avec lui le duc d'Angoulême, héritier du trône,[538] et l'on prétend qu'il « n'eut sans doute pas grands efforts à faire pour gagner à sa passion le jeune prince, qui devait porter un jour le titre de "père [des veneurs]" »[539]. François I[er] prétendait d'ailleurs que « même vieux et malade, il se ferait porter à la chasse, et que peut-être, mort, il voudrait y aller dans son cercueil »[540]... Il est donc fort probable que le roi de France ait décidé d'élever le château de Chambord au cœur d'une forêt profonde, moins pour le voisinage de la belle comtesse de Thoury, que pour y aménager « un territoire de chasse de rêve [...], à sa mesure, hors du commun et inimitable »[541]. Ainsi, « Chambord est conçu à l'origine comme un pavillon de chasse inséré au milieu d'un vaste territoire forestier » [542]. Les témoignages des ambassadeurs, frappés par la monumentalité du château en regard de son isolement géographique, ne laissent aucun doute quant aux motivations du roi de France. Soranzo rapporte que « le roi François avait choisi ce lieu pour faire ce si grand palais [...], pour la grande commodité de la chasse dont il se délectait beaucoup », avant de préciser que Chambord « est accompagné d'un très beau parc de 8 lieues [...], dans lequel il y a une grande quantité de gibier, et l'on peut se tenir dans le palais et, par la fenêtre, voir courir les cerfs et les sangliers pourchassés, ce qui est une très belle chose »[543].

En effet, les dispositions fonctionnelles du domaine participent avant tout d'une vaste « dramaturgie du pouvoir »[544]. Les terrasses peuvent à ce titre être considérées comme un gigantesque belvédère à la fonction ostentatoire, destiné à mettre en scène les laisser-courre comme autant de spectacles[545]. On peut notamment y observer le déroulement de la chasse aux toiles, bien à l'abri et selon un angle de vue favorisant la fascination, « ces *houraillements*

[537] Watriquet de Couvin, *Tournoi des Dames*, XIV[e] siècle, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 21 : « La haute forest de Bouloigne / ou il a maint parfons destours / li environne tout entours. / Si a tant de cers et de pors, / Dains et chevraus, qu'il n'est dépors / Ne déduis qui ou pays faille, / Ne je ne sai forest qui vaille / Pour chacier tant com cele fait, / Car bestes saillent si a fait / De touz costez, quant on i chace, / Que tant en est plaisans la chace, / Et li deduis biaux a oïr / Que chascuns s'en puet esjoïr / Cers et senglers y a sans nombre ».

[538] Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 15 ; selon Jean de Sainct-Gelais, *Histoire de Louis XII, Roy de France, Père du peuple...*, Paris, Abraham Pacard, 1622, p. 179, Louis XII fit « prendre les bêtes en forêt de Chinon, et partout ailleurs, pour apporter dedans le parc [...] pour donner désennui à son jeune neveu, qui y prenait tant de plaisir ».

[539] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 74 ; ce titre est décerné à François I[er] par Jacques du Fouilloux, qui écrit en 1561 un traité de vénerie, pour avoir élevé le *courre du cerf* au rang de chasse royale ; consulter également fig. 63 et fig. 64 en annexe.

[540] Propos de M. Dandolo cités dans C. d'Anthenaise, « Les chasses du roi François », *in Dossier de l'art*, p. 44.

[541] Ces deux citations sont extraites d' I. de Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*, p. 68.

[542] M. Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne, *in Dossier de l'art*, p. 5.

[543] G. Soranzo, *op.cit.*, pp. 242-243 fol. 18b-19a.

[544] C. d'Anthenaise, « La chasse, le plaisir et la gloire », *in De l'Italie à Chambord*, p. 96.

[545] Consulter J. Androuet du Cerceau, *op.cit.*, p. 103.

s'apparent[ant] aux jeux du cirque. Ils constituent la plus spectaculaire des pratiques cynégétiques »[546]. Moraes en conserve un souvenir ébloui[547] et Florimond II Robertet s'en sert comme d'un appât pour amener Charles IX à se rendre à Chambord, dans l'espoir d'attirer son attention sur l'urgence des réparations à y mener[548]. Au XX^e^ siècle, alors que seule la chasse de régulation est encore pratiquée et que les animaux sauvages se retranchent au cœur de la forêt, à l'abri des touristes, Jean-Pierre Babelon tente de retrouver l'émotion de ce spectacle saisissant. Pris au piège des stratagèmes architecturaux mis en place par François I^er^, il compose une véritable vision cynégétique, habitée par un esprit chevaleresque tout droit issu de l'imaginaire commun : « Ici prospèrent tous les gibiers promis à la quête ardente des chevaucheurs et de leur meute, toutes les grosses bêtes rousses et noires, cerfs, chevreuils et sangliers, qui hantent encore aujourd'hui ces bois. C'est donc ici qu'il faut construire un château pour la chasse [...] avec des terrasses hautes pour dominer la forêt et voir s'ébattre ses monstres »[549]. Ce légendaire féerique reste toutefois attaché à la Renaissance, les littérateurs hésitant, semble-t-il, à le transposer en-dehors de cet espace mythique. Xavier Patier évoque ainsi l'atmosphère toute parodique que l'on avait tenté de recréer à l'occasion de la visite du chancelier Helmut Kohl à Chambord, en 1987 : « [Kohl et Mitterrand] partirent marcher le long du Cosson. Comme le commissaire Christian Mary avait fait disposer discrètement des gendarmes en retrait des deux rives pour leur sécurité, des cerfs et des sangliers, dérangés, bondissaient devant les promeneurs enchantés. Mitterrand n'était pas dupe. Il interpella le commissaire : "Voilà le magicien !" »[550]. Le temps des chevaliers passé, les « bestes fauves », redeviennent de simples animaux...

Néanmoins, l'instrumentalisation politique de la passion de François I^er^ pour la chasse est véritablement à l'origine de l'aura légendaire dont les auteurs ont par la suite entouré la pratique cynégétique, l'élevant au rang d'art courtois. Le souverain déploie en effet des moyens considérables afin d'instituer son engouement pour la chasse en tant que plaisir royal. Expropriant et indemnisant à prix d'or, François I^er^ délimite peu à peu « le grand terrain de jeu dont il rêvait »[551]. Parallèlement, il met en place une législation instituant la chasse comme

[546] C. d'Anthenaise, « La chasse, le plaisir et la gloire », *in De l'Italie à Chambord*, p. 99 ; la *chasse aux toiles* consiste à rabattre le gibier dans une enceinte composée de toiles, à l'intérieur de laquelle des chasseurs à pieds ou à cheval, armés d'épées ou d'épieux, l'affronte en une lutte à mort d'une extrême violence ».
[547] Consulter en annexe (pp. 332-333) F. de Moraes, *op.cit.*, p. 84.
[548] Lettre de Florimond II Robertet, adressée à Catherine de Médicis, le 16 novembre 1566, citée par M. Chatenet, *Chambord*, p. 140 : « Je pense que le roy n'a guere de maison où il s'agree mieulx quelque foys pour ung temps que en ceste la pour le plaisir des chasses, vous pouvant tesmoigner, Madame, que l'autre jour que je y fus, je y veis de dessus lesdictes terrasses et a deux traictz de la mayson trois ou quatre hardes de bestes fauves faisant le nombre toutes ensemble de plus de cent cinquante, et me dist La Mothe, que les garde, que l'on n'en veit jamais tant que y a dans ledit parc ».
[549] M. Chatenet, J.-P. Babelon, « Préface », *in Chambord*, p. 9.
[550] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 215.
[551] *Ibid.*, p. 66 ; consulter également pp. 65-68, ainsi que M. Chatenet, *Chambord*, pp. 135-139.

« une prérogative exclusivement royale »[552], d'où la propension des auteurs à la considérer comme une pratique fondamentalement aristocratique. S'inscrivant « dans un courant initié dès le XIV^e siècle, qui vise à limiter les bénéficiaires du droit de chasser »[553], le roi de France publie une ordonnance sur « le fait de chasse » qui lui permet, en dix-sept articles, d'ériger « un système juridique tout entier orienté vers son propre passe-temps, [que l'on peut résumer] au principe : le roi seul a tous les droits sur la nature »[554]. Pour lutter contre la tradition du braconnage, « sport national en Sologne [...], qui se perd dans la nuit des temps »[555], François I^er crée dès 1547 une capitainerie, « réserve de chasse protégée »[556] destinée à préserver les « boys et buissons, bestes rousses et noires d'icelluy parc, pour nostre plaisir et passe temps ou faict de la chasse »[557]. Agissant comme un seigneur féodal, François I^er n'hésite pas à user « de son droit absolu » en instituant la peine de mort pour les récidivistes : « cette extrême rigueur, contrast[ant] avec la clémence qui prévaut à la même époque dans les chasse italiennes »[558], s'apparente à une « terreur écologique », une « dictature verte »[559].

Ainsi, François I^er semble avoir tout mis en œuvre pour que Chambord devienne un espace singulier, privilégié, « la concrétisation de son rêve de paradis terrestre et sauvage [...], une espèce d'éden cynégétique »[560]. Monique Chatenet souligne d'ailleurs la singularité de ce domaine, considéré comme le « plus grand parc ceint de murs existant en France » et qui opte pour un positionnement « du château au centre de l'enclos »[561]. Le roi de France entendant en effet s'adonner à son art « dans une sorte d'île entourée de terre »[562], Chambord a tout d'un microcosme jalousement protégé et entièrement consacré, comme un mystère, à quelques initiés. À partir de 1748, le maréchal de Saxe, lui aussi chasseur émérite, fait aménager dans le parc cent quatorze allées forestières, pour traquer le gibier tout à son aise. Dans une lettre adressée à son frère, il donne libre cours à son enthousiasme : « Il n'y a que deux cents pas d'un carrefour à l'autre, ce qui permet de suivre les chiens de près [...]. Cela plie partout sous la botte et on y pourrait courir en bas de soie, comme on dit, si ce n'étaient les trous de lapins

[552] C. d'Anthenaise, « La chasse, le plaisir et la gloire », *in De l'Italie à Chambord*, p. 96.
[553] *Ibid.*
[554] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 69-70.
[555] M. Chatenet, *Chambord*, p. 139.
[556] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 71.
[557] Ordonnance de François I^er : Archives Nationales, KK 902, fol.267, citée par M. Chatenet, *Chambord*, p. 140.
[558] C. d'Anthenaise, « La chasse, le plaisir et la gloire », *in De l'Italie à Chambord*, p. 97.
[559] Ces deux citations sont extraites de X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 70-71 ; selon J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, pp. 9-10, Henri II fit ratifier par la chambre des Comptes de Blois un mandement ordonnant d'expulser « toute personne occupant sans concession royale, maison, métairie et autres biens à l'intérieur du parc » et le maréchal de Saxe fit chasser de même quarante-et-un fermiers du domaine.
[560] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 64.
[561] Ces deux citations sont extraites de M. Chatenet, *Chambord*, p. 135.
[562] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 63.

et les boutes de sangliers. C'est un bon courre que Chambord »[563]. Au XIX[e] siècle, Philpin fonde une grande partie de son poème sur cette métaphore d'un paradis cynégétique terrestre, chantant « de Chambord les bois délicieux », où, dans un « site un peu sauvage, aride et solitaire », dans « ces forêts antiques / Qui bordent du *Cosson* les rives magnifiques », Diane aurait élevé un temple : « la reine des bois / Y mettait le chevreuil et le cerf aux abois / Ses nymphes y vivaient dans une paix profonde, / Et semblaient ignorer qu'il fût un autre monde »[564]. Les écrivains contemporains ont quant à eux plutôt tendance à délaisser cette représentation édénique du parc de Chambord au profit d'un recentrement sur la dimension physique de la nature, déplaçant ainsi le lieu de la sacralité. Les auteurs privilégient les peintures paysagistes, afin de saisir l'âme de la forêt, qui apparaît dès lors moins comme un terrain de jeu aménagé par l'homme pour son propre plaisir, que comme « une forêt de lumière »[565], un territoire animalier où la présence humaine, simplement tolérée, se doit d'être à l'écoute d'une respiration qui l'envoûte mais la dépasse[566]. Les missions contemporaines de pérennisation de la faune du domaine, en revanche, tendent à réhabiliter son image de « corne d'abondance », où le gibier se régénérerait de manière miraculeuse : « On répare la dégénérescence du patrimoine zoologique en réinjectant de la matière vivante là où il le faut. On montre que la chasse française [...] n'est pas morte et que la conservation du gibier est maintenant entre de bonnes mains »[567].

À terrain exceptionnel, pratiques exceptionnelles : non content de s'être aménagé un parc à faire mourir d'envie tous les passionnés de chasse, François I[er] entend bien honorer sa réputation de « meilleur chasseur de son temps »[568]. Le « père des Veneurs » inaugure en effet une tradition qui a perduré jusqu'à Napoléon III[569], celle de la chasse pensée comme un idéal aristocratique. Bien qu'il s'agisse d'un des principaux loisirs des cours européennes à la Renaissance, la chasse est pratiquée selon une philosophie qui diffère en fonction des pays. Dans le Latium, elle « laisse la plus grande place aux techniques de piégage, à la capture du gibier destiné à pourvoir l'office et garnir les tables »[570]. En France, elle est portée par un souffle épique et s'achève souvent par « un carnage effrayant, [à des] débordements de

[563] Lettre du maréchal de Saxe adressé au roi Frédéric-Auguste III de Pologne, citée dans 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, pp. 74-75.
[564] A.-P.-P. Philpin, *op.cit.*, pp. 5-6.
[565] I. de Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*, p. 70.
[566] Consulter dans Le *Roman de Chambord*, p. 95-97, 103, 122-123, les promenades de X. Patier à cheval dans la forêt, ses descriptions du brame du cerf et le tir au pigeon depuis les terrasses qui s'achèvent dans la contemplation nocturne de la forêt ; consulter également O. Elkaïm, *op.cit.*, pp. 73-74, où l'auteur s'attache aux déambulations de Dora dans le parc, qui tente « d'accord[er] sa respiration à la respiration lente de la forêt ».
[567] Ces citations sont extraites de S. D. Bernadina, « Les fantasmes du château », *in Made in Chambord*, p. 234.
[568] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 64.
[569] C. d'Anthenaise, « Les chasses du roi François », *in Dossier de l'art*, p. 44.
[570] C. d'Anthenaise, « La chasse, le plaisir et la gloire », *in De l'Italie à Chambord*, p. 95.

violence qui n'ont d'équivalents que sur le champ de bataille »[571]. La chasse française est donc perçue comme un *preludium belli*, une autre forme d'apprentissage de la guerre, selon les recommandations de Machiavel[572]. S'il ne dédaigne pas cette tradition féodale, où la bravoure et l'adresse des hommes comptent autant que le défoulement de pulsions de violence, François I[er] entre dans la légende pour avoir inventé « un modèle de chasse plus subtil, reposant sur une forte base culturelle et nécessitant une grande connaissance du comportement animal »[573]. Elle se fonde sur un code d'honneur inspiré des mœurs chevaleresques, qui déprécie la ruse, considérée comme indigne d'un gentilhomme, pour au contraire valoriser la bravoure. Les techniques de piégage au filet ou à la glue, ainsi que la chasse à tir, sont ainsi dépréciées car elles ne permettent pas au gibier, abattu par surprise, de déployer ses défenses naturelles, ce qui « est réputé peu courtois »[574]. De même, bien qu'elle soit extrêmement prestigieuse, en raison de la noblesse du lien qui unit le chasseur à ses oiseaux de proie, la fauconnerie est considérée par François I[er] comme un passe-temps secondaire, car elle l'empêche d'exercer sa vaillance et son adresse. C'est pourquoi la chasse aux chiens courants remporte sa préférence : « fortement marquée par la culture chevaleresque, [elle] s'apparente à un "combat loyal" contre un adversaire que l'on force à se rendre au terme d'une poursuite où il aura été à même de déployer toutes ses défenses »[575] ; elle « prône [par ailleurs] le respect de [cet] adversaire vaincu et de sa dépouille, [et] l'acte sanglant [en] constitue le dénouement plus que la finalité »[576]. Le laisser courre du cerf est cependant privilégié, en raison de la place symbolique que cet animal occupait dans l'imaginaire médiéval : l'événement assez spectaculaire de sa majestueuse ramure tombant annuellement pour se reconstituer en une saison lui vaut d'être associé au Christ, ainsi qu'à la royauté, ce qui explique que le roi se soit systématiquement réservé ce gibier. Dans les esprits, la vénerie du cerf devient le modèle de la chasse courtoise, François I[er] tenant absolument à l'accomplir selon un « cérémonial très élaboré, défini depuis plus d'un siècle par les traités médiévaux »[577] de maîtres anciens de vénerie. Le roi de France est particulièrement attaché au célèbre *Livre de chasse* écrit par Gaston Phébus à la fin du XIV[e] siècle, qu'il « [ne cesse de] relire, [s'imprégnant] de ces pages lyriques qu'il croi[t] écrites pour lui ». L'auteur y décrit notamment « la manière d'attaquer loyalement les animaux sauvages et de les chasser avec courtoisie [...]. On inventait une chasse où l'idée esthétique et sportive l'emportait sur le

[571] *Ibid.*
[572] Selon H. Guerlin, *op.cit.*, p. 31 : « Les violentes émotions de la chasse étaient pour la noblesse d'alors un entraînement aux violences de la guerre et un repos tout ensemble ».
[573] *Ibid.*, p. 104.
[574] C. d'Anthenaise, « Les chasses du roi François », *in Dossier de l'art*, p. 38.
[575] *Ibid.*, p. 43.
[576] C. d'Anthenaise, « La chasse, le plaisir et la gloire », *in De l'Italie à Chambord*, p. 101 ; en effet, le laisser courre consiste à orienter le travail des chiens pour mettre l'animal aux abois et l'encercler ; alors seulement le veneur intervient pour servir ou mettre à mort la proie, qui a jusque là pu déployer toutes ses défenses.
[577] C. d'Anthenaise, « Les chasses du roi François », *in Dossier de l'art*, p. 43.

plaisir de tuer [...]. L'honneur est le message essentiel, [...] qui fait de la chasse à courre une manière de pratiquer les principes de la chevalerie. François, roi chevalier [...], se sentit toute sa vie de plain-pied avec la philosophie de Phébus »[578].

À partir du XIX[e] siècle, la chasse traduit, semble-t-il, une volonté de renouer avec le prestige mythique de cette pratique courtoise. D'une part, obtenir l'autorisation de venir chasser à Chambord est toujours perçu comme un insigne privilège, et ce, même après la mort de François I[er] : « Cependant les chasses incomparables de la forêt de Chambord attiraient encore, de loin en loin, Catherine de Médicis, chasseresse passionnée, et ses fils »[579]. Depuis 1947, le parc est institué réserve nationale de chasse, « donc en théorie interdit aux chasseurs »[580], ce qui a suscité un certain nombre d'aigreurs. L'État décide en 1958 d'organiser quelques battues officielles annuelles, de manière à en réguler la population de sangliers et de cerfs. Elles sont l'apanage du gouvernement, qui se réserve le droit d'inviter les présidents des fédérations de chasseur, et parfois les résidents de la commune. Le cérémonial cynégétique prend donc un masque plus officiel, mais il demeure une pratique réservée à l'élite... Ainsi, la féerie de Chambord tient aussi beaucoup au réinvestissement contemporain de son image de mythe cynégétique, dans la plus pure tradition : « Tous les amateurs de chasse rêvent de Chambord. Je suis sûr que les types qui viennent pour la première fois, n'en dorment pas pendant une semaine [...] ! C'est le mythe Chambord »[581] ; « Voir le château au bout de certaines allées, le soir, quand on vous présente le tableau aux flambeaux avec les gardes à cheval et les types qui sonnent de la trompe. Ça vous prend aux tripes. Le décor est extraordinaire. C'est la chasse dans la tradition »[582]. Depuis que le *Game Fair*, considéré comme la plus grande fête nationale de la chasse, a été autorisé à se dérouler à Chambord, son succès s'est vu démultiplié : « Je pense que ça tient à la magie [de ce] lieu [...] complètement mythique [...]. Chambord, ça reste, quelque part, la Mecque de ce type de chasse »[583]. En outre, les auteurs insistent sur la symbolique temporelle voire mystique de la chasse en forêt de Chambord. Il s'agit de renouer avec un légendaire ancestral, imprimé dans la terre : « Par l'acte cynégétique, le chasseur inscrit son parcours dans la longue durée [...]. Il quitte le temps linéaire pour retrouver le temps cyclique [...]. Dans l'acte même de verser le sang dans un cadre ritualisé, [le chasseur] rapproche son geste d'un geste sacrificiel, c'est le

[578] Ces deux citations sont extraites de X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 21-22, 24 ; consulter également fig. 65 en annexe.
[579] H. Guerlin, *op.cit.*, p. 31.
[580] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 207.
[581] Propos du directeur de la réserve de faune sauvage du Domaine national de Chambord, rapportés par V. Perlès dans *Made in Chambord*, p. 239.
[582] Propos du responsable de l'organisation du *Game Fair*, rapportés par V. Perlès dans *Ibid.*, p. 244.
[583] Consulter *Ibid.* : « Ça vient de François I[er]. C'est resté dans l'imagerie populaire. Un roi qui a fait construire Chambord, un des plus beaux châteaux du monde, pour la chasse [...]. Après [...], si le président ou les grands de ce monde viennent chasser là, c'est que ça doit être fabuleux ! ; consulter également fig. 66 en annexe.

sens de la fiction cynégétique [...]. Ils ne chassent pas, ils immolent »[584]. Patier confirme l'implacable envoûtement cynégétique de Chambord, en avouant s'être passionné pour la chasse, alors qu'il était venu pour la culture, ainsi qu'en décrivant l'émotion ressentie par toute son équipe lors d'une chasse à courre au lièvre : dans un brouillard qui « donn[e] aux silhouettes quelque chose de fantomatique [...], un morceau de très vieille Sologne, pour quelques heures, renaît ». L'écrivain Maurice Druon, qui participait à cette chasse, l'avait d'ailleurs accueilli d'un tonitruant « Ah ! C'est vous qui donc succédez au maréchal de Saxe ! ». Patier rapporte enfin une confidence tout à fait éloquente de Druon : « L'écrivain se rappelle un grand daguet avec des perches en forme de lyre, le château au bout des avenues, et ce sentiment, comme le soir venait, d'accomplir un geste doublement crépusculaire en servant ce dernier cerf d'une dernière chasse à la tombée d'un jour finissant dans la pluie, terme d'une tradition continue de cinq siècles que François I^{er} avait inaugurée et que lui, Druon achevait »[585]. Toutefois, malgré une évidente fascination pour le légendaire cynégétique de ce « temple païen où l'on célèbre le retour aux sources »[586], les auteurs du XX^{e} siècle s'attachent également à en éclairer l'envers. Pierre Gascar le considère ainsi comme une métaphysique démoniaque issue de l'esprit féodal, où « la chasse représente une quête désespérée de l'homme, une fuite aveugle dans le sang »[587]. Patier témoigne quant à lui de sa difficulté à croire totalement à l'esprit courtois présidant à l'art de la chasse, tant, notamment, demander pardon au cerf que l'on vient de tuer lui semble un acte vain[588]. Avant eux, seul Vigny[589] avait osé briser la sacro-sainte image du paradis cynégétique en mettant en scène une partie de chasse de Louis XIII absolument macabre, où la nature, bien loin d'être un Éden, semble prophétiser, par son allure sinistre, l'imminence de quelque drame. Au sein de ce théâtre crépusculaire d'où émane « quelque chose de pourri », métaphore d'un règne corrompu et nauséabond, la tension des participants s'incarne physiquement. Avec Vigny, la chasse ne permet plus l'ethos héroïque, car le grand corps social de l'État est à l'agonie, bâillonnant, en conséquence, l'expression des valeurs aristocratiques. L'écrivain n'hésite pas à reléguer la traque des animaux à l'arrière-plan, concentrant la narration sur l'égarement moral de ses participants, qui s'observent les uns les autres avec angoisse. De fait, si la chasse est perçue comme une préparation à la guerre, celle-ci sera intestine et contraire à tous les codes d'honneur.

[584] S. D. Bernadina, « Les fantasmes du château », *in Made in Chambord*, p. 235.
[585] Ces trois citations sont extraites de X. Patier, *ibid.*, pp. 163-169 ; consulter fig. 67 et 68 en annexe.
[586] S. D. Bernadina, « Les fantasmes du château », *in Made in Chambord*, p. 232.
[587] Consulter en annexe (p. 455) P. Gascar, *op.cit.*, p. 62.
[588] Consulter X. Patier, *Le Château absolu*, pp. 184-185.
[589] Consulter en annexe (pp. 383-387) A. de Vigny, *op.cit.*, pp. 220-229.

Ainsi, l'imaginaire cynégétique lié à Chambord, que l'on pense toujours de manière archétypale, se présente en vérité comme un subtil mélange de permanences et de mutations. Pour une fois, ce ne sont pas les auteurs du XIX^{e} siècle qui renouvellent le regard en proposant une lecture chevaleresque de la chasse, mais François I^{er} qui l'impose comme telle. Tout en donnant l'impression de perpétuer la tradition des anciens maîtres, le souverain transforme profondément cette pratique au contact des codes courtois. Nimbée d'une aura légendaire et se pratiquant dans un espace circonscrit, elle devient alors elle-même une tradition, qui assure à Chambord un rayonnement réellement mythique. L'abandon du domaine au XIX^{e} siècle explique que les auteurs de cette époque, à l'exception des historiens, se soient montrés peut diserts sur cette thématique, contrairement aux écrivains du XX^{e} siècle, qui ont assisté à la renaissance du passé cynégétique de Chambord. Il ne s'agit plus, toutefois, d'un terrain de jeu aristocratique mais d'une réserve nationale, perspective fondamentalement différente qui a engendré, semble-t-il, un mouvement discursif paradoxal. En effet, tandis que la majorité des auteurs s'adonnent à une perception sacralisante de la chasse, d'autres tendent à s'éloigner de l'héritage chevaleresque, au profit d'une attention nouvelle portée à la nature pour elle-même.

À la lecture des nombreux textes s'attachant à décrire Chambord, on s'aperçoit rapidement que tous les auteurs le considèrent comme un mythe architectural. Sous leur plume, cette dimension intervient comme une réponse à l'incompréhension qui les gagne face au château, mêlée à la conviction lancinante de côtoyer l'exceptionnel. Démunis mais déterminés à prendre le domaine à son propre piège, les auteurs tentent assez naturellement une investigation radicalement inverse. Puisque la féerie de Chambord reste impénétrable à la raison analytique, pourquoi ne pas l'interroger comme ce qu'elle semble être, un ailleurs envoûtant, une idée incroyable, plutôt que la ramener sans cesse à ce référent, le réel, qui se révèle un outil d'exploration limité ? Dès lors, historiens comme littérateurs sont obnubilés par la solution mythique, séduisante parce qu'elle paraît résoudre toutes les difficultés posées par Chambord, et qu'ils pensent maîtriser en faisant du château un espace d'écriture, porte ouverte sur tous les possibles. Ils ne parviennent en vérité qu'à enrichir leur lecture féerique du domaine, en l'étudiant à travers les prismes utopiques et chevaleresques, mais se perdent dans les méandres d'un légendaire qui lui est interne, sans parvenir à s'en emparer. Chambord est bien une cité de l'imaginaire, un réservoir d'images doué d'un véritable potentiel créatif, que seuls quelque uns ont su explorer, de manière marginale toutefois. Par facilité ou aveuglement, la plupart d'entre eux demeurent en-deçà, en anoblissant un légendaire souvent façonné selon l'horizon anthropologique de leur siècle, ou encore inventé voire déformé par le prisme touristique, et, plus largement, doxique.

« Chambord est un chant qui s'élève en l'honneur de l'Homme et de la Nature : il berce qui sait l'entendre des rythmes harmonieux du grand poème du monde »[590]. En quelques mots, Ivan Cloulas dévoile les éléments fondamentaux qui façonnent la féerie des lieux. Provoquant tout à la fois frisson et sentiment de malaise, émerveillement et découragement, fascination et irritation, Chambord s'impose petit à petit aux visiteurs comme un véritable microcosme. Ce domaine enferme en son enceinte un monde étrange, où une réalité architecturale et naturelle se mêle à un discours à plusieurs voix, qui tente d'accéder, par des chemins sinueux et parfois sans issue, à une dimension potentiellement mythique. Mystérieux et complexe, souvent contradictoire mais toujours magnifique, Chambord se présente en tout cas comme un inépuisable réservoir d'imaginaire. Cloulas le compare à une mélopée en raison de sa plasticité impressionnante, qui lui donne parfois l'allure d'un illusionniste. Après le vertige occasionné par cet instant de suspension durant lequel ils hésitent quant à la réalité effective de ce qu'ils voient, les auteurs se prennent au jeu qui leur est proposé : chacun cisèle le carré de mosaïque qu'il veut apposer à cette immense fresque amorcée depuis cinq siècles. Il y a l'existant et ce que le verbe en fait, les deux images finissant par se confondre étroitement. Et qu'importe, finalement, que beaucoup se fourvoient en se laissant prendre à son mirage, car Chambord a tout autant besoin du regard des visiteurs que de la plume des littérateurs pour que se perpétue ce souffle qui l'anime. Pourtant, la position qu'il assigne à l'homme est inconfortable : constamment sollicité pour son discours, il n'est cependant jamais en terrain conquis, l'accès au sens ne lui étant que partiellement autorisé. On croirait que ce statut délicat fédère les écrivains, qui par l'écrit dialoguent, se répondent, se déchirent, font avancer un débat qu'ils pressentent sans aboutissement concret. C'est sans doute là que réside le pouvoir de Chambord : provoquer et fédérer la parole en une admirable synergie, qui donne aux littérateurs l'impression de former une sorte de communauté initiée à un mystère ontologique. Mais ce légendaire demeure fragile, car ici plus qu'ailleurs, il doit se battre contre le temps, qui apporte l'oubli. Chambord n'est pas qu'une féerie de pierres, il est aussi fondamentalement une mémoire : est-il jamais arrivé que la parole achoppe et que l'on ne puisse discourir sur Chambord ?

[590] I. Cloulas, « Chambord, un lieu de passion », in *Chambord : rêve des rois*, p. 5.

Deuxième partie :

Chambord, un mémorial sacré

L'association de Chambord à la féerie est sans aucun doute la première image qui vient à l'esprit des visiteurs et des littérateurs, constituant le fonds de commerce d'une doxa, qui, à force de la rebattre sans grande originalité, a fini par la transformer en un label occultant les autres dimensions fondamentales du site. À cet égard, un certain nombre d'ouvrages jouent un rôle de garde-fou, leurs auteurs postulant parallèlement que Chambord est aussi un espace où l'Histoire s'interroge et est interrogée. Voilà un paradoxe de plus : comment ce château, qui présente à partir du XVIII^e^ siècle toutes les apparences de l'anhistoricité, peut-il encore prétendre faire vivre une mémoire ? Il faut abandonner le sentiment que le XIX^e^ n'a consacré Chambord qu'en tant que lieu de l'imaginaire. Poursuivant l'inflexion amorcée au siècle précédent, ce siècle introduit aussi le désenchantement. Plus rationalistes, offrant du monde un tableau stable et ordonné, les XVI^e^ et XVII^e^ siècles ont estimé Chambord l'un des plus beaux palais d'Europe ; le XVIII^e^ y contemple la vie qui s'en retire peu à peu, léguant au XIX^e^ l'image d'un domaine empli de fantômes et pansant les blessures de l'Histoire. Cette vision de Chambord a dangereusement concurrencé la première, influençant durablement la perception des écrivains ultérieurs. Chambord s'impose désormais aussi comme un mémorial, réceptacle physique de ce dont l'humanité doit ou veut se souvenir, tout autant que monument commémoratif appelant au témoignage. Nous tenterons donc de comprendre pourquoi Chambord a pu être perçu comme un organisme en sommeil, mis à l'écart du bruissement du monde, avant de l'envisager comme le lieu de l'oubli et de mesurer la résonance de cette impression sur la création littéraire. Nous aborderons ensuite la dimension sacrée que le pouvoir a tenté de lui insuffler, en le proclamant tour à tour gardien de son rayonnement et ossature de sa mise en représentation. Enfin, nous verrons que l'homme a parfois pensé Chambord comme un espace d'affrontement avec l'Histoire, partagé de manière paradoxale entre la tentation de l'absoudre de la fureur du monde, et la volonté de quérir dans le présent les moyens d'amener la mémoire du domaine à faire sens.

A. Chambord au bois dormant

Il a été confortable pour les auteurs d'envisager Chambord comme une féerie de pierres, car ils ont ainsi entretenu l'image solaire conférée au Val de Loire par la littérature. De fait, découvrir au détour d'un texte, puis d'un autre, une description navrée du domaine en ruines ne laisse pas de surprendre. Comment deux représentations à ce point opposées ont-elles pu coexister, souvent d'ailleurs au sein d'un même ouvrage ? Il faut justement considérer cette étrange bipartition comme un indice particulièrement intéressant de la vocation herméneutique de Chambord. Qu'il s'agisse de chanter sa magnificence ou de constater sa déchéance, le château a systématiquement su provoquer le discours. Pour autant, nous verrons que, le témoignage ne s'est pas produit de manière aussi aisée que précédemment. Arrivant les yeux emplis des images les plus fantaisistes et les plus fastueuses, les visiteurs se heurtent brutalement à une réalité triviale, qui laisse la parole hésitante, avant de susciter colère et affliction. 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 passé, et l'on croirait être convié à découvrir un autre édifice, comme si Chambord venait de retirer son masque de parade, pour dévoiler son vrai visage. Nous examinerons ainsi les interrogations et les comportements pluriels des littérateurs face à la troublante image de désolation qu'a pu renvoyer le domaine, afin de retracer le chemin qui les a amenés à considérer que Chambord n'était peut-être somme toute qu'un « extraordinaire accident de l'histoire »[591].

1) Un vaste champ de ruines

L'apparition sur le marché, à partir de 1840, des guides portatifs Murray, Baedecker 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'émerveillement[592]. Dès lors, quelle attitude adopter en découvrant Chambord à nu, sans le vernis de sa réputation ? Tout au long du XIX^{e} siècle, le domaine offre en effet l'image chaotique d'une incompréhensible dévastation. Les visiteurs repartiront-ils de ces lieux (dés)enchantés avec l'impression d'avoir été trompés sur sa beauté, sa grandeur et sa capacité à provoquer l'admiration ?

[591] M. Chatenet, *Chambord*, p. 219.
[592] Consulter M. Boyer, *op.cit.*, p. 58 : « Plus c'est haut... ou profond, plus forte est l'émotion [...]. Le guide exalte les points hauts " d'où la vue s'étend sur... ", collectionne les belvédères, s'extasie devant les cascades, frissonne dans les gorges. Certains paysages, depuis le XVIII^{e} siècle, sont vus comme déformés par une boule de cristal, ce qu'on appelle la vision claudienne (du nom de Claude le Lorrain), ils sont dignes d'être peints ».

a) Un chaos de pierres

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. Dès le XVIII^e^ et jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, dans un même mouvement, écrivains, historiens ou architectes prennent la plume pour témoigner de cette réalité, s'attachant à retranscrire minutieusement l'alarmante situation du domaine. Si dans ce cas précis leurs voix semblent s'accorder assez naturellement, les auteurs ne s'impliquent pas tous dans le débat avec la même vigueur : quittes à parfois forcer un peu le trait, certains choisissent d'adopter un ton militant afin d'encourager la mise en place rapide de politiques de restauration, tandis que d'autres se contentent de constatations choquées, navrées, souvent teintées de tristesse et d'un sentiment d'impuissance. Théâtre des guerres de religions[593], le Val de Loire voit progressivement s'éloigner les successeurs de François I^er^, contraints notamment d'abandonner Chambord. Alors qu'il est loin d'être achevé, 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 : durant leurs règnes successifs, « le grand château tomba pour de bon en sommeil. Le palais de François I^er^ [...] prit des allures de vaisseau fantôme »[594]. 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 : « En 1725, après de longues années d'abandon [...], le château était à nouveau une épave. Il pourrissait lentement sous le ciel de la Sologne, au fond de sa forêt [...]. Des loups entraient par les brèches du mur. Des canards sauvages traversaient le ciel silencieux devant le donjon transi [...]. Chaque hiver, le vent faisait claquer les volets sur des fenêtres éventrées. La grande lanterne de François I^er^ se dressait, dérisoire, vers un ciel muet »[595]. À la veille de la Révolution[596], peu de littérateurs prennent la parole pour dénoncer la misère préoccupante qui envahit le domaine : ce sont surtout les rapports des architectes, mandatés de temps à autre pour simplement dresser un état des lieux, qui nous renseignent. Le contrôleur des bâtiments René-Honoré Marie, par exemple, confesse avec une tristesse et un découragement perceptibles que « la partie du château qui n'est point meublée est absolument abandonnée »,

[593] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 222 et I. Cloulas, *Les châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, t. III, pp. 197-321.
[594] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 95 ; un arrêt de la Chambre des comptes du 26 juin 1550 mentionne pour la première fois la nécessité d'envisager des réparations.
[595] *Ibid.*, p. 118 ; consulter également fig. 4.
[596] 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.

à tel point 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 »[597]. On pourrait s'étonner qu'aucun visiteur ne s'indignât par écrit de cette situation, mais le témoignage lapidaire d'un certain La Roche laisse à penser qu'en même temps que sa splendeur, Chambord était à ce moment en train de perdre son pouvoir de fascination : en 1783, il ne vaut déjà plus le détour et « ne lui refte guères aujourd'hui que fon ancienne réputation : une partie de fes bâtiments tombe en ruine »[598].

Le XIX[e] siècle a davantage laissé le sentiment d'un intérêt collectif pour la mort lente du domaine, voire parfois d'un engagement. Il se caractérise par la multiplication de témoignages littéraires aussi bien que techniques, par la participation de l'iconographie au débat, ainsi que par l'apparition de points de vue divergents. Ces derniers s'expliquent par l'alternance de périodes durant lesquelles on engagea les premières politiques de restauration et d'années où les chantiers s'arrêtent, au gré de la valse des propriétaires[599]. Chambord n'a donc cessé, 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 coulait sur les toits et passait par les fenêtres brisées »[600], et celui d'un corps convalescent : « Loïse Giton le 21 mai, lorsque je reviendrai, j'espère le voir tout à fait terminé »[601]. En comparant, de la même manière, *Cinq-Mars* à la *Vie de Rancé*, on remarque chez les deux auteurs une différence d'appréciation. Alors que Vigny, qui a découvert le domaine assez tôt dans le siècle, à un moment où la duchesse de Berry veille à ce qu'il soit correctement entretenu, ne remarque guère que des « murs noircis », recouverts de « tapis de mousse ou de lierre »[602], Chateaubriand commence quant à lui sa description en précisant qu'« on pénètre dans le parc par une de ses portes abandonnées, [qui] s'ouvre sur une enceinte décrépite »[603]. En vingt ans, le domaine semble donc avoir sérieusement décliné. Si nous nous penchons maintenant sur quatre documents[604] à valeur historique, également rédigés à différentes périodes, nous constatons une divergence de propos relativement similaire. Ainsi, en 1832, Vergnaud-Romagnési déplore essentiellement l'absence d'entretien du parc, où « partout la nature [se] présente sous des formes agrestes,

[597] Rapport de R.-H. Marie, AD Loir-et-Cher, Q291, 2 août 1791, cité par M. Chatenet, *Chambord,* p. 190.
[598] 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.
[599] Consulter *Chambord*, pp. 200-212.
[600] G. Flaubert, *op.cit.*, p. 29.
[601] Loïse Giton, 21 mai 1851, inscription manuscrite extraite du premier livre d'or du château (Juillet 1850 à Mai 1855).
[602] A. de Vigny, *op.cit.*, p. 211.
[603] F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, p. 66.
[604] Consulter l'état des lieux rédigé en 1817 à la demande de la princesse de Wagram, actuellement conservé au Domaine national de Chambord, inv CH / 41 / 283-5 et Robinet de Cléry, *La Question de Chambord au point de vue du droit*, Paris, Impr. V. Goupy et Jourdan, 1886.

sauvages »[605], alors que le récit de voyage de Georgette Ducrest, qui lui est seulement antérieur d'une année, s'arrête durablement sur la décrépitude des intérieurs. N'ayant cure des avertissements de son conducteur, qui ne comprend pas qu'elle veuille se « déranger afin de voir ce qu'il y a au monde de plus triste : de *vieilles pierres* noires, éparses dans le lieu le moins pittoresque », la promeneuse se voit contrainte de traverser « une grande cour pleine de débris, de pierres, de plomb, de vitres cassées, etc. » et regrette 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 »[606]. À l'en croire, visiter Chambord dans le premier tiers du XIX^e^ siècle relève presque du parcours du combattant ! Voilà qui lui ôte singulièrement de ce caractère grandiose tant vanté par les littérateurs... À la même époque, quelques dessins de Viollet-le-Duc[607] témoignent à leur tour de l'état dans lequel on laisse croupir le domaine. Par un dessin au trait associé à un geste plus esquissé, l'architecte souligne le triste contraste entre la magnificence de l'élévation et les herbes folles qui envahissent la cour, masquant avec difficulté l'érosion de la pierre, particulièrement nette en ce qui concerne l'escalier du logis du roi. La lithographie de Jules Monthelier[608] est plus explicite encore : 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 émoussements béants. En hauteur, une canalisation pend lamentablement et, au sol, plusieurs débris signalent que la charpente menace de s'écrouler. Deux enfants, dont l'un est assis sur une pierre certainement décrochée d'un mur, trouvent dans cet enchevêtrement végétal et minéral un terrain plus que favorable pour leurs jeux. Plus tard, dans une lettre adressée au duc des Cars le 11 février 1853[609], l'architecte Henri Faucheur dresse un tableau tout aussi sombre « des dévastations dont fut victime ce beau domaine » et de « l'état d'abandon et de délabrement [de] cet édifice si imposant qui menace ruine dans plusieurs de ses parties les plus intéressantes »[610]. S'il ne faut toutefois accorder au lyrisme de cette lettre qu'un degré de véracité relatif, sachant qu'elle se conclue par une offre de service, elle donne tout de même une idée du sentiment de chaos architectural dans lequel les visiteurs ont dû évoluer. Face à cette majorité de témoignages négatifs, que penser en revanche de ce rapport de la commission des monuments historiques, qui certifie en 1842, de toute évidence à tort, que la situation du château est excellente[611] ?

[605] C.-F. Vergnaud-Romagnési, *op.cit.*, p. 26.
[606] G. Ducrest, *op.cit.*, p.136, 139, 141.
[607] Consulter fig. 69 et fig. 70 en annexe ; consulter également X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 178 : « Des gravures contemporaines, dessinées par Eugène Viollet-le-Duc ou par Nicolas Chapuy, montrent des pierres pulvérulentes et, au pied des tours, une cour encombrée de débris ».
[608] Consulter fig. 71 en annexe ; *id.*
[609] AD Loir-et-Cher, 37 Q 4, citée par M. Chatenet, *Chambord*, p. 200.
[610] *Ibid.*
[611] Consulter D. Grandemenge, *op.cit.*, p. 51.

Aux XX[e] et XXI[e] siècles, Chambord bénéficie de la protection de l'État et profite donc de politiques d'entretien plus conséquentes, particulièrement à partir de 1950. De fait, les littérateurs ne s'alarment de son devenir que durant la Seconde Guerre mondiale. On pourrait croire que c'est alors à un autre type de ruine qu'il leur fallut se confronter, davantage causée par la folie destructrice de l'homme que par l'action du temps, la négligence et le manque de moyens. En vérité, le château n'a pas subi de bombardements, contrairement à la ville de Blois toute proche, et n'a donc jamais connu de destructions massives. Un courrier de Pierre Schommer, responsable du dépôt, relate toutefois le crash grotesque d'un avion anglais abattu par des tirs allemands, juste à côté du château : « la carte postale ci-jointe[612] vous montrera plus clairement que de longues phrases comment l'appareil anglais désemparé, venant de la direction de Huisseau, faillit s'empêtrer dans nos toitures et dans nos cheminées qu'il franchit, en roulant sens dessus dessous comme un tonneau [...]. Fût-il tombé sur les terrasses, c'en eût été fait de Chambord »[613]. En revanche, la transformation du château en dépôt d'œuvres immobilise durant un temps les travaux de restauration[614]. Lucie Mazauric témoigne des conditions de vie difficiles dans lesquelles elle a vécu, tant « le château, immense mais glacial et assez délabré à l'intérieur dans certaines de ses parties, ne pouvait constituer qu'un asile provisoire »[615], avant de se voir obligée de s'installer, avec les autres membres de son équipe, au village même ou bien à Bracieux. Quelques destructions ont effectivement eu lieu, mais elles ne sont pas à relier directement à la guerre. Le 7 juillet 1945, un incendie d'origine accidentelle réduit en cendres les combles du canton sud[616], ce qui donne à l'architecte Michel Ranjard l'occasion de dresser un bilan catastrophique de l'état du château, dont il prend la charge à la fin de la guerre : selon lui, les abords ne sont plus entretenus, de grandes lézardes fendent les murs, la voûte de la chapelle se fissure, les murs s'écroulent ou sont « rongés par le salpêtre », les terrasses prennent l'eau, les charpentes pourrissent et l'aile droite des offices est « en ruine »[617]... En-dehors de cette parenthèse historique, aucun écrivain ultérieur ne témoigne plus d'un quelconque délabrement de Chambord, hormis Xavier Patier, qui estime que le château dupe son monde du printemps à l'automne, en dissimulant son inévitable dégradation derrière le drapé de la forêt, alors que « l'hiver, à Chambord, c'est la nudité. C'est

[612] Consulter en annexe fig. 71 bis, ainsi que le courrier adressé par Schommer à Gaston Brière, le 4 juillet 1944.
[613] Courrier adressé par Pierre Schommer à Jacques Jaujard, le 23 juin 1944, Archives des Musées nationaux, R30 carton 19 ; en vérité, l'avion était américain et faisait partie d'un convoi militaire partit d'une base anglaise.
[614] De 1940 à 1946, Chambord accueille 4000 m^3 de caisses contenant des œuvres du musée du Louvre.
[615] L. Mazauric, *op.cit.*, p. 39 ; consulter également p. 40, 44.
[616] Consulter Michel Ranjard, *op.cit.*, 1961, t. I, p. 4 ; consulter également X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 199-200, ainsi que fig. 72 et fig. 73 en annexe.
[617] *Ibid* ; consulter également fig. 74 et 75 en annexe.

l'effacement de tous les cache-misère [...]. Chambord se fait squelette »[618]. Pour cette seule et unique fois, l'interprétation personnelle semble prendre le pas sur l'Histoire.

Ces tableaux évolutifs de l'état dans lequel Chambord s'est présenté aux visiteurs et aux professionnels, entre le XVIII[e] et le XXI[e] siècle, nous invitent à tempérer l'image féerique patiemment construite au fil du temps par les littérateurs. Au regard de ces descriptions d'un château rongé par la misère, on peine à comprendre la fascination et le rayonnement interprétatif qu'il a continué de susciter. Chambord a été tout à la fois une splendeur et une ruine, mais, dans ce dernier cas, l'évolution de la perception traduit davantage le mouvement même de l'Histoire que la fabrication d'un imaginaire à part entière. En revanche, les auteurs semblent avoir réagi différemment face aux opérations de spoliations dont le château a été victime à plusieurs reprises.

b) Un dépouillement organisé

Cette alternance de périodes de lustre et de misère s'observe en effet également au niveau des aménagements intérieurs de Chambord. Le château n'a cessé d'être vidé de ses meubles à chaque départ de ses propriétaires, retournant à une nudité presque totale et laissant aux littérateurs le sentiment d'une spoliation éhontée. Pourtant, ils se montrent trop prompts à accuser la Révolution de tous les maux, oubliant que, durant l'Ancien Régime, la vacuité des châteaux était chose courante. François I[er], qui « passait son temps à déménager »[619], se faisait ainsi toujours précéder d'une « impressionnante caravane de meubles [...]. On raconte que le cortège était si long que les dernières voitures quittaient tout juste Blois quand les premières entr[aient] dans le parc de Chambord : un convoi de quinze kilomètres »[620]. Deux ou trois jours après, le souverain s'en allait et tout retombait dans une profonde léthargie. Louis XIV agissait de même, comme en atteste un état des meubles conservés au château après l'un de ses séjours[621], ne mentionnant guère plus que quelques tableaux de dévotion, un billard et différents ustensiles de jeu. Paradoxalement, lorsque Stanislas Leszczynski s'installe plus durablement à Chambord, de 1725 à 1733, les objets mis à sa disposition par le Garde-Meuble, que Xavier Patier estime pourtant à « soixante voitures de mobilier »[622], ne lui permettent qu'un aménagement sommaire ; après son départ, ne subsistent que quelques armoires, des métiers à tapisserie, des pièces de menuiserie, des poutres et une chaire à

[618] Consulter X. Patier, *Le Château absolu*, p. 158.
[619] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 52.
[620] *Ibid.*, p. 84.
[621] Consulter V. Cochet, L. Hugues, J.-P. Bois, *op.cit.*, p. 70 ; AN O[1] 1325, n° 14, 8 février 1697.
[622] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 121.

prêcher[623]. Le maréchal de Saxe, lui, prélève au contraire « un mobilier complet des réserves royales pour meubler Chambord. Il dégarnit même une partie de Marly pour décorer le château »[624]. Le journal du garde-meuble de la Couronne fait d'ailleurs remarquer que « Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Comte de Saxe [...] a occasionné des dépenses extraordinaires de toutes espèces »[625]. À la mort du comte de Friesen, on procède à la vente des biens du maréchal et de son neveu[626], dont une partie revient à sa famille, l'autre retournant à la Couronne : le château se retrouve donc une nouvelle fois démeublé.

Avant 1789, les littérateurs ne semblent guère s'être intéressés à ces ballets mobiliers, sans doute parce que trop ancrés dans la tradition, ils ne fournissaient guère matière à légende. Les saisies révolutionnaires, en revanche, leur ont donné davantage de grain à moudre. Diabolisées, elles apparaissent systématiquement comme de sacrilèges opérations de pillage, les auteurs confondant allégrement les ventes des biens et les larcins volontaires. Edmond Michel, par exemple, conclut sommairement dans son guide : « À la Révolution, tout le mobilier fut vendu, pillé, dévasté »[627]. Plus documenté, La Saussaye consacre un chapitre entier de son essai à la situation de Chambord après la Révolution. Brossant un tableau indigné de la hargne avec laquelle on s'est débarrassé de tout ce qui a pu rappeler la royauté, l'historien s'inscrit clairement dans la lignée des dénonciations de l'abbé Grégoire, qui qualifie ces exactions de pur vandalisme :

> Le district de Blois ordonna la vente du riche mobilier de Chambord, qui fut livré aux fripiers accourus de tous les coins de la province. Les merveilles des arts, que dix règnes avaient accumulés, furent dispersés en peu de jours ; on arrachait jusqu'aux lambris qui garnissaient les murailles, jusqu'aux parquets des appartements, jusqu'aux volets des fenêtres, jusqu'aux chambranles des cheminées... Les portes de l'intérieur, si riches d'ornements, étaient jetées dans le brasier allumé dans la salle d'adjudication, avec les cadres des tableaux, et ceux-ci étaient souvent déchirés avant d'être vendus. Les chambranles des cheminées, aujourd'hui réparés, avaient été fendus par la violence du feu qui éclaira cette scène de Vandales.[628]

Dans des termes similaires, Péückler-Muskau peint un véritable autodafé du mobilier et des ornements royalistes[629], visant à purifier Chambord de l'empreinte d'un passé tyrannique. N'ont échappé au massacre, semble-t-il, que la table à gibier qui a servi à l'embaumement du maréchal de Saxe et le lit pliant d'un valet de chambre[630]. Henri James conclut que la Révolution « n'a pas été tendre avec Chambord. Elle a fait tout ce qu'elle a pu pour en

[623] V. Cochet, L. Hugues, J.-P. Bois, *ibid.*; AN O^1 1335 ; consulter également P. Rain, *op.cit.*, pp. 214-215.
[624] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 123.
[625] V. Cochet, L. Hugues, J.-P. Bois, *ibid.*; AN O^1 1325, n° 233.
[626] Consulter l'étude non publiée de D. Grandemenge, *Chambord au temps du maréchal de Saxe, étude des inventaires de 1750, 1751, 1755 et 1756*, Domaine national de Chambord, novembre 2009.
[627] Edmond Michel, *La Ville de Blois et ses environs, petit guide complet de l'étranger*, Orléans, H. Herluison Libraire-Editeur, 1885, p. 90 ; consulter également Colonel T. Thornton, *op.cit.*, pp. 164-165.
[628] L. de La Saussaye, *op.cit.*, pp. 66-67 ; on retrouve le même texte dans S.n, *Guide historique...*, 1855, p. 193.
[629] H. Péückler-Muskau, *op.cit.*, p. 38.
[630] Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 156.

extirper toute trace de son origine royale et elle a balayé 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 »[631].

C'est oublier, d'une part, que depuis la grande époque du maréchal de Saxe, Chambord est « en voie de clochardisation » et donc qu' hormis « quelques appartements de fonction »[632], les intérieurs se dégradent rapidement : peut-être a-t-il mieux valu en vendre le mobilier plutôt que le laisser se détériorer. D'autre part, du 21 août 1790 au 8 novembre 1792[633], c'est davantage à la saisie et à la vente aux enchères des biens des Polignac qu'à ceux du roi que l'on procède. Ainsi, les seules opérations de vandalisme qui aient eu lieu sont à imputer à des pillages nocturnes, sans doute motivés par le larcin plus que par l'élan révolutionnaire. « Aucune foule en colère, aucune troupe de casseurs [n'a eu] l'idée d'envahir »[634] le château, mais les voleurs ne l'ont pas moins laissé dans un état préoccupant[635]. Avant de toucher les intérieurs, ces débordements s'accomplissent dans le parc, dans lequel les habitants des villages alentour pénètrent en ouvrant des brèches dans les murs d'enceinte, avant de le ravager, réinvestissant par là « un espace dont leurs lointains ancêtres avaient si difficilement accepté d'être privés. Bien que la capitainerie de Chambord eût été supprimée par Louis XVI en 1777, le souvenir des abus qui l'avaient entourée était sans doute encore très présent. Villageois et braconniers prirent donc leur revanche : les grands animaux furent décimés, les arbres abattus ou ravagés par le pacage des troupeaux »[636]. Patier analyse également cette furie destructrice comme la conjuration d'un ancien traumatisme : « Ils s'imaginaient que ce mur dissimulait le paradis. L'abolition des privilèges, c'était le paradis du voisin offert à chaque citoyen »[637]. Étonnamment, James est l'un des seuls écrivains du XIX^{e} siècle à s'attarder sur cet épisode, considérant l'aspect désolé du parc comme un appel à la mémoire révolutionnaire : « Après une heure de route [...], j'ai franchi une espèce de trou dans un mur [...]. J'ai suivi une allée toute droite, à travers un parc défiguré [...], plantation sablonneuse, broussailleuse et triste, dont les futaies ont dû être souvent mises en coupe, et qui n'est plus aujourd'hui qu'un enchevêtrement de buissons. Comme en tant

[631] H. James, *op.cit.*, pp. 59-60 ; consulter également J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 4, 2^{e} paragraphe.
[632] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 155.
[633] Consulter l'étude non publiée de D. Grandemenge, *Chambord, un village à l'heure révolutionnaire*, Domaine national de Chambord, pp. 22-26 : D. Grandemenge y précise notamment qu'entre 1792 et 1793, ont mit également en vente l'argenterie religieuse de l'église de Chambord.
[634] X. Patier, *ibid.*, p. 156.
[635] Consulter l'état des lieux du 29 parial an IV (17 juin 1796), AD Loir-et-Cher, Q (1^{e} partie) 291, ainsi que les annexes 1 à 3 de l'étude non publiée de D. Grandemenge, *Chambord sous Louis XVI ou l'énigme des Polignac*, janvier 2005, qui synthétisent les inventaires mobiliers réalisés en 1790, 1792 et 1796, au moment des saisies.
[636] M. Chatenet, *Chambord*, p. 193 ; se réservant le droit de chasse au sein de son domaine, François I^{er} fit mettre en place des capitaineries chargées de réprimer sévèrement le braconnage, passible de peine de mort.
[637] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 156.

d'endroits de France, le voyageur sent ici qu'il est dans une terre de révolutions »[638]. Il reste surprenant que la majorité des littérateurs ait préféré déformer et amplifier le pillage des intérieurs plutôt que de faire son miel des événements qui se sont déroulés dans la forêt. Seuls René-Honoré Marie, puis, plus tard, Chatenet et Patier évoquent, semble-t-il, le souvenir d'une rumeur rocambolesque qui a agité les esprits durant quelques semaines. Pour sécuriser les biens du château et contenir les débordements survenus dans le parc, le ministre de la Guerre décide en 1790 d'envoyer « incessamment à Chambord 30 maîtres du Régiment Royal Cravate »[639], qui rétablissent rapidement l'ordre. « Mais, dans le climat paranoïaque de la période, l'arrivée de la troupe provoque aussitôt l'émotion populaire. La rumeur se répand que le château, truffé de munitions, abrite des suppôts de l'absolutisme armés jusqu'aux dents »[640]. Patier qualifie cet épisode de typique « de la grand-peur », durant laquelle les habitants ont pressenti « confusément une énorme explosion, comme les animaux avant l'orage ou les vieux peuples aux approches des drames historiques »[641].

En outre, cette mythologie du dépouillement de Chambord pourrait également s'expliquer par l'instrumentalisation royaliste de la Révolution, la Restauration ayant eu tendance à tenir les révolutionnaires pour seuls responsables de la dégradation du château. Merle et Périé, par exemple, concluent leur notice par un réquisitoire vibrant, à défaut d'être lucide : « L'histoire de Chambord jusques à la restauration ne nous offriroit plus que des scènes de dévastation et de deuil : la révolution a frappé de sa main de fer le riche héritage des successeurs de François I^{er}, et la demeure de dix rois est devenue quelques années la proie du vandalisme »[642]. Les poètes courtisans ont particulièrement aimé à dresser des tableaux apocalyptiques des bouleversements révolutionnaires, n'hésitant pas à user d'un accent tragique pour démontrer que cette période maudite de l'histoire de France n'avait réussi qu'à introduire le chaos. Philpin, par exemple, insiste sur la dimension profanatoire des pillages et des dégradations : « Ce palais fortuné, par les rois habité, / Perdit dans nos malheurs sa haute majesté. / On y revoit encor les pas du vandalisme ; / Ces murs ont retenti des accens du cynisme »[643]. Avant lui, Chambelland n'hésite pas à invectiver l'ennemi républicain : « Hélas ! vains tributs de l'estime ! / Nos plus précieux ornemens / Sous un effort illégitime / S'effacent à tous les momens ! / Des publicains la bande affreuse, / Dans une attaque

[638] H. James, *ibid.*, p. 54.
[639] Cité par D. Grandemenge, *Chambord, un village à l'heure révolutionnaire*, p. 19.
[640] M. Chatenet, *ibid.* ; consulter X. Patier, *ibid.*, p. 156 et la lettre de René-Honoré Marie du 15 juillet 1790, AN, O^1 1328.
[641] X. Patier, *ibid*.
[642] J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, p. 32.
[643] A.-P.-M Philpin, *op.cit.*, p. 15.

ténébreuse, / Marche de succès en succès ; / Et ce ramas de parricides, / De dévastations avides, / O douleur ! ce sont des Français ! »[644].

Les textes renvoient donc du passé révolutionnaire de Chambord une image en partie biaisée. Cette sombre relecture des conséquences sur le château des premiers moments républicains de la commune est motivée par la déception de le découvrir presque entièrement vide, alors que son ampleur et sa renommée laissaient présager des merveilles. Finalement, l'illusion est double, puisque la représentation *a posteriori* se heurte autant à une méconnaissance des événements qu'à l'influence d'un imaginaire qui se révèle déceptif. Le cœur du problème est donc esthétique, les visiteurs ne supportant pas la contradiction entre la réalité misérable de Chambord et l'éclat de sa réputation. Un questionnement revient, lancinant : comment a-t-on pu autoriser cette déchéance ?

c) Un état de délaissement scandaleux

Cette interrogation, qui aurait pu prendre racine dès le XVIII^e^ siècle, est en réalité surtout générée par les littérateurs du XIX^e^, qui estiment majoritairement que c'est à partir du moment où la royauté déserte Chambord, et *a fortiori* lorsque le château revient au domaine public[645], qu'est amorcée sa véritable déchéance. William Wraxall affirme ainsi que « depuis la mort du maréchal de Saxe, Chambord est rentré dans le domaine public ; et, comme il n'est plus habité par personne, il est singulièrement négligé et tombe en ruine »[646]. S'il manque un peu de recul parce qu'intervenant assez tôt dans le débat, son jugement n'en demeure pas moins visionnaire. L'auteur pressent déjà que, faute des ressources financières de la Couronne, il ne sera bientôt plus possible d'entretenir un édifice aussi coûteux. Dès 1821, se fondant sur un rapport de l'architecte Pinault, le journal royaliste *La Quotidienne* lui donne raison : « 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

[644] Claude-Antoine Chambelland, *Chambord, ou les Arts sauvés par la naissance du duc de Bordeaux, ode dédiée aux royalistes...*, Paris, À la librairie monarchique, 1820, p. 8.
[645] Après la mort du maréchal de Saxe, Chambord appartient toujours à la Couronne, même si la gestion revient au duc de Friesen, puis aux Polignac ; son statut commence à changer sous l'Empire, lorsque Napoléon I^er^ décide d'y installer la quinzième cohorte de la Légion d'honneur ; enfin, l'ordonnance du 19 septembre 1819, acceptée par Louis XVIII, autorise la veuve du maréchal Berthier à mettre en vente Chambord, qui du temps de son époux, par le décret de Schönbrunn du 15 août 1808, avait été érigé en Principauté de Wagram.
[646] W. Wraxall, *op.cit.*, p. 224.

Chambord ! »[647]. Un siècle plus tard, s'indignant de « l'état de délabrement déplorable » du domaine au début du XIX[e], Henri Guerlin s'appuie sur un procès-verbal de visite daté de juin 1795 pour confirmer qu'« aucune réparation n'avait été faite depuis la mort du maréchal de Saxe. Il manquait des carreaux aux fenêtres et des serrures aux portes. Les panneaux en plomb qui garnissaient les châssis des appartements non habités avaient été enlevés. On avait arraché les tuyaux des gouttières en plomb. Bien plus, un appartement de la tour D était tombé sur le plancher du second étage »[648]. Délaissé par le pouvoir, Chambord semble plongé dans un sommeil séculaire. Les littérateurs, qui sont tous en premier lieu des visiteurs interloqués, manifestent leur incompréhension face à l'absence d'actions concrètes visant à enrayer cette lamentable décrépitude. Usant d'une métaphore attristée, Flaubert se souvient de ces « galeries vides » et de ces « chambres abandonnées où l'araignée étend sa toile sur les salamandres de François I[er] »[649]. Péückler-Muskau se désole, quant à lui, de la somme astronomique que réclamerait une campagne de restauration, dès lors inenvisageable : « Aujourd'hui les seules réparations, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, demanderaient une dépense de plus de vingt millions ; et pourtant combien il serait à souhaiter que cela pût s'effectuer, car ce somptueux monument se détériore de jour en jour : depuis si long-temps il est délaissé de ses maîtres ! »[650]. L'écrivain retrace ensuite la passation du domaine de mains en mains, du maréchal de Saxe à au duc de Bordeaux, en accusant indifféremment tous ces prétendus propriétaires de ne lui avoir causé que des dommages. Sa conclusion, bien que navrée, est éloquente et résume à elle seule la pensée de toute une génération : « Le véritable possesseur de ce manoir, c'est un bon vieillard qui est passablement corpulent, lequel y exerce les fonctions de concierge depuis plus de cinquante ans, et qui voit avec philosophie, mais non pas sans chagrin, son vieux château enchanté tomber peu à peu en ruine »[651].

Finalement, les textes sont traversés d'inflexions méta-discursives, presque impalpables, démontrant que les littérateurs prennent conscience que leur lucidité vis-à-vis de la situation de Chambord ne peut être d'aucun secours au château. Ils savent que leurs paroles n'ont guère de poids dans le devenir de l'édifice, s'en désolent, mais n'en continuent pas moins de manifester leur indignation. Puisque les autorités compétentes n'agissent pas, c'est à l'individu, même isolé, de prendre le relais. Ainsi, la plume se met de nouveau au service du domaine, mais pour que retentisse, cette fois, ce cri d'agonie que personne ne veut entendre. L'écrit accède à une dimension plus clairement ontologique que par le passé : il ne faut pas que la voix de Chambord s'éteigne, c'est donc au texte de la maintenir vivante. Retraçant la

[647] *La Quotidienne*, 5 mai 1821, cité par P. Rain, *op.cit.*, pp. 265-266.
[648] H. Guerlain, *op.cit.*, p. 45.
[649] G. Flaubert, *op.cit.*, p. 30.
[650] H. Péückler-Muskau, *op.cit.*, p. 40.
[651] *Ibid.*, p. 42.

destinée du domaine dans le même état d'esprit que ses contemporains, Seytre, par exemple, en soupire de dépit : « Chaque jour apporte une nouvelle dégradation à la royale demeure, malgré la vigilance de quelques rares ouvriers impuissants, à lutter contre les ravages du temps »[652]. Le premier livre d'or conservé à Chambord garde la trace d'une anecdote plus cocasse, mais qui témoigne tout de même de l'atmosphère de délabrement du château au milieu du XIX[e] siècle. À la page consacrée au mois de juillet 1852, un homme appose son commentaire, quelque peu courtisan[653] : « Dinaucheau le 05 juillet, avons visité le château de Chambord et reconnu toutes les salles qui sont en réparation et rétablies et avons tous eu un grand plaisir de satisfaction ». En-dessous, un visiteur cynique ajoute : « L'auteur de cette légende cy-dessus a fait pour cela de grands efforts d'imagination, je lui vote un fauteuil à l'académie des inscriptions »[654]. Viollet-le-Duc, en théoricien de l'architecture, replace la situation de Chambord dans le contexte plus large du triste sort réservé aux châteaux durant le XIX[e] siècle[655] : « La révolution de 1792 anéantit à tout jamais le château [...]. Un pays qui a supprimé l'aristocratie et tout ce qu'elle entraîne de privilèges avec elle ne peut sérieusement bâtir des châteaux. Car qu'est-ce qu'un château avec la division de la propriété, sinon un caprice d'un jour ? Une demeure dispendieuse qui périt avec son propriétaire et ne laisse aucun souvenir est destinée à servir de carrière pour quelques maisons de paysans ou des usines »[656]. Avec autant de franchise, Riou, en jetant un regard attristé sur ces ruines, proclame son regret de l'époque glorieuse de la royauté, qui en tombant, a entraîné Chambord dans l'abyme : « Je pensais à notre monarchie de quatorze siècles mise en poudre par la colère du peuple, cet aveugle et impitoyable exécuteur des hautes œuvres de la justice divine [...]. Allant au devant de l'avenir, prévenant l'action délétère et infaillible du temps, je dispersais les pierres brodées qui composent les ruines de ce superbe édifice auquel nous venions de payer notre tribut d'admiration extatique »[657]. Enfin, s'appuyant sur un rapport de Florimont II Robertet daté de 1566, Patier conlut : « " Pourrit " : le maître mot est lâché. Dès ce jour, le château de Chambord est associé à l'idée de pourrissement dans tous les rapports d'architectes »[658].

L'iconographie du XIX[e] siècle accompagne les propos des littérateurs. Eugène Sadoux, dans le derniers tiers du siècle, a gravé quelques vues de Chambord en s'interdisant toute idéalisation. Son élévation de l'escalier du logis du roi[659], par exemple, s'insère avec

[652] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, pp. 29-30.
[653] À partir de 1850, le comte de Chambord fait entreprendre des travaux d'envergure, mais les opérations de restauration avancent lentement.
[654] Premier *Livre d'or* du château de Chambord, juillet 1850-mai 1855, commentaires du 5 juillet 1852.
[655] Consulter également l'introduction de ce mémoire, pp. 6-7.
[656] E. Viollet-le-Duc, *op.cit.*, p. 190.
[657] F. Riou, *op.cit.*, p. 53.
[658] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 38.
[659] Consulter fig. 76 en annexe.

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 le charge 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. 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 de la galerie du rez-de-chaussée[660] 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. Il faut également souligner l'apport de la photographie : les tout premiers clichés de Chambord par Séraphin-Médéric Mieusement, infiniment précieux, fixent pour la mémoire l'état du château vers 1850. Touché par ce témoignage unique de la déchéance de Chambord, Patier consacre un paragraphe entier à l'une de ses vues de l'édifice depuis le parterre sud[661], l'utilisant toutefois clairement comme un support romanesque :

> Une première chose frappe : l'avenue qui conduit au porche royal est herbeuse et imprécise comme un chemin de ferme. Sous le porche, une calèche est arrêtée, brancards en l'air. Et à droite, une autre voiture paraît abandonnée. Des buissons courent le long des enceintes basses, un peu de vigne vierge aussi. Des herbes folles et des carottes sauvages ont envahi la place d'armes. Une esquisse de sentier étroit, du genre de ceux que font les troupeaux en coupant au plus court, partage le parterre en diagonale. Les mansardes installées sous Louis XIV (aujourd'hui disparues) occupent le premier plan [...]. L'aile de la chapelle est habillée d'un échafaudage de bois. Cette première photographie du château, la plus émouvante de toutes, ne pourrait mieux refléter ce qu'a été, au cours des siècles, la situation habituelle de Chambord : un état de semi-abandon, une rêverie égarée au fond de la campagne de Sologne, un élan de folie qui attend son écho.[662]

Cet intérêt de l'iconographie pour le visage ravagé de Chambord, qui pourrait paraître surprenant en termes d'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, littérateurs et artistes s'émeuvent du délaissement de Chambord, refusent qu'on le laisse disparaître ainsi. Toujours dans les livres

[660] Consulter fig. 77 en annexe.
[661] Consulter fig. 78 en annexe.
[662] X. Patier, *Le Roman de Chambord*., pp. 178-179 ; il semble que l'auteur se fourvoie sur la datation, le cliché de Mieusement ayant été daté de 1888 ; en outre, c'est une vraie vigne qui court sur les murs du château et non une vigne vierge ; enfin, sur le devant, fermé par des barrières de bois, on aperçoit les enclos de jardins laissés à la disposition du personnel.

d'or conservés au domaine, de simples visiteurs manifestent, dans un mouvement spontané, l'étendue de leur soutien à cet organisme malade : « Je désire que cet édifice soit restauré dans toute sa splendeur »[663] ; « le 30 septembre 1852, le lendemain de l'anniversaire de Monseigneur le comte de Chambord, nous avons visité et admiré le magnifique château de François I^er^. Puisse-t-il achever les urgentes restaurations ! »[664] ; « On ferait une œuvre utile aux arts en restaurant complètement le château de Chambord »[665].

Les XX^e^ et XXI^e^ siècles voient la prise en charge du château par l'État, qui lance et assume d'amples programmes de réfection. Comme le note Ivan Cloulas à la fin de son essai, désormais « la visite du château n'a plus l'allure d'une expédition dangereuse »[666], ce qu'elle était un siècle plus tôt. Il n'est donc pas incongru d'avancer que d'une certaine manière, Chambord a créé ses propres visiteurs. L'état de délabrement dans lequel il se trouve au XIX^e^ éveille l'indignation, suscite l'envie de témoigner et d'agir, de prendre la défense d'un édifice que l'on pense immédiatement comme un élément indispensable et irremplaçable du passé artistique français. Néanmoins, s'il est courageux de s'indigner d'une telle déliquescence, que faire lorsque l'on se heurte au silence et à la solitude ?

2) Un sentiment glacial de désertion

Malgré une allure à bien des égards misérable, Chambord a donc continué de susciter la fascination des visiteurs. Cet attachement manifeste est toutefois à nouveau mis à rude épreuve dans leur confrontation à l'atmosphère dérangeante de désertion qui emplit le château. La vacuité des lieux n'est pas seulement matérielle, elle transparaît tout autant dans l'immobilité pesante des choses, le silence qui se fait oppressant et la temporalité qui soudain devient palpable, à mesure que l'on progresse d'une pièce à l'autre. Chambord prouve encore une fois qu'il est le lieu de tous les contrastes, les littérateurs manifestant leur incrédulité face au pouvoir mystificateur d'un édifice qui, promettant beauté, grandeur et magnificence, se révèle finalement le royaume de la déréliction, où, côtoyant une indignité affligeante, la solitude règne en maîtresse.

[663] Premier *Livre d'or* du château de Chambord, juillet 1850-mai 1855, commentaires de Legendre, ancien garde royal, juillet 1850.
[664] *Ibid.*, commentaire de Bonnaire, avocat à la cour d'appel de Nancy, 30 septembre 1852.
[665] *Ibid.*, commentaire anonyme, septembre 1853.
[666] I. Cloulas, *Chambord, rêve des rois*, p. 44.

a) Un inconcevable abandon

Se pose fondamentalement l'ambivalence du regard touristique, qui plus que jamais brouille les repères et redessine la cartographie imaginaire de Chambord. La lithographie, technique de reproduction mécanique très souple inventée au début du XIX^e^ siècle, a permis de diffuser largement les nombreuses gravures représentant le château, éduquant ainsi « le regard de plusieurs générations de touristes »[667]. De nombreux recueils de vues, puis des guides touristiques à part entière les utilisent, suscitant « le goût de l'archéologie et du patrimoine, en même temps que le désir de voyager »[668]. Par la suite et jusqu'à aujourd'hui, le lancement de grandes campagnes publicitaires, fondées sur le pouvoir d'attraction de la photographie, assure un relais plus vaste encore à la mise en scène de Chambord. Il y a pourtant un abîme entre ce château reconstruit, rêvé, et l'édifice réel :

> 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. Or le château a un gros problème : altéré au XVII^e^ siècle, entièrement vidé en 1793, réaménagé comme demeure aristocratique au XIX^e^ siècle, il ne correspond que très imparfaitement à ce qu'attendent ses visiteurs.
> 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. L'escalier à double hélice est admiré à plus d'un titre [...].
> Mais le château semble bien vide.[669]

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. 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 couverte »[670]. 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[671], plus personne ne vit dans 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. On le savait,

[667] 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.
[668] *Ibid.*, p. 150.
[669] Catherine Bertho-Lavenir, « La visite du château », *ibid.*, pp. 164-165.
[670] Adolphe-Laurent Joanne, *Itinéraires illustrés de Paris à Bordeaux*, Paris, Hachette, 1856, cité par X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p.178.
[671] La Révolution de 1830 contraint la famille royale à l'exil : à partir de cette date, Chambord ne sera plus jamais habité.

sans toutefois accepter de le reconnaître : il fallait le voir pour le croire, tant l'imaginaire conçu par la tradition, puis la publicité, faisait force de loi.

Cette incohérence psychique est véritablement la 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. Les visiteurs oublient 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. Reliant, comme à son habitude, 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 de la pompe royale. 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 féerique. On y met en scène le faste de la cour du roi, se déployant dans d'hypothétiques jardins et sur les terrasses de Chambord »[672]. De fait, les visiteurs arrivent pénétrés de ces visions de la cour de France comme d'un « cirque ambulant »[673] : lorsqu'elle se rend dans l'une des grandes résidences de la Couronne, la cour ressemble en effet à une cité de 10 000 à 12 000 âmes qui déménagent. « La monarchie itinérante transporte ainsi avec elle les décors d'une représentation permanente de gloire et de puissance »[674]. Chambord, lui, ne devait abriter que « les séjours de chasse de la petite bande »[675]. Une fois seulement le domaine a correspondu à cette image déformée que l'on diffusait de lui, lors de la réception de Charles Quint, en décembre 1539. Relaté – et souvent romancé – par tous les littérateurs, cet événement historique a contribué à véhiculer le topos d'un Chambord bruissant de vie, écrin de fêtes perpétuelles :

> En approchant du château, qui se révèle gigantesque, [...] on découvre des jeunes filles alignées, vêtues - ou plutôt dévêtues - comme des nymphes, qui lancent des pétales de roses vers l'escorte. Puis on aperçoit les détails de la construction. Les plombs des lanternons ont été dorés à l'or fin. Le bleu vif des ardoises, le blanc profond du tuf, les innombrables statues brandies vers le ciel embrasé surgissent dans le crépuscule. À l'intérieur, une réception gigantesque attend les cavaliers. Des torches illuminent les murs. Des feux sont allumés dans toutes les cheminées. On joue de la musique. François fait les honneurs des lieux à son hôte [...]. Charles Quint, [...] un peu plus tard, confie à sa sœur Marie de Hongrie qu'il n'a jamais rien vu de plus beau que ce palais surgi du fond des bois [...]. Le château, pendant deux jours, a rempli sa mission. Car Chambord n'a pas été construit pour la postérité, mais pour des usages immédiats comme celui-là [...]. [François I[er]] croyait au moment d'héroïsme ; à la seconde de grâce. Pas à l'aimable routine [...]. Son Chambord ne vaudrait que par ce que vaudraient certains moments.[676]

[672] Christian Amalvi, « Images scolaires et populaires de Chambord (1870-2000) », *in Made in Chambord*, p. 21 ; consulter également fig. 79 à fig. 81 en annexe.
[673] M. Chatenet, *Dossier de l'art*, p. 27 ; cette vision traditionnelle de la cour trouve sa source dans les chroniques des diplomates italiens ; consulter également fig. 82 en annexe.
[674] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 132.
[675] M. Chatenet, *Chambord*, p. 35.
[676] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 81-82.

Si Patier demeure lucide quant au caractère purement utilitaire de Chambord, les visiteurs s'avèrent davantage séduits par cette anecdote colorée, qui transforme l'édifice en brillant théâtre de la vie de cour. Revenir soudainement à la réalité d'un château vide, démeublé et déserté conduit inévitablement à une déception à la mesure des magnificences envisagées[677]. C'est pourquoi les littérateurs ont tendance à percevoir ce délaissement de Chambord comme un abandon volontaire, qu'ils dénoncent parfois avec beaucoup de verve et d'aigreur. Là où les auteurs les plus réalistes se désolent simplement qu'un aussi bel édifice soit condamné à l'inutilité à chaque départ de la cour, et plus tard, de ses grands propriétaires, d'autres donnent de la voix, interprétant ces périodes d'inoccupation comme une véritable trahison. On observe ainsi une nette hiérarchisation du discours : lorsqu'on ne les passe pas sous silence, on évoque plus que rapidement les propriétaires « indignes » qui se sont détournés de Chambord, en accompagnant le compte rendu de leurs actions de quelques remarques acerbes ; les grandes figures qui ont beaucoup fait pour le château méritent au contraire des développements conséquents, et sont même parfois dépeintes de manière héroïque. Henri II est ainsi rarement évoqué, sans doute parce qu'il ne soutient pas la comparaison avec son père, François I^er^. Chatenet évoque une lettre adressée par Florimond II Robertet à Catherine de Médicis[678], dans laquelle il laisse entendre que le roi a fait entreprendre des travaux pour achever Chambord, mais sans les mener à bien, gâtant ainsi l'essentiel de l'ouvrage. Patier, après avoir montré que le souverain s'est surtout intéressé au parc, conclut que sa mort a « entraîn[é] la disgrâce de Chambord, qui a pass[é] plusieurs décennies dans un oubli morose »[679]. Glissant sur François II et Charles IX, qui ne sont venus qu'occasionnellement à Chambord pour chasser, Trézin poursuit le recensement du passage éclair des rois de France en constatant amèrement que « le désintérêt d'Henri III et surtout d'Henri IV pour Chambord en [a fait] un lieu mort, seulement placé sous la sauvegarde des gouverneurs du château et de la capitainerie du parc »[680]. Au XVII^e^ siècle déjà, André Du Chesne ose reprocher au fils de Jeanne d'Albret son inconséquence : « Si nostre Henry, ce grand amateur des bastimens, y faisoit encore ce qu'il a fait ailleurs, cette seule maison passeroit en excellence et en grandeur toutes les autres »[681]. Perret, quant à lui, accuse Louis XIII d'avoir négligé le domaine avant de s'en débarrasser en l'offrant à son frère, Gaston d'Orléans : à cause de lui, Chambord « a souffert d'un long abandon »[682]. Patier est à son égard beaucoup plus cynique. Après avoir rappelé que, lors de sa première visite, en 1614, le

[677] Consulter C. Trézin, *op.cit.*, p. 22 : « Il retrouva après 1789 sa longue solitude château vide qu'il ne cessera jamais d'être. Étrange destinée, bien dans la nature d'un pavillon de chasse, mais que l'on peine à concevoir pour une telle merveille ».
[678] Lettre de Florimond II Robertet, 16 novembre 1566, citée par M. Chatenet, *Chambord*, pp. 64-65.
[679] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 93.
[680] C. Trézin, *op.cit.*, p. 38.
[681] A. Du Chesne, *op.cit.*, p. 330.
[682] P. Perret, *op.cit.*, p. 40.

jeune souverain, alors âgé de treize ans, se préoccupa davantage « des poissons dans les douves » que de la beauté du château, manifestant par là un « comportement d'enfant gâté », l'écrivain ironise : « Louis XIII repassa à Chambord deux années plus tard, au pas de course, avec sa jeune épouse Anne d'Autriche. On peut supposer que les propos des jeunes mariés se limitèrent à des commentaires sur l'inconfort des lieux, car ils n'y revinrent jamais »[683].

Néanmoins, même la gratitude manifestée envers Gaston d'Orléans, Louis XIV et le maréchal de Saxe, qui ont sauvé Chambord de l'oubli, en employant chacun à leur tour les grands moyens pour le restaurer, se teinte d'amertume. Les auteurs prennent toujours soin de montrer qu'à la mort ou au départ de ces bienfaiteurs, Chambord est retombé de manière cyclique dans le plus grand abandon : dès lors, toute tentative semble vaine. Les allers-retours de Louis XIV en constituent la meilleure preuve. Les dépenses sont toujours plus importantes avant l'arrivée du roi et de sa cour, car il faut remettre le château en état, puis, lorsqu'il y séjourne, il décide systématiquement de nouveaux travaux. « Inversement, loin des yeux, loin du cœur : quand le roi est absent, les travaux s'arrêtent et l'on se contente d'assurer un minimum d'entretien »[684]. Après 1685, date du dernier séjour de Louis XIV, « le château [est] rest[é] inoccupé pendant quarante ans »[685], jusqu'à ce que Stanislas Leszczynski s'y installe. Mais le couple royal ne s'y plaît pas et habite plus souvent Marly : « Stanislas n'aime pas le château. Il se voit ici comme à l'intérieur d'une parenthèse. Il veut retrouver son trône en Pologne [...]. Au bout de trois mois, [il] n'y tient plus. Il déménage »[686]. Perret résume laconiquement la décennie suivante : « Quinze ans s'écoulent, Chambord est désert »[687]. Le maréchal de Saxe ressuscitera les grandes heures de Chambord durant deux courtes années ; puis, la duchesse de Berry n'aura le temps de s'y installer que deux mois en 1830, inspirant à La Saussaye cette remarque attristée : « La demeure royale est retombée depuis dans cette solitude profonde qui ajoute encore à la tristesse naturelle du site »[688]. On ne retrouve plus, bien entendu, ce type de témoignage aux XX^{e} et XXI^{e} siècles, à partir du moment où l'État prend le domaine en charge. Seule Mazauric, mais cette fois dans un tout autre contexte, évoque de nouveau ce douloureux sentiment d'abandon : « C'était l'exode, le vrai cette fois, celui de la défaite, celui qui poussa la moitié de la France sur les routes [...]. Notre paysage de Chambord, notre beau paysage à la Fouquet, fut défiguré par le plus lamentable des cortèges. La plupart de ceux qui ont vécu cela ont jeté le voile sur leurs souvenirs »[689]. Une fois encore, voilà ruinée l'image triomphante de Chambord.

[683] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 99-100.
[684] M. Chatenet, *Chambord*, p. 155 ; consulter le rapport désabusé de Colbert le 7 octobre 1679, *ibid.*, p. 156.
[685] C. Trézin, *op.cit.*, p. 41.
[686] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 122.
[687] P. Perret, *op.cit.*, p. 55.
[688] L. de La Saussaye, *op.cit.*, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 198.
[689] L. Mazauric, *op.cit.*, pp. 62-63.

Chambord ne laisse donc jamais indifférent. Qu'ils s'exaltent face à sa grandeur féerique ou qu'ils s'indignent que l'on ose laisser un tel édifice à l'abandon, les auteurs ne peuvent rester neutres. Ils n'hésitent pas à prendre la plume pour protester contre ce qu'ils considèrent comme un véritable gâchis. Sans comprendre que leur jugement est parfois affecté par tout un faisceau de représentations agissant comme un miroir déformant, les écrivains en profitent pour faire le procès d'un certain nombre de figures historiques. Les condamnant par là même aux oubliettes de l'Histoire, ils redessinent sans s'en rendre compte l'imaginaire du domaine. Mais plus encore qu'un sentiment d'abandon, c'est la misère honteuse de Chambord qu'ils vont décrier.

b) Un sentiment d'opprobre

C'est Flaubert, sans doute, qui a le plus justement mesuré le drame de Chambord. Après avoir arpenté les pièces dévastées, passant de couloirs en galeries vides, l'écrivain, le cœur serré et comme interdit, finit par lancer : « Et puis, on dirait que tout a voulu contribuer à lui jeter l'outrage, à ce pauvre Chambord [...]. On l'a donné à tout le monde, comme si personne n'en voulait ou ne pouvait le garder. Il semble n'avoir jamais servi et avoir toujours été trop grand »[690]. De manière transgénérique, la littérature va faire sienne cette conviction qu'après la mort du maréchal de Saxe, dernier grand propriétaire de Chambord, aucun homme ne s'est plus montré digne du domaine. En portant leur attention sur un certain nombre de détails qu'ils baignent à dessein d'un éclairage sordide, les auteurs s'attachent ainsi à mettre en lumière la déchéance morale de Chambord. Monique Chatenet, par exemple, dresse un bilan sans complaisance de la gestion du neveu du maréchal de Saxe : « Loin de poursuivre l'œuvre de son oncle, Auguste Henri de Friesen concède le château à des fermiers »[691] et fait réduire les frais d'entretien au minimum, alors que le maréchal s'était comporté comme un souverain en son royal domaine, pour lequel il avait dépensé des sommes exorbitantes. Ancienne demeure de la Couronne alors désaffectée, Chambord est désormais destiné à abriter des logements de fonction et à en louer d'autres à des particuliers : plus de souverain ni de membres de la cour, mais le service des Bâtiments du roi, avec le logement du contrôleur dans l'aile ouest, sans compter ceux des ouvriers Billou, Blanchard et Godet, ainsi que de nombreux magasins de menuiserie et de ferraille[692]. Monsieur Collet, contrôleur des Bâtiments, exaspéré par les inconvénients de cette cohabitation étrange, finira d'ailleurs par tempêter, la rage au cœur : « [Il faut que vous sachiez] que l'on pend du linge dans le parterre et que l'on attache les cordes aux arbres, idem dans les salles du château, ce qui ruine lesdits

[690] G. Flaubert, *op.cit.*, p. 30.
[691] M. Chatenet, *Chambord*, p. 189.
[692] Consulter AN, O^1 1327, pièce 433, 1773, citée par M. Chatenet, *ibid.*

arbres, les planché et murs du château [...]. Il est bon aussi de vous dire, Monsieur, que la grande pièce au bout sous la chapelle leurs [*sic*] sert d'écurie à leurs bestiaux et que ce sont les fossés du château qui servent à ces messieurs de vidanges pour les tripails et où même ils jeste des moutons tous entiers. Je viens d'apprendre que les pescheurs en avoient pris un dans leurs filets aux lieux de poissons »[693]. Chambord est donc envahi, détourné et sali. En 1781, le ministre de la Guerre, furieux de ne pouvoir installer ses chevaux de remonte dans les écuries de l'avant-cour, n'hésite pas une seconde à faire établir un devis pour « transformer en écuries les ailes basses du château »[694] ! L'année suivante, désormais sous la gérance du marquis de Polignac, le château est le théâtre d'un événement plus grotesque encore. En prévision d'une hypothétique visite de Louis XVI, qui en fait ne viendra jamais, le marquis « fait sortir du garde-meuble royal soixante-sept pièces de tapisseries [...], un ameublement de chambre en velours cramoisi et des fauteuils pour le salon de compagnie »[695]. Dans une pièce du troisième étage du donjon, il fait peindre un très beau décor mobilier en trompe-l'œil[696], à propos duquel on ne peut cependant s'empêcher de sourire : au milieu de son dépouillement, le château faisait-il donc si triste mine avec ces quelques meubles rapportés à la hâte que l'on ait cru bon d'en peindre sur les murs ? Quant au duc de Polignac, Chatenet le désavoue avec une causticité qui ne lui est pas coutumière : « Il tenta mollement de réveiller l'Administration pour effectuer quelques travaux de première urgence. Mais rien ne se fit en dehors de réparations indispensables aux ponts franchissant le Cosson »[697]. Le sort du domaine n'est pas plus glorieux en 1809, lorsqu'offert au maréchal Berthier, il est « transformé, à la mode napoléonienne, en prétendu " principauté de Wagram " »[698], les comptes de la principauté révélant que l'essentiel des travaux durant cette période était destiné à y introduire « un élevage de moutons mérinos de trois-cent quarante-deux têtes »[699]. Patier n'hésite pas, d'ailleurs, à faire de Louis-Alexandre Berthier un personnage ubuesque. Cet homme « roturier et sans fortune », dont le « rêve était de devenir officier supérieur »[700], fut promu en l'espace de quatre ans « général, chef d'état-major de Napoléon, puis ministre la Guerre, [...] maréchal de France, [...] grand veneur. Puis duc. Puis prince souverain de Neuchâtel en Suisse. Puis vice-connétable de l'Empire. Puis gendre du frère du roi de Bavière [...]. Puis prince de Wagram »[701]. Il devint « milliardaire, [mais ne voulut] pas dépenser tout son argent à

[693] Lettre de Collet à son directeur, AN, O^1 1326, pièce 268, 21 janvier 1754, citée par M. Chatenet, *ibid*.
[694] *Ibid.*, p. 190.
[695] *Ibid.*
[696] Consulter fig. 63 en annexe.
[697] *Ibid.*
[698] H. James, *op.cit.*, p. 60.
[699] *Ibid.*, p. 197 ; consulter également André Prudhomme, « Les paysans de Chambord ou l'envers du décor », *Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher*, Blois, Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher, 1998, t. 53, pp. 153-156.
[700] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 162.
[701] *Ibid.*, p. 163.

Chambord », qu'il désirait « capable de s'autofinancer ». C'est seulement en 1810 que « Berthier se décide enfin à venir passer quelques jours à « Wagram » (c'est-à-dire Chambord) avec un groupe d'amis. Il chasse, il monte à cheval, il plastronne, il inspecte, il pinaille, il donne des ordres : il joue au maréchal de Saxe [...]. Pour un peu il aurait appelé le château « domicile adoré » et installé des nains de jardin dans le parc. Par chance, après trois jours, il quitta les rives du Cosson et n'y remit plus les pieds »[702]. Un siècle et demi plus tôt, Péückler-Muskau s'indigne déjà de ce que la somme conséquente allouée annuellement au maréchal, « sous la condition qu'[elle] ser[a] employé[e] aux réparations du château », ait été utilisée à satisfaire son orgueil et à défigurer le domaine : « le prince a fait accoler ses armes roturières à celles de François I[er], et a remplacé les chênes centenaires du parc par quelques allées de peupliers d'Italie, qui font encore un aussi pauvre coup-d'œil que celui des casernes du maréchal de Saxe »[703]. Il plane un sentiment de mortification à constater une telle chute de statut, qui finit par conférer à chaque mouvement, chaque décision, une allure de profanation : en raison de son histoire, Chambord commence à être perçu par les littérateurs comme un territoire sacré, qu'il convient de respecter. Il n'est donc pas étonnant qu'en employant volontairement des termes forts, Verdier, pourtant propriétaire agronome, juge ridicules les projets de transformation du domaine en manufacture d'armes ou en établissement agricole, qui risqueraient d'« occasionner [des] mutilation[s] »[704] considérables. Pour lui, prime la conservation de « l'objet d'art », conformément à l'esprit du siècle, qui a tendance à séparer la loi de l'utilité du geste patrimonial. Le summum de l'opprobre fut peut-être atteint avec le legs de Chambord au prince Élie de Bourbon-Parme en 1907. Avec la déclaration de guerre, le village entier s'est alors indigné qu'un officier servant dans l'armée autrichienne puisse être le maître de Chambord, ce fleuron de la France[705] ! Le 22 avril 1915 a donc été décidée par le tribunal de Blois une nouvelle mise sous séquestre du domaine...

Conséquence de cette déchéance statutaire, la féerie de Chambord semble de plus en plus difficile à percevoir à mesure que l'on progresse dans le siècle. En témoignent en premier lieu certaines inscriptions quelque peu lyriques laissées au détour d'une visite dans les livres d'or : « Je souhaite pour l'honneur de la France voir la réédification du château de Chambord »[706], ou encore ce poème laconique : « Épris de tes lugubres charmes, / Sombre et triste Chambord, / Une heure après je te revois encore / Les yeux grossis de larmes, / Ah, s'il m'était permis… mais de notre douleur / Réprimons la licence / Que ce soupir de notre cœur /

[702] *Ibid.*
[703] H. Péückler-Muskau, *op.cit.*, p. 41.
[704] Voir addition de Verdier, « Rapport sur le mémoire précédent », *in* C.-F. Vergnaud-Romagnési, *op.cit.*, p.7.
[705] Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 190-191 ; Élie de Bourbon-Parme réside toute l'année en Autriche, ayant épousé l'archiduchesse Marie-Anne d'Autriche.
[706] Premier *Livre d'or*, commentaire de Abel Napoléon Mouillard 24 juillet 1850.

Trouve dans d'autres échos et résonance »[707]. Dans le même esprit, Baillargé, à la fin de son ouvrage, formule quelques vœux, espérant que dans les siècles à venir, le château ne sombre pas totalement dans l'oubli : « À ce Chambord si habité, si animé de plaisirs, si brillant, si splendide jadis, si désert, si vide, si silencieux de nos jours ! »[708]. Certains écrivains n'hésitent pas à décrire longuement la laideur pitoyable qui a peu à peu gangréné Chambord. Refusant toute représentation romantique en brossant un tableau des plus triviaux, Flaubert donne à mesurer l'ambition destructrice du temps, qui ruine les beautés les plus délicates :

> Un sentiment navrant vous prend à cette misère qui n'a rien de beau. Ce n'est pas la ruine de partout, avec le luxe de ses débris noirs et verdâtres, la broderie de ses fleurs coquettes et ses draperies de verdures ondulantes au vent, comme des lambeaux de damas. C'est une misère honteuse qui brosse son habit râpé et fait la décente. On répare le parquet dans cette pièce, on le laisse pourrir dans cette autre. Il y a là un effort inutile à conserver ce qui meurt et à rappeler ce qui a fui. Chose étrange ! cela est triste et cela n'est pas grand [...]. Dans la cour, un petit ânon, qui tétait sa mère, se frottait contre elle, secouait ses oreilles, allongeait son nez, sautait sur ses sabots. Voilà ce qu'il y avait dans la cour d'honneur du château de Chambord ; voilà ses hôtes maintenant : un chien qui joue dans l'herbe et un âne qui tette [*sic*], ronfle, brait, fiente et gambade sur le seuil des rois ![709]

Cette vision décillée de Chambord au XIX^e^ siècle n'est pas une invention d'écrivain. Elle correspond clairement à la réalité, comme le prouve le rapport de visite daté de 1796 qui, après avoir dressé, trois ans après la grande vente des biens du château, un état des lieux épouvanté, conclut avec colère : « Et même, on a eu si peu de soin de ce château depuis cette vente jusqu'à ce jour qu'on rencontre à chaque [endroit] des ordures et même plusieurs individus ont fait de différentes pièces leurs commodités, pour ce fait [*sic*], il n'y a qu'à parcourir la grande chapelle, les galeries et les grandes pièces, surtout au premier étage, tant du corps du château, les ailes et même jusque sur les terrasses du donjon »[710]. Perret semble même oser une analogie entre la fameuse « table de pierre en liais sur laquelle Maurice de Saxe fut étendu pour y être embaumé »[711], seul meuble encore conservé sur place, qui emplit l'espace de sa symbolique funèbre, et le destin de Chambord. Après la chute, le néant ? Nul besoin d'attendre les littérateurs du XIX^e^ siècle pour rencontrer cette idée. Au XVII^e^, déjà, le voyageur Léon Godefroy notait : « J'étais bien irrésolu savoir si je descendais à terre pour m'en aller à Chambord, lieu très fameux, ou bien si je passais outre. On m'en détourna tout à fait, me faisant entendre, que, outre que ce lieu n'est point achevé [...], on le laisse ruiner de jour à autre »[712].

---

[707] *Ibid.*, poème du chancelier de Sa Majesté le roi des Pays-Bas, le 25 août 1860.
[708] A.-J. Baillargé, *op.cit.*, p. 89.
[709] G. Flaubert, *op.cit.*, pp. 30-31.
[710] Rapport de visite daté de 1796, cité par D. Grandemenge, *Chambord au XIX^e^ siècle*, p. 50.
[711] Consulter P. Perret, *op.cit.*, p. 62.
[712] Léon Godefroy, *Ample description de la ville de Toulouse et relation d'un voyage fait depuis icelle inclusivement jusques à Amboise*..., Paris, Bibliothèque de l'Institut, Papiers Godefroy, cartons 220 et 549, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 149.

Sous un lustre qui n'est qu'apparent, Chambord fait décidément triste figure. Outre un état de dégradation qui chaque jour empire davantage, le domaine perd peu à peu de sa distinction. Bâti pour les rois, il apparaît profané quotidiennement aux yeux des écrivains, particulièrement durant le XIX^{e}, siècle d'incertitude quant à son devenir. Les auteurs semblent avoir beaucoup de mal à supporter qu'un édifice royal soit alloué, en désespoir de cause, au commun des mortels, animés de terrestres intérêts qui ne peuvent que lui nuire. Mais ces plaintes ne constituent-elles pas, finalement, le versant presque élégiaque de ces représentations fantastiques, qui, tantôt, avaient pour but de révéler Chambord comme une terre d'élection, en marge du monde humain ? Chanter sa déchéance et, à présent, sa profonde solitude, n'est-ce pas affirmer encore un peu plus sa grandeur ?

c) Une solitude majestueuse

À travers cette thématique plus encore qu'avec les précédentes, les auteurs vont en effet parvenir à retourner l'image dépréciative de Chambord à son avantage. La solitude à laquelle le domaine semble condamné par sa déchéance tant physique que « spirituelle » devient imperceptiblement, sous la plume des écrivains, le premier instrument de son renouveau. Le pouvoir de fascination de Chambord tient donc aussi à sa capacité à transmuer son destin sordide en un rayonnement supplémentaire, qui diffère de celui engendré par son caractère féerique. Ainsi, là où les auteurs réagissent de manière très négative à l'abandon du domaine par ses grands propriétaires, l'état de vacuité et de mise en sommeil qui en résulte, au contraire, les séduit, car il confère à l'édifice une majesté d'un genre nouveau, plus grave et sensiblement plus profond, infléchissant l'imaginaire vers une dimension de recueillement inédite. Dans son ouvrage à double vocation littéraire et touristique, Cury-Péron s'appuie sur cette aura de solitude qui nimbe Chambord pour le raconter à la manière d'un conte :

> Au cœur de la légendaire et mélancolique Sologne, caché au plus profond d'une sombre forêt, il est un beau château, étrange et mystérieux. Comme la princesse du conte, il dort depuis cent ans et plus. Pour y parvenir, il faut franchir un cercle enchanté, une longue muraille hostile et grise, traverser des fourrés et des broussailles, errer à travers les sapins et les bruyères. ... Et voici que soudain la forêt s'entr'ouvre [*sic*]. Au milieu d'un vaste espace dénudé, Chambord apparaît, lumineux et blanc, ciselé comme un joyau, précieux comme un bijou.[713]

Associant Chambord à la figure de la Belle au bois dormant, l'auteur file tout au long de son propos la métaphore du sommeil enchanté. Colonne vertébrale de son récit, périodes d'endormissement et de réveil alternent, matérialisées par l'emploi récurrent de points de suspension, proposant ainsi une relecture de l'Histoire à travers le prisme d'un rythme

[713] Cury-Péron, « Chambord, le Château au Bois dormant », *P.O.-Midi Gazette, littéraire, touristique et économique...*, s.l., Publication officielle des chemins de fer d'Orléans et du midi, 1924, p. 9.

biologique[714]. Cet artifice littéraire s'accentue à la fin du récit en convoquant l'image d'un temps suspendu. Nous ne sommes donc plus dans la construction d'une atemporalité, mais plutôt d'une temporalité parallèle, où l'état de solitude qui lui est associé confère au domaine une solennité majestueuse :

> ... Tristesse des vieux châteaux déserts ! Est-ce d'être ainsi perdu dans la lande immense, enveloppé dans le mystère de ses bois, mais à Chambord cette tristesse est particulièrement intense et poignante. Dans les pièces nues et blanches, les pas résonnent lugubrement. Partout le vide, la solitude. Une grande table de pierre, sur laquelle le scalpel de Sénac fouilla le corps sans vie du vainqueur des Flandres, les jouets d'un enfant royal[715], quelques portraits... à peu près tout ce qui reste. Dormez, beau château, dormez à jamais ! Il n'y a plus de princes pour réveiller les châteaux endormis. Que la brise qui murmure dans les futaies, que le vent qui tourne et rôde dans les grandes salles vides berce doucement votre dernier sommeil.[716]

Ces topoï analogiques de la fable et du sommeil sont fréquemment repris par les littérateurs. La docte Monique Chatenet, historienne de l'art réputée, sacrifie à son tour avec un plaisir évident à cette tradition. Revenant volontiers à l'imaginaire de son enfance pour tenter de définir l'atmosphère étrange des lieux, elle interprète la solitude de Chambord comme une porte ouverte sur l'univers magique du conte :

> 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.[717]

Soulevant la poussière séculaire et faisant résonner les pièces vides de leur rire, les enfants perturbent le recueillement des lieux, laissant dans leur sillage un sentiment de grâce. Il y a donc une élégance grave dans cette solitude, qui se répercute sur l'imaginaire, l'infléchissant vers une dimension plus esthétisante qu'auparavant. Certaines gravures ont également exploré cette voie, s'écartant de la tendance majoritaire de l'iconographie à peupler les représentations de Chambord de multiples petits personnages. En supprimant au contraire toute présence humaine, ces images choisissent de matérialiser la suspension du temps en magnifiant l'architecture, qui occupe tout l'espace. La vue d'ensemble de la façade sud de Chambord et la vue de détail de l'aile François I[er] par Storelli[718] jouent ainsi sur le recouvrement du bâti par

[714] *Ibid.*, pp. 10-12 : « Alors commença pour Chambord une longue période d'abandon et d'oubli, car telles furent toujours ses destinées : de longs sommeils coupés de brefs réveils », « ... De nouveau, Chambord s'est rendormi. En 1725, il se réveille un peu », « Puis, pour une quinzaine d'année, Chambord était retombé dans son sommeil, jusqu'au jour où [...], dans un grand bruit d'éperons et de sabres, le maréchal de Saxe vint en prendre possession ».

[715] L'auteur fait référence au parc d'artillerie offert au duc de Bordeaux, futur comte de Chambord, par le commandant Ambroise.

[716] *Ibid.*, p.12.

[717] M. Chatenet, *Chambord*, p. 15.

[718] Consulter fig. 84 à fig. 85 en annexe.

la nature. L'absence de domestication autorise la végétation à se redéployer, attaquant les murs, envahissant la cour en un libre désordre qui contraste avec la verticalité ordonnée de l'élévation. Contrairement à la plupart des gravures, baignées d'un éclairage homogène, lumière et ombre ici s'affrontent, pour tantôt sublimer un élément d'architecture, tantôt plonger un espace dans l'obscurité. La solitude est rendue palpable, mais elle ne dégage rien de laid ni de triste : l'édifice y gagne sans conteste une aura mystérieuse, tout en élégance. Pour conférer de la grandeur à sa vue intérieure de l'oratoire du roi[719], Boulard met également en scène l'architecture. L'originalité du point de vue tient à sa frontalité, qui introduit un mouvement sensible vers l'avant, vers cette porte ouverte sur un espace aveugle. La lumière rasante, filtrée par les vitres des fenêtres, semble animer la pierre, pourtant largement érodée : les volumes des bas-reliefs, notamment, sont si contrastés que l'on s'attendrait presque à voir les salamandres glisser des caissons et les putti s'envoler.

Pour parvenir à un résultat similaire sans passer par une comparaison avec l'univers du conte, les littérateurs commencent souvent par insister sur l'isolement du château, de manière à suggérer la rareté de la présence humaine. Wraxall note ainsi que Chambord est situé « dans le fond d'une vallée, environnée de montagnes boisées »[720], tandis que Vergnaud-Romagnési s'attarde sur « le parc immense [qui] environne le château », dont « l'étendue est de 5,407 hectares 41 ares 65 centiares, environnés de murs élevés, solidement construits, et qui forment une ceinture de huit lieues de tour »[721]. Ils s'attachent ensuite à décrire le caractère pesant, voire oppressant, de la solitude qui s'est peu à peu emparée du domaine. Au détour d'une visite, par exemple, Jean-Eugène Robert-Houdin consigne dans le livre d'or de Chambord : « Je suis content d'avoir vu ce château mais sa solitude m'a glacé le cœur ! »[722]. Six ans plus tard, un poète anonyme en souligne l'atmosphère morbide, tout en lui réitérant son attachement : « Je t'admire, il est vrai, mystérieux Chambord / Avec tes vieux donjons, tes fenêtres antiques, / Tes sombres corridors, tes clochettes gothiques, / Mais pourquoi règne, hélas, ce silence de mort ? »[723]. Un peu plus tôt, Seytre employait le même champ lexical pour aborder la reconquête de l'espace par la nature, faisant ainsi écho à l'iconographie : « Nous suivions une large avenue, dont les ornières profondes et le mauvais entretien annoncent le veuvage de la royale demeure. La tristesse vous prend au cœur à l'aspect de ces lieux si bruyants autrefois ; de ces forêts qui retentirent si souvent des fanfares joyeuses, des aboiements de la meute ardente. Aujourd'hui, les beaux cerfs de Chambord ont conquis le

[719] Consulter fig. 86 en annexe.
[720] W. Wraxall, *op.cit.*, p. 222.
[721] C.-F. Vergnaud-Romagnési, *op.cit.*, p. 25.
[722] Premier *Livre d'or* du château de Chambord, juillet 1850-mai 1855, commentaire du 27 juillet 1854.
[723] Deuxième *Livre d'or* du château de Chambord, octobre 1859-octobre 1861, poème du 22 août 1860.

domaine. Des meutes, ils n'en craignent plus »[724]. La temporalité s'incarne donc clairement par la sensation de lenteur dont elle frappe toute chose. Au XX[e] siècle, Pierre Rain soupire encore : « Quel pénible contraste quand, à côté de ces châteaux royaux abandonnés, on se rappelle la vie somptueuse qui continuait à se mener dans les châteaux voisins [...]. Chambord survit à beaucoup de ruines, [mais il] sent l'abandon et on ne peut s'empêcher d'y songer de quelle animation il eût pu revivre s'il eût été rendu à la France, ou si quelque prince français en fût devenu possesseur : on aurait un Versailles de la Renaissance ou un grandiose Chantilly »[725]. Cette pesanteur n'a donc pas disparu avec le réaménagement du domaine et son ouverture au public. Poursuivant sans le savoir l'intuition de James, qui considère le château comme « un étrange mélange de société et de solitude »[726], et alors qu'il voit tous les jours des centaines de personnes l'arpenter de long en large, Patier inscrit tout de même dans ses carnets : « Chambord est un lieu d'épilogue plutôt que de projets [...]. Un vague remords me tient, remords de me retrouver dans ce cagibi à lire cafardeusement une note sur Charles Quint et à fouiller dans des dossiers pompidoliens vieux de trente ans, quand ailleurs la vie continue sans moi »[727]. Pascal Quignard va plus loin, émettant l'hypothèse qu'aucune forme de vie n'a pu et ne pourra s'établir à Chambord, tant sa grandeur distante dépend de l'état de léthargie lugubre dans lequel il se drape : « Ruine la plus blanche et la plus belle de France et qui n'avait jamais été que le chantier d'une ruine permanente [...]. Jamais les voûtes n'avaient résonné de voix humaines familières, d'abois de chiens, de hennissements de chevaux – ni été touché d'une trace de fumée de charbon de bois, de tabac ou de suie. Le gigantesque château de calcaire blanchâtre sous la nuée sombre qui venait de l'ouest [...] était plus absent encore, plus fantomatique encore [...]. Ce château n'avait jamais connu la vie. Il n'était qu'une immense naissance sans cesse entravée »[728]. Cette majesté sombre inspire donc aux visiteurs des sensations ambiguës, mêlant tout à la fois intimidation, malaise, respect et fascination. Cette apparente contradiction est parfaitement résumée par Wraxall qui, à l'issue de sa visite, estime que « les appartements, quoique démeublés, ont quelque chose d'imposant par la solitude même qui y règne »[729]. Loiseleur, enfin, cherchant à qualifier l'impression de solennité troublante qui l'envahit, introduit la notion de déférence. 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 pierre : « 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

[724] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 17.
[725] P. Rain, *op.cit.*, p. 235, 272.
[726] H. James, *op.cit.*, p. 54.
[727] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 24, 27-28.
[728] P. Quignard, *op.cit.*, p. 75.
[729] W. Wraxall, *op.cit.*, p. 222.

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 »[730].

Voilà donc révélé l'un des stratagèmes qui permettent à Chambord de conserver intact son pouvoir de fascination, malgré la ruine dont il fait l'objet. Sa capacité à tirer une grandeur de sa déchéance, à susciter, chez les visiteurs, une réaction instinctive de respect admiratif, explique en partie leur investissement simultané dans une lecture féerique du domaine. Chambord 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 n'a cessé de discourir à son propos, car sa beauté et sa majesté se sont simplement déplacées d'un objet à l'autre, d'une temporalité à une autre. Les littérateurs ont donc su décliner plusieurs imaginaires, mais c'est justement la question délicate du statut à accorder aux hommes et aux événements ayant fait le passé de Chambord qui va leur permettre d'en réaliser la synthèse.

Il s'avère impossible de considérer Chambord comme un « accident de l'histoire »[731]. Du moins, les auteurs le refusent. Si la sidération qui les habite face à la découverte d'un château dépouillé et laissé à l'abandon les contraint à l'envisager comme tel, leurs écrits évitent le piège grossier de la dichotomie. Nous ne rencontrons pas, d'un côté, quelques Œdipe modernes s'évertuant à élever le domaine en parangon de la féerie, et de l'autre, de nouveaux Caton s'indignant et se lamentant de sa déchéance. C'est en vérité l'imaginaire conçu par les écrivains autour des grands personnages qui l'ont édifié puis habité, de l'histoire particulière qui s'y est écrite, bref de tout ce qui constitue le passé de Chambord, qui permet de réévaluer la première approche à la lumière de la seconde. Les textes cherchent constamment leur équilibre entre les deux, avant de découvrir que la majesté et la grandeur qui les séduisent ne proviennent pas seulement de la beauté ou de la magnificence du château, mais aussi de ses achoppements et de la trivialité qui le rattrape, affleurant derrière le lustre de sa façade. Bien entendu, il est indéniable que les littérateurs cèdent à ce penchant naturel qui les pousse à sublimer l'objet de leur attention, mais nous voulons croire que c'est bien Chambord, géant mystificateur, qui donne la première impulsion. Pour quelle alchimie les auteurs opteront-ils, dès lors, en s'apercevant que la ruine de Chambord n'est pas uniquement physique, mais touche également sa mémoire de pierres ?

[730] J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 6.
[731] M. Chatenet, *Chambord*, p. 219.

B. Un « palais habité par des ombres »[732]

C'est en imposant à ses visiteurs un rapport particulier à l'Histoire que Chambord parvient à faire évoluer le regard au-delà des contingences physiques. Pénétrer dans l'enceinte du domaine, ce n'est pas seulement partir à la rencontre d'une architecture exceptionnelle, c'est aussi se confronter aux traces laissées par les hommes qui lui ont donné vie, l'ont entretenu ou endommagé, sauvegardé ou fait évoluer. Pourtant, il s'en est fallu de peu que Chambord n'apparaisse plus, au fil des siècles, que comme un écrin vide de toute historicité. Nous retrouvons ici cette tendance à postuler l'édifice comme un organisme à part entière : s'il ne parle ni ne pense, la pierre qui le constitue a, quant à elle, conservé l'empreinte du temps ; de fait, si la structure disparaît, elle entraîne avec elle sa mémoire dans l'abîme. Déroutés de découvrir un tel néant identitaire derrière une enveloppe mensongère, les littérateurs, dans leur premier mouvement, témoignent alors de cette amnésie dévorante, alertent qui veut l'entendre que cette autre forme d'oubli est bien plus dangereuse que la ruine matérielle. Il est en effet presque impossible de faire revivre une mémoire comme on restaure le chambranle d'une porte. De nouveau, les auteurs se mettent en quête d'un coupable : qui a laissé se déliter l'âme de Chambord ? comment a-t-on pu croire que combler les brèches de ses murs allait lui rendre la parole ? Nous tenterons donc d'établir, dorénavant, de quelle manière les auteurs s'accordent sur l'image de cette dépossession identitaire, qui risque de signer le véritable arrêt de mort de Chambord, avant de réévaluer le pouvoir ontologique de la littérature, qui se porte assez naturellement à son secours.

1) Une mémoire spoliée

Bien qu'il les ait écrits dans le contexte tout différent d'une quête de la mémoire familiale, nous pourrions reprendre au compte de Chambord ces quelques vers d'Yves Bonnefoy : « Il pleuvait doucement dans toutes les salles, / J'allais d'une à une autre, regardant / L'eau qui étincelait sur les miroirs [...] / Puis j'écoutais le rire s'éloigner / Dans les couloirs de la maison déserte [...]. / Ici rien qu'à jamais le bien du rêve, / La main tendue qui ne traverse pas / L'eau rapide, où s'efface le souvenir »[733]. Plus encore que de voir la pierre s'émousser, les écrivains s'attristent de constater qu'en ces lieux, les souvenirs du passé semblent avoir fui. Partout, des réminiscences palpables, mais inconsistantes et fugaces ; de nouveau le sentiment de se trouver devant une porte abritant les plus merveilleux trésors, sans en posséder la clé. Quand la parole n'est plus possible, que reste-t-il de l'Histoire ?

[732] Martin Aston, *Les Châteaux de la Loire : Chambord, Chenonceau...*, Paris, Société du Figaro, 2006, p. 41.
[733] Yves Bonnefoy, « La maison natale », *in Les Planches courbes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, section II, p. 84.

a) Une identité dévastée, un château muet

Seytre demeure, semble-t-il, le seul écrivain à avoir lancé l'idée d'un mutisme de Chambord, heureuse métaphore qui convoque l'image d'un passé retenu prisonnier. L'empreinte de l'Histoire affleure en effet de toutes parts, mais 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 ! Dans ces longues percées, bondirent de nobles coursiers ; sous ces frais ombrages, se répétèrent de doux serments d'amour : aujourd'hui tout est muet ; la mort et les révolutions y ont marqué leur passage.[734]

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. Cette amnésie résulte tout d'abord d'aberrations archivistiques, dont les historiens sont les premiers à se désoler. Un site Internet consacré à la recherche archéologique au château de Chambord révèle ainsi avec dépit que « les chercheurs d'hier et d'aujourd'hui doivent composer avec une handicapante carence documentaire, héritée d'un temps où l'administration centrale des bâtiments du roi n'existait pas encore, et affronter une triste réalité : les archives relatives à la construction de Chambord ont disparu »[735]. Ou plus exactement, lors du rattachement de la Chambre des comptes de Blois à celle de Paris, au XVIII[e] siècle, « la presque totalité des archives des chantiers royaux »[736], dont celles concernant Chambord, et particulièrement les registres de comptes, furent détruites, simplement par manque de place. En peu de temps, la volonté du XVI[e] siècle de préserver la mémoire de la construction de Chambord a été anéantie par un « tri stupide »[737], « fatal »[738]. Comment retracer les origines du domaine, quand il ne reste que « 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 »[739] ? Et Monique Chatenet d'ajouter, amère : « Eu égard aux dimensions du sujet, on a l'impression de reconstituer l'histoire à partir de confettis »[740].

[734] J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 18.
[735] Consulter l'article « La disparition des archives » du site Internet *http://www.chambord-archeo.org*.
[736] M. Chatenet, *Chambord*, p. 15.
[737] *Ibid.*
[738] Consulter l'article « La disparition des archives », *ibid.*
[739] M. Chatenet, *ibid.*
[740] *Ibid.*

À ce drame archivistique, Denis Grandemenge en ajoute un second, en découvrant que certaines pièces ont été conservées à Chambord même, « dans une des salles des mansardes sud, proche de la tour des princes »[741], jusqu'à ce qu'on décide de les brûler. Le régisseur des collections s'appuie sur les souvenirs de M. Dezouche, fils du dernier garde général du domaine, petit garçon lors de ces événements qui semblent l'avoir vivement impressionné. Si nous n'étions certains qu'il s'agît d'un véritable témoignage, nous pourrions croire sans peine à la fiction d'un écrivain, tant Chambord semble habitué au romanesque :

> 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 ». En bas, devant l'appartement [...], M. Marcel Deschamps attendait avec un tombereau et un cheval. 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. M. Dezouche a regardé cette intervention et, comme le font tous les petits garçons curieux, a réussi à prendre une liasse de documents anciens avant qu'ils ne partent en fumée. Malheureusement, de retour dans son logement, sa mère lui défendit d'y toucher car c'était « plein de poussières et de microbes ». Il quitta Chambord en 1931 avec sa famille et ces documents le suivirent jusqu'en 1940. Son nouveau logement fut occupé par l'armée allemande qui pilla l'appartement. Il a seulement pu conserver un document imprimé à Blois en 1794 mais qui ne concerne pas Chambord.[742]

Le premier problème de Chambord ne réside donc pas dans la difficulté des visiteurs à faire le lien entre l'édifice tel qu'il se présente à leurs yeux à un moment donné et le passé qui s'y rattache. Pour toute la communauté scientifique, il s'agit d'abord de composer avec une mémoire documentaire en miettes. De fait, les écrivains ne sont pas les premiers à avoir œuvré pour reconstituer la mémoire de Chambord, édifice étonnant qui « se pose comme sa propre source, et demeure – pour ainsi dire – l'archive de lui-même »[743]. Il faut d'abord « admirer la science et la patience des générations d'érudits »[744] qui ont rassemblé quelques pièces miraculées, « dispersées entre des collections privées [et réapparues] pour partie au [XIX^{e} siècle] dans des collections publiques »[745]. Retenant la leçon, et pour éviter toute nouvelle tragédie, le XX^{e} siècle a décidé d'établir des versements réguliers des archives contemporaines aux Archives départementales du Loir-et-Cher.

Bien entendu, les historiens sont sans doute les seuls à mesurer l'importance de cette mémoire abstraite, les visiteurs se préoccupant davantage des témoins concrets de la vie à Chambord, qui, en toute logique auraient dû être sauvegardés par le concours de plusieurs générations, jusqu'à former un autre type de mémoire, plus intime et plus affective que la

---

[741] D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} éclairé par la découverte de nouveaux documents*, p. 15 ; consulter aussi fig. 87 en annexe.
[742] *Ibid.*, pp. 15-16.
[743] Consulter l'article « La disparition des archives », du site Internet *http://www.chambord-archeo.org*.
[744] *Ibid.*
[745] *Ibid.*

première. Établissant une liste des vestiges mobiliers encore présents à Chambord en 1930, Monique Chatenet prend effectivement soin de rattacher chacun d'entre eux aux figures historiques les ayant possédés[746]. C'est la petite histoire qui s'introduit par la grande porte, imperceptiblement, histoire qui, « sous sa forme anecdotique, nous rappelle [...] que tout, ici, n'est pas que solitude »[747]. Mais là où l'historienne de l'art se montre capable d'identifier chaque objet, de relier chaque meuble à un passé précis, les visiteurs du XIX^e^ et de la première moitié du XX^e^ siècle ne peuvent qu'émettre à leur sujet des conjectures, lorsqu'ils ne passent pas tout simplement leur chemin. Une anecdote rapportée par Lucie Mazauric, qui a vécu au château à l'époque évoquée par Chatenet, nous prouve que, sans un discours adéquat, les témoins du passé restent muets : « Tous les matins, nous nous rendions dans la resserre du château où se trouvaient les autos et nous nous acharnions à mettre les véhicules en marche [...]. Pour nous distraire en faisant tourner le démarreur, nous regardions le bric-à-brac étrange qui nous entourait et qui aurait fait rêver un marchand des Puces. Les débris de plusieurs siècles de mobilier étaient entassés là. La pièce la plus rare était sans doute une baignoire préhistorique que nous avions naturellement identifiée avec la baignoire où opéra Charlotte et que nous avions baptisée la baignoire de Marat. Tant pis pour les mânes de Chambord ! »[748].

Ce discours ne peut être créé que par les travaux des historiens et des scientifiques, à partir des archives. Mais en l'absence desdits documents et à défaut, avant la seconde moitié du XX^e^ siècle, d'une véritable communication auprès des visiteurs et des auteurs, il n'est pas de parole possible. Pascal Quignard ne cesse d'explorer, dans son roman, cette vacuité du sens à laquelle se heurtent les visiteurs en quête de souvenirs. En visitant le château, Édouard, son personnage principal, se raccroche instinctivement à ses facultés sensorielles pour parvenir à rattacher ce qu'il perçoit à une réalité concrète : « Il était entré sans croire que ce fût réel dans le château immense et vide [...], le château blanc comme le linge que revêtent au cinéma les fantômes, blanc comme un nougat mandorlato grignoté à Florence, blanc comme un plat de céleri-rave [...]. Il avait retrouvé l'odeur, en pénétrant dans la grande salle, de sève fraîche, de poireau, de plâtre blanc mouillé qui caractérisait le vaste palais perdu dans la forêt parmi les troupeaux des laies avec leurs petits et les hardes des cerfs »[749]. Couleur éminemment

[746] M. Chatenet, *Chambord*, p. 214 : « Seuls restaient en place une grande console de marbre commandée par le maréchal de Saxe et l'un de ses poêles de faïence, racheté par un généreux donateur, les boiseries de la chambre du roi et quelques meubles, tableaux et objets déposés par les descendants du comte de Chambord : une collection de jouets militaires du duc de Bordeaux, un lit d'apparat néo-Renaissance, œuvre de l'ébéniste nantais Émile Poinçon, un trône doré provenant de Frohsdorf ainsi que les carrosses commandés en 1871 par le candidat au trône en prévision de son entrée à Paris, enfin une collection de portraits historiques de qualité inégale provenant de la galerie de la duchesse de Berry au château de Rosny » ; consulter également fig. 88 et fig. 89 en annexe.
[747] P. Gascar, *op.cit.*, p. 75.
[748] L. Mazauric, *op.cit.*, pp. 48-49.
[749] P. Quignard, *op.cit.*, p. 75.

symbolique, la blancheur renvoie également à cet écueil herméneutique, qui, décidément, à Chambord, fait force de loi. À la lumière de cet achoppement de la mémoire, certaines gravures du domaine apparaissent sous un jour nouveau. Prenons, par exemple, le dessin d'Eugène Sadoux représentant l'intérieur de la chapelle[750]. Le choix d'un point de vue décentré vers la gauche 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 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 ? Suivant une intuition excellente, Quignard précise d'ailleurs dans un entretien : « Chambord est désert dans une forêt interdite. Comment dire ? Un peu comme ces églises, ces lieux faits pour le silence et le Dieu, qui ne sont pas à habiter »[751]. La prise en compte de ce vide historique pour lui-même est très rare chez les littérateurs. De manière plus ou moins consciente, ils tentent plutôt de combler cette carence interprétative qui les laisse interdits en la mettant en scène. Parcourant le château, carcasse vide où gisent encore çà et là quelques objets rappelant son passé indéfini, tout en restant attentif aux bruissements de la forêt, Cury-Péron, par exemple, conclut : « Dans leur musique monotone, on dirait que parfois passent d'étranges frémissements, comme les mourantes vibrations de quelque vague et lointaine sonorité, peut-être un dernier écho de la chanson du roi François, du rire de Molière, des fanfares de trompettes des régiments de Fontenoy »[752]. La mémoire qu'il poursuit, comme Seytre et tant d'autres auteurs, n'est finalement que romanesque, une représentation séduisante qui croit trouver sa caution dans une apparence d'historicité. Pierre Gascar est le seul écrivain à avoir clairement mis à jour le mécanisme littéraire fondamental qui porte les auteurs à recomposer une Histoire à la mesure de Chambord qui demeure désespérément silencieux : « L'histoire du secret à laquelle appartient le château, rares, on le sait, sont ceux qui se hasardent à l'explorer, ou qui, du moins, en devinent l'existence. Figé dans son énigmatique splendeur, à peu près coupé du passé, ne parlant pas ou ne parlant qu'à quelques-uns, Chambord ne serait pas loin de susciter, chez ceux-là même qui l'admirent et y font, avec plaisir, la promenade du touriste, le

[750] Consulter fig. 90 en annexe.
[751] Christine de Buzon, extrait d'un entretien accordé à l'auteur par Pascal Quignard, in « La représentation de Chambord », *Espaces, Tourismes, Esthétiques*, actes du colloque international interdisciplinaire, Université de Limoges, PULION, « Espaces Humains et Interactions Culturelles », 2009, p. 46.
[752] Cury-Péron, *op.cit.*, p. 9 ; allusion au maréchal de Saxe, qui fit résider à Chambord l'intégralité de son régiment, à savoir mille hommes accompagnés de leurs chevaux.

sentiment de liberté et de propriété qu'on peut éprouver devant une chose tout à fait publique, entièrement " livrée " ou à l'abandon »[753].

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. Partant de ce constat, les littérateurs s'engagent dans deux voies parallèles. Historiens et scientifiques s'attachent à combler les défaillances de la mémoire archivistique du domaine, espérant parvenir à reconstituer son identité, son visage, tandis que visiteurs et écrivains choisissent de lui inventer une mémoire nouvelle, de lui recomposer un passé inédit, fondé sur un imaginaire historique commun. Mais la tâche se révèle plus ardue qu'ils ne le pensent, car Chambord, curieusement, donne l'impression troublante d'avoir évolué en marge de l'Histoire.

b) Une historicité incertaine

Les descriptions des XVI^e^ et XVII^e^ siècles montrent clairement que les littérateurs ont eu le sentiment de participer par leur témoignage au grand mouvement de l'Histoire qui, à Chambord, était en train de s'écrire[754]. À partir du XVIII^e^, Chambord n'est plus qu'un palais peuplé d'ombres inertes, qui font douter de son historicité. Comprenant, par exemple, que le château est désormais réduit à une fonction résidentielle, Henry James ose prendre le risque de se « faire accuser de mauvais goût en disant que, tout impressionnant qu'il fût, le château de Chambord [paraît] l'un dans l'autre avoir ce côté un peu sot. L'ennui est qu'il ne représente rien de bien précis : malgré des vicissitudes diverses, il n'a pas eu une histoire très intéressante. Quand on compare son passé avec celui de Blois ou d'Amboise, il est plutôt vide et l'on ressent dans une certaine mesure le contraste entre son apparence pompeuse et ses annales séduisantes mais passablement ternes »[755]. Ainsi, le domaine est de nouveau victime de sa propre grandeur : le visiteur s'imagine instinctivement que des événements d'importance ont dû s'y dérouler, que de grands personnages y ont vécu ; sinon, comment justifier sa démesure ? Mais il n'y a pas de signes, plus de traces pour en témoigner. Désarçonné, le voyageur hésite : Chambord est-il un château royal, un palais de plaisance ou une magnifique mais étrange enveloppe sans utilité ni raison ? Involontairement, les propos de Perret viennent étayer cette incertitude. En conclusion de sa notice, l'auteur évoque les « touristes de tout pays, les excursionnistes des villes voisines et les pèlerins annuels »[756] venus admirer le domaine. S'arrêtant sur des visiteurs allemands, il se plaît à imaginer leurs

[753] P. Gascar, *ibid.*, p. 81.
[754] Consulter en particulier P. de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *op.cit.*
[755] H. James, *op.cit.*, pp. 57-58.
[756] P. Perret, G. Eyriès, *op.cit.*, pp. 66-67.

réflexions. Si, dans son esprit, celles-ci devaient susciter l'admiration nationale, elles résonnent aujourd'hui à nos oreilles de toute autre manière : « Quel pays que celui où se rencontrent de ces surprises ! Voilà les merveilles de cette France abattue ! Et ils durent aussi rêver, ceux qui, parmi ces soldats à demi barbares, étaient capables de rêver. Sans doute ils se disaient : " Il faut que cette race soit grande ! " »[757]. Cette dernière remarque, particulièrement, traduit l'incapacité des touristes à relier leur émotion, toute légitime, à un passé concret : existe bien la certitude d'une historicité grandiose, mais qui ne renvoie à rien, à tel point qu'elle finit par apparaître parodique, comme dupe d'elle-même. Dimension tragi-comique que Patier cherche à souligner en tenant une sorte de contre-chronique humoristique de Chambord juste avant l'arrivée de Stanislas :

> Après 1715, sous la Régence, Chambord n'exista plus [...] : le garde-truc est remplacé par le garde-machin, le métayer Un tel est assigné à comparaître pour n'avoir pas « épiné » telle parcelle, le fermier Un tel mis à l'amende pour avoir laissé divaguer son chien [..]. Une autre fois, un certain Jean Racaud est condamné pour avoir insulté François Pissonnet, garde de la capitainerie, et avoir tiré un coup de fusil en sa direction. On pourrait en relater des pages, aussi passionnantes que ce qui précède : Chambord ne connaît plus, de loin en loin, que les petites misères de l'humaine condition. Aucun roi ne vient y porter la gloire. Aucun Molière n'y joue la comédie. La musique de Lully a cédé la place à celle des chiens blancs et noirs de M. de Saumery.[758]

Cette hésitation aurait pu disparaître durant le XX^e^ siècle, notamment à l'occasion de la Seconde Guerre mondiale, qui réorganise la petite vie immobile de Chambord[759]. Pourtant, les habitants du village poursuivent « leur existence comme si de rien n'était »[760] et certaines anecdotes, qui prêtent à sourire, donnent la mesure de la situation alors marginale du domaine, sorte de microcosme[761]. Même les politiques de remeublement de Chambord[762], qui ont pour vocation d'offrir au public un support stimulant à son imaginaire, ne suffisent pas à recréer l'illusion du passé : « Histoire étrange, atypique, qui fait de Chambord une résidence de fantômes. Les appartements " historiques " ne parviennent guère à frapper notre sensibilité [...]. Comment imaginer le maréchal de Saxe couchant dans le lit de Louis XIV ? »[763]. Allergique à toute concession, Gascar confirme l'intuition de Patier en écrivant que Chambord n'est rien d'autre qu'un « échec historique », où « l'Histoire telle que nous la

[757] *Ibid.*, p. 67.
[758] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp.119-120.
[759] Chambord servit surtout de dépôt aux œuvres du Musée du Louvre et fut occupé par l'armée allemande durant sept mois, mais il vit aussi ponctuellement s'organiser la Résistance, jusqu'à cette journée dramatique d'août 1944, durant laquelle les Allemands fusillèrent cinq résistants.
[760] 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, p. 59.
[761] Consulter *ibid.*, pp.56-57 ; consulter également fig. 91.
[762] Plusieurs études ont révélé que les touristes ne voulaient plus visiter un château de 440 pièces vides à 90%, aussi la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites chargea-t-elle l'architecte d'intérieur Jean Feray de meubler le château, mais avec un minimum de recherches historiques et de ressources budgétaires ; à partir de 1990, on décida de remeubler les appartements en fonction des inventaires de 1750 et 1786.
[763] J.-P. Babelon, M. Chatenet, *Chambord*, p. 10.

concevons, l'Histoire des historiens, s'efface »[764]. L'imaginaire collectif et, *a fortiori*, les littérateurs, ont en effet décrété qu'après la Révolution, Chambord était tombé dans une sorte de parenthèse historique. Nous touchons au cœur d'une nouvelle représentation illusoire, engendrée par l'époque contemporaine, 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. La visite de Charles Quint à Chambord, par exemple, est un moment capital de l'histoire du domaine ; en revanche, les chasses des présidents Pompidou, Giscard d'Estaing et Mitterrand, au XX^e^ siècle, apparaissent d'une banalité affligeante. En d'autres termes, il y aurait, d'un côté, l'Histoire légendaire, qui est, pour bonne partie, une chimère touristique, et de l'autre, l'histoire triviale, absolument sans intérêt. Si l'incertitude quant à l'historicité effective de Chambord est une erreur de jugement, en revanche, les littérateurs ont raison d'affirmer que son parcours historique est de moindre importance, comparé par exemple à celui du château de Blois, tout proche, véritable théâtre d'événements politiques sanglants[765]. Chambord n'ayant d'autre vocation que de servir de relais de chasse, aucune grande décision politique n'y a été débattue. On ne peut guère mettre dans la balance que la ratification d'un édit de paix, d'un traité[766] et la transformation du domaine en hôpital de campagne, en août 1870, pour les blessés de l'armée française. En 1712, il a failli accueillir l'opération de repli de l'état-major militaire de Louis XIV, après la prise du Quesnoy, devant l'éventualité de nouveaux combats, mais les victoires remportées par le maréchal de Villars ont annulé le projet. Finalement, la seule véritable gloire de Chambord réside en vérité dans la création de deux célèbres pièces de Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, le 6 octobre 1669, et *Le Bourgeois gentilhomme*, le 14 octobre 1670... La grande Histoire s'efface bien devant celle de la littérature.

Une fois élucidées ces diverses représentations de l'historicité de Chambord, on ne s'étonne plus qu'entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle, le domaine ait failli être démoli à deux reprises. 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 patriottes, de cultivateurs, de pères de famille qui voleront au secours de

[764] P. Gascar, *op.cit.*, pp. 74-75.
[765] Entre autres, en 1576, les États Généraux s'y réunissent pour décider de la condamnation de la religion protestante ; en 1588, lors d'une seconde réunion, les députés du Tiers État, soupçonnés d'avoir fomenté un complot contre le roi Henri III, sont arrêtés ; et bien sûr, le duc Henri de Guise y est assassiné, le 23 décembre.
[766] Le 15 janvier 1552, entre Henri II et les princes électeurs protestants allemands, qui consacre le roi vicaire impérial des trois évêchés de Toul, Metz et Verdun, mais cette distinction sera sans conséquences ; consulter L. de La Saussaye, *op.cit.*, p. 50 : Henri III conclut à Chambord la *paix de Monsieur* en 1575.

la Patrie »[767], et le priant tout bonnement d'« ordonner que le cy-devant château de Chambord soit razé et démoli en entier »[768]... Le phénomène devient inverse : nous ne sommes plus dans la recherche de l'histoire de Chambord, ni dans la glorification de certains moments de son passé, mais au contraire, dans la volonté de détruire une historicité qui dérange ! « Comparer le maréchal de Saxe, Louis XIV, François I[er] à des " vautours ", et assimiler le château à un " repaire ", voilà un signe de cette maladie périodique de la politique qui consiste à se mettre à refouler sa propre histoire, à la haïr, à se repentir de tout, et pour finir à détester la vie, sous couvert de bons sentiments »[769], note Xavier Patier, à juste titre. En l'occurrence, il s'est agi d'anéantir ce que l'on percevait comme un symbole de la royauté. Curieux retournement de situation pour un édifice que l'on accusait d'évoluer en marge du monde ! 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 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 »[770]. À ce titre, elle risque de mettre le domaine en grand danger. Certains littérateurs en font leur miel, tel le journal *Le Courrier*, arguant que Chambord aurait mérité d'être sauvé s'il avait encore signifié quelque chose pour la France. Or cette « propriété onéreuse pour le propriétaire et stérile pour le canton », n'étant plus à même de réunir la nation autour d'un passé commun, ne leur semble plus avoir de raison d'être[771]. À la naissance du duc de Bordeaux[772], le fourrier des logis du roi, Adrien de Calonne, propose de lancer une souscription nationale pour racheter le château et l'offrir au nouveau-né, dans l'espoir qu'une fois roi, le domaine revienne à la Couronne de France. L'écrivain tourangeau Paul-Louis Courier se dresse contre ce projet et, dans une éloquente diatribe où éclate toute sa verve pamphlétaire, cet antimonarchiste convaincu érige Chambord en symbole du pouvoir tyrannique de la royauté sur le peuple français. Adoptant exactement le point de vue inverse du journaliste du *Courrier*, il clame que Chambord risque d'endoctriner le duc de Bordeaux, en rappelant chaque jour à sa mémoire les plus parfaits exemples de l'injustice monarchique. Courier a donc la plus haute conscience du passé de Chambord, qu'il diabolise afin de le retourner contre lui :

[767] AD Loir-et-Cher, Q (1[e] partie) 292, cité par M. Chatenet, *Chambord*, p. 194.
[768] *Ibid.*
[769] X. Patier, *ibid.*, p. 158.
[770] M. Chatenet, *Chambord*, note 26, p. 197.
[771] Consulter en annexe (p. 335) P. Rain, article du journal *Le Courrier*, *op.cit.*, p. 260.
[772] 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.

> Mais à Chambord qu'apprendra-t-il ? Ce que peuvent enseigner ce Chambord et la cour. Là, tout est plein de ses aïeux [...]. Là il verra partout les chiffres d'une Diane, d'une Chateaubriand, dont les noms souillent encore ces parois infectées jadis de leur présence. Les interprètes, pour expliquer de pareils emblèmes, ne lui manqueront pas. [...]. Que de souvenirs à conserver dans ce monument, où tout respire l'innocence des temps monarchiques ! Et quel dommage c'eût été d'abandonner à l'industrie ce temple des vieilles mœurs, de la vieille galanterie (autre mot de la cour, qui ne se peut honnêtement traduire), de laisser s'établir des familles laborieuses et d'ignobles ménages sous ces lambris, témoins de tant d'augustes débauches ! Voilà ce que dira Chambord au jeune prince [...]. La Cour, centre de corruption, étend partout son influence ; il n'est nul qui ne s'en ressente, selon les distances où il se trouve [...]. Et nous, que la bonté du ciel fit naître à cent lieues de cette fange, nous irions payer pour l'avoir à notre porte ! À Dieu ne plaise [...]. Je fais des vœux pour la bande noire, qui, selon moi, vaut bien la bande blanche, servant mieux l'état et le roi. Je prie Dieu qu'elle achète Chambord.[773]

L'historicité de Chambord se présente elle aussi comme une singulière mosaïque. Désarçonnés par sa vacuité, son abandon et certainement aussi influencés par l'absence de grands événements historico-politiques qui auraient permis de lui fixer une identité plus concrète, certains littérateurs voient le domaine comme un petit monde en marge de la grande Histoire. D'autres, dans un contexte bien précis, lui reprochent *a contrario* de jeter à la face de la République l'empreinte d'un odieux passé monarchique. Dans l'ensemble, ces auteurs oublient – où sont peut-être trop conscients – que l'histoire, justement, plus qu'un enchaînement neutre de faits, s'écrit, se construit en parallèle à partir des représentations qu'eux-mêmes édifient. Dans le cas de Chambord, il reste une fois de plus difficile d'identifier la part d'imaginaire au sein de cet inextricable écheveau... Il demeure néanmoins que si le domaine n'avait eu quelque chose à dire et à transmettre de son passé, nul n'aurait œuvré à sa sauvegarde. Pour autant, tous ne poursuivent pas les mêmes motivations.

c) L'enjeu problématique des restaurations

Bien qu'ils ne cessent de décrier l'état dramatique de Chambord, les textes sont là pour prouver que l'on n'a jamais cessé, à travers les siècles, de tout mettre en œuvre pour le sauver. C'est là, sans doute, son véritable miracle, car considérant les difficultés insurmontables d'entretien et de coût posées par cet édifice immense et sans réel usage, sa longévité s'avérait plus qu'improbable. Loiseleur, notamment, entame la notice qu'il lui consacre par quelques lignes désabusées concernant l'avenir funeste des châteaux, en ces temps modernes au regard desquels ils ne s'avèrent plus adaptés, ne reflétant désormais qu'un passé désuet, figé, comme en-dehors de la rumeur de la vie[774]. Atypique, la destinée de

[773] Paul-Louis Courier, *Simple Discours...*, Paris, Les Marchands de nouveautés, 1821, pp. 13-14, 22-24 ; ce pamphlet lui vaudra deux mois d'emprisonnement.

[774] J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 3 : « Une idée triste saisit involontairement le voyageur qui parcourt ce qui reste des grandes seigneuries féodales ou des palais bâtis sous les deux dernières races de nos rois : cette idée est celle de la destruction, qui, dans un avenir trop rapproché, attend ces nobles demeures. Pour réparer les outrages du temps et ceux des hommes, pour faire revivre dans toute leur première splendeur ces édifices faits pour des besoins et des habitudes inconnus aujourd'hui, il faut des soins infinis, des dépenses énormes, une profonde connaissance du goût, des mœurs, de la vie intime de l'époque à laquelle ils furent élevés [...] ; il faut se résoudre

Chambord le fera pourtant mentir. Le domaine n'a pas connu, en effet, le sort des autres châteaux de chasse édifiés par François I^er^, dont il se distingue « par sa folle ambition conceptuelle, [...] ambition qui l'a sauvé, à la différence de tant de maisons disparues depuis »[775]. C'est donc au nom de sa singularité que l'on a accepté tant d'embarras[776]. Cela expliquerait cette préoccupation commune, indéfectible, dont Chambord demeure l'objet depuis cinq siècles, trouvant à chaque époque « un amateur passionné pour voler à son secours »[777]. En prenant un peu de recul, on se rend compte que l'image renvoyée par le château depuis le XVI^e^ est celle d'un chantier permanent, entre achèvement, réparations, restaurations, voire transformations. Qu'elles lui concèdent ou non une mémoire, une historicité effective, les différentes générations qui se sont succédé au chevet de ce fragile géant de pierres semblent avoir toujours œuvré avec soin à la transmission de son passé. Il faut en vérité se garder de porter sur ce phénomène un regard contemporain, rompu à la notion relativement récente de conservation du patrimoine. À trop se laisser bercer par certains textes, qui interviennent après la prise en charge de Chambord par l'État, on risque en effet de se persuader que chaque génération, animée d'un esprit visionnaire, a participé à cette grande entreprise de sauvetage, sans jamais voir s'émousser son enthousiasme devant l'ampleur de la tâche[778]... Avant le milieu du XX^e^ siècle, il ne saurait être question d'une telle solidarité séculaire ! Et jusqu'à ce que l'on prenne réellement conscience de la valeur patrimoniale du domaine et de la nécessité de le transmettre dans le meilleur état possible aux générations futures, position résolument moderne, il apparaît clairement que Chambord n'a en réalité dû sa sauvegarde qu'à une poignée d'individus animés de desseins forts divergents...

Il faut tout d'abord évoquer le petit groupe qui a tenté d'achever l'œuvre de François I^er^. À sa mort, alors que l'on songe déjà aux premiers gestes de restauration, il reste encore beaucoup à construire[779]. Outre les perpétuels travaux de canalisation du Cosson, « la construction de la chapelle, de l'aile attenante et du corps de galerie faisant la jonction avec le donjon est une longue histoire, achevée seulement sous le règne de Louis XIV », et après le concours d'Henri II. Pour mettre en lumière cette parfaite matérialisation des différentes

---

à n'y point trouver les commodités de la vie actuelle, et, comme nous le disons, le confortable de l'existence. Avec nos habitudes et nos goûts, nous nous trouvons infiniment mieux logés dans ces boîtes de carton dont la campagne des environs de Paris est déshonorée que dans ces beaux castels féodaux, où la salle des gardes serait inutile et le pont-levis ridicule ».

[775] J.-P. Babelon, M. Chatenet, *Chambord*, p. 10.

[776] Consulter J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, p. 20 : « L'herbe croît dans les cours ; les murs se lézardent, et les vastes salles ne sont plus un abri contre le vent et la pluie ; mais qu'il y a encore de grandeur dans cet édifice, ravagé par les hommes et le temps ! ».

[777] M. Chatenet, *op.cit.*, p. 222.

[778] Consulter par exemple X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 85, qui reste néanmoins prudent : « Par quel miracle un bâtiment aussi fragile est-il parvenu jusqu'à nous ? C'est que presque chaque génération a participé à l'entretien. Laissé à lui-même, Chambord serait devenu une ruine dès le XVII^e^ siècle. Mais le château a suscité l'attachement d'assez de rois et de mécènes pour se voir, à chaque fois, sauvé *in extremis* de l'écroulement ».

[779] Consulter le rapport très détaillé d'André Félibien sur l'état d'inachèvement du château au XVII^e^ siècle, dont un extrait est retranscrit par M. Chatenet, *Chambord*, p. 160.

strates historiques qui font toute la singularité de Chambord, les guides-conférenciers attirent aujourd'hui l'attention des visiteurs sur les nombreuses traces de repentirs. L'empreinte de François I^er^ est sensible jusqu'aux colonnes jumelées et celle d'Henri II dans les voûtes, à partir desquelles Louis XIV prend le relais, nous apprend-on comme on chuchoterait un secret de fabrication[780]. Cette posture d'action créatrice, qui est la première manière de respecter la mémoire de Chambord, et sans doute la plus originale, a infusé au passé un certain dynamisme, en lui redonnant vie dans le présent. Viennent ensuite les travaux des propriétaires soucieux de restaurer le domaine en l'état du XVI^e^ siècle. Sans dénigrer la réfection soigneuse du donjon et du logis de Monsieur[781] durant le règne de Louis XIV, ni la rénovation du village, des fermes, des pavillons des portes, des murs du parc et de l'église, entre 1828 et 1853, ordonnée par la duchesse de Berry[782], la palme revient surtout à Gaston d'Orléans, que Monique Chatenet n'hésite pas à qualifier de « prince charmant » venu tirer Chambord de son « long sommeil »[783].

> En découvrant le château abandonné que le roi lui offrait, Gaston ressentit une vive émotion esthétique. Le jour où il vint en prendre possession, le Cosson avait débordé dans la prairie. Les abords du château étaient impraticables. Des ronces partaient à l'assaut des murs. Les douves étaient envahies. C'était beau et c'était triste. Monsieur décida alors de tout restaurer [...]. C'est à Chambord qu'a été inventée la notion de « restauration à l'identique ». Gaston d'Orléans, découvrant le château tout juste un siècle après la dernière visite de François I^er^, ordonna de « refaire et réparer » les terrasses non seulement dans le même esprit, mais dans le même détail et avec le même matériau que l'œuvre originale détériorée [...]. Tout devait être semblable au château initial. On rouvrit les anciennes carrières pour retrouver les mêmes pierres. On pria les ouvriers d'imiter strictement leurs prédécesseurs [...]. Vers 1650, le château avait à peu près retrouvé sa splendeur initiale [...]. Gaston était un lourdaud, mais nous lui devons d'avoir sauvé l'œuvre de François I^er^.[784]

De nouveau, ces grands personnages, qui auraient pu profiter de ce que Chambord leur appartenait pour le transformer complètement, y imprimer réellement leur marque, choisissent de s'effacer devant l'édifice. Outre un argument financier et un penchant tout classique pour l'unité de style, il faut y voir une certaine révérence pour le siècle de François I^er^, considéré comme une époque légendaire, qu'il est valorisant d'imiter, de manière à donner une impression de continuité. Pourtant, d'autres ont au contraire cherché à moderniser Chambord, à lui donner une tout autre allure, parfois au risque de modifier considérablement son identité. Le maréchal de Saxe, qui s'y est installé en 1748, se prend de passion pour le domaine et entreprend des travaux considérables. Après avoir créé des parterres qui n'avaient jamais été prévus par François I^er^, remis en eaux les douves comblées par Stanislas, fait tracer un

[780] Nous nous fondons sur la visite approfondie proposée le 5 mars 2011 par le Domaine national de Chambord.
[781] Ancien logis de François I^er^, rebaptisé suite au réaménagement intérieur de l'aile droite vers 1639 par Gaston d'Orléans ; sous Louis XIV, ce patronyme fait référence à Philippe d'Orléans, qui y habitait ; en ce qui concerne les restaurations de Louis XIV, consulter M. Chatenet, *Chambord.*, p. 160.
[782] Consulter *ibid.*, p. 198, ainsi que le commentaire louangeur de H. Guerlin à ce sujet, *op.cit.*, pp. 59-61.
[783] *Ibid.*, p. 149.
[784] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 85, 101, 103 et 104.

complexe réseau d'allées dans le parc, rebâti la faisanderie, aménagé un chenil et un haras, il transforme complètement, selon l'usage du XVIII[e] siècle, l'appartement du roi, « désormais composé d'une antichambre, d'une salle de compagnie et d'une chambre à alcôve suivie d'une garde-robe et d'un cabinet »[785]. Avant lui, Louis XIV avait transporté ses propres appartements au centre du donjon. En même temps que l'ancien logis de François I[er], celui de la chapelle et les offices, il l'avait par ailleurs entièrement fait diviser par un système de cloisons, créant ainsi deux cents appartements destinés à loger la cour[786]. Il avait également fait construire une écurie, une avant-cour, des jardins et des canaux, qui modifièrent considérablement les abords du domaine[787]. L'historien Henri Guerlin ne décolère pas de l'audace de Louis XIV, considérant que transformer ainsi le visage de Chambord, c'était piétiner l'œuvre du passé : « Plût à Dieu qu'il eût pris moins d'intérêt au château de François I[er] ! Car les sommes importantes qu'il y a dépensées furent employées à gâter les architectures du XVI[e] siècle. Son collaborateur et son complice dans cette œuvre de vandalisme s'appelait pourtant François Mansard. Celui-ci couvrit de toiture à combles brisés les terrasses qui régnaient autour du donjon [...] ; ainsi métamorphosées, il va de soi que les perspectives prévues étaient anéanties [...]. Bref, il était difficile de méconnaître plus complètement les intentions des architectes du siècle précédent »[788]. À partir du moment où Chambord devient propriété de l'État, les restaurations s'attachent à préserver ce qui peut témoigner de l'histoire de l'édifice, y compris, justement, des modifications de parti aussi importantes que celles imposées par Louis XIV. Par exemple, lorsqu'on a voulu restaurer l'aile sud des offices, dont le comble était brisé, un problème de doctrine s'est posé à propos des fameuses toitures de Mansard : « Fallait-il restaurer [ces] toitures [...] ou rétablir la disposition primitivement prévue, c'est-à-dire une couverture en terrasses ? »[789]. On a décidé de les supprimer, mais sans modifier les ouvertures créées sous 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 »[790], conclut l'architecte, préfigurant par là même la Charte de Venise de 1964. Après la Seconde Guerre mondiale, les grandes campagnes de restauration entreprises dès 1950, sous la direction de l'architecte Michel Ranjard, puis de Pierre Lebouteux, et depuis 1998 par Patrick Ponsot, tout en adoptant la même démarche, y ont joint les techniques modernes : la charpente des combles incendiés en 1945, par exemple, est

[785] M. Chatenet, *ibid.*, p. 186.
[786] Consulter *ibid.*, pp. 178-181.
[787] Consulter *ibid.*, pp. 171-178.
[788] H. Guerlin, *op.cit.*, p. 35.
[789] P. Paquet, « La remise en état des communs du château de Chambord », *in Les Monuments historiques de la France*, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques, 1937, t. III, p. 123.
[790] *Ibid.*

recréée à l'aide d'un « système mixte en béton armé pour les fermes et en bois pour les chevrons et les toits des lucarnes »[791].

Sans doute en raison de l'analogie qu'ils présentent avec leur propre engagement, certains littérateurs tiennent enfin à rendre hommage à ces fervents protecteurs, plus ou moins anonymes, qui, dans un désintéressement qui force l'admiration, ont assuré eux aussi la survie de Chambord. En effet, comment ne pas percevoir le parallèle tissé entre le burin et la plume, entre défenseurs de Chambord et auteurs ? En les élevant au rang de véritables héros de l'ombre, aux côtés des « rois », des « mécènes » et des architectes, les auteurs obtiennent eux aussi leur petite part de gloire, bien qu'il y ait un peu de facilité à adopter une telle attitude *a posteriori*. Prenons ce long passage consacré par Patier au contrôleur des Bâtiments du roi, René Honoré-Marie, qui n'hésite pas à employer, à deux reprises, un stratagème des plus audacieux, pour préserver Chambord de la destruction et lui conserver son héraldique :

> Un homme discret, en effet, mettait toute son énergie à sauver le château [...]. Marie avait été chargé de la conservation de Chambord et était tombé amoureux du site et de sa longue histoire. À l'époque de Polignac, déjà, il enrageait que l'État n'envoie pas davantage de crédits d'entretien. Une fois la Révolution engagée, il défendit son château avec doigté et persévérance. Sa première tactique consista à minimiser l'enjeu. « L'édifice, écrit-il en 1790, n'exige qu'un très léger entretien de conservation ». Par ce pieux mensonge, il écarta une première option qui consistait à dire : puisque ce bâtiment coûte cher, rasons-le. Mais les partisans de la destruction ne désarmaient pas. Alors Marie expliqua que la démolition du château coûterait des sommes colossales [...]. En août 1793, le château étant toujours là, Marie fut chargé par la municipalité de réaliser un inventaire des emblèmes de la royauté existant dans l'édifice afin de les détruire. Marie conduisit son travail avec un zèle inouï. Il aimait le château [...]. L'affaire prit plusieurs mois. [Il dressa] enfin une liste exhaustive et interminable des centaines de fleurs de lis à marteler, et des dizaines de couronnes à effacer sur les murs, les cheminées ou les plafonds. Rien ne fut oublié [...]. Bref, Marie réussit à préconiser un travail gigantesque, pour un devis qui ne l'était pas moins : plus de cinq milles livres en tout, un an de crédits de fonctionnement. L'administration, effrayée par la lourdeur des travaux à réaliser, ne donna pas suite.[792]

À la lueur de ce portrait encomiastique, certains propos de Patier s'éclairent différemment. Évoquant l'aide apportée à la conservatrice Isabelle de Gourcuff, qui a travaillé au début des années 2000 à une nouvelle création du *Bourgeois gentilhomme* à Chambord, l'écrivain se rappelle le sentiment étrange qui l'a envahi après la représentation : « Je reste seul dans le donjon désert [...]. J'ai tiré un fauteuil à proximité du foyer. Je regarde l'âtre à mes pieds [...]. Je m'emploie à imaginer que Molière a quitté la pièce à l'instant [...]. Un vent lugubre ronfle dans la grande lanterne, au sommet de l'escalier central dont les chapiteaux, dans la quasi-obscurité, ont pris un relief singulier. Dans la nuit, toutes les pierres de Chambord se mettent à parler. Des symboles surgissent de partout, là où en plein jour on ne discernait rien »[793]. Il y a

[791] M. Chatenet, *ibid.*, p. 212.
[792] X. Patier, *op.cit.*, pp. 158-159 ; évoquant le « zèle si exemplaire qu'il en devient suspect » de René Honoré-Marie, M. Chatenet, *ibid.*, pp. 194-195, dévoile un extrait de son rapport, qui prête à sourire : « À la façade du donjon du côté du midi ou de la porte qu'on doit maintenant apeller nationale, supprimer à l'éguille du cadrant la fleur de lis et L qui y sont aux deux extrémités de lad. éguille, cet article estimé à la somme de six livres, attendu que l'entrepreneur ou adjudicataire sera obligé de faire la pointe d'une flèche du côté des heures ».
[793] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 140.

bien plusieurs manières de participer à la sauvegarde de Chambord : préserver sa structure demeure la plus lisible, « l'embellir » la plus grandiloquente, mais mettre en scène sa mémoire, notamment à travers le support textuel, est une autre manière de lui rendre la parole, bien que plus discrète. Ainsi, lorsqu'on évoque ces défenseurs de l'ombre, il ne faut pas oublier de leur associer les écrivains, car eux aussi font œuvre de maïeutique.

Quelle que soit la démarche adoptée, l'engagement commun de ces divers acteurs, à travers les siècles, pour préserver Chambord de l'outrage du temps, doit être entendu comme un premier moyen de lui rendre la mémoire qu'il semblait avoir perdue et qui menace de disparaître à chaque instant. S'il s'avère que les auteurs n'ont pas toujours été honnêtes, puisqu'ils se sont souvent indignés que l'on vole au domaine son histoire, sans se rendre compte qu'ils participaient eux-mêmes, parfois, par leur trop grande promptitude à idéaliser le passé, à ce vaste mouvement d'amnésie collective, ils ont néanmoins suggéré que le texte constitue peut-être le meilleur remède contre l'oubli. C'est là le point de départ d'un dialogue à deux voix plein de promesses...

2) Un chant de persistance et de disparition

Les auteurs vont en effet tenter, par leur art, de rompre le silence qui maintient le domaine en marge du monde, en commençant par déplacer le point de vue. Sous leur plume, ce n'est plus la mémoire historique à proprement parler qui prévaut, mais les acteurs de cette histoire que l'on place désormais au premier plan. Pierre Gascar a donc raison d'affirmer qu'à Chambord, en s'effaçant, l'histoire des historiens « lui [fait] prendre place dans un autre ordre : l'ordre de l'humain et du secret »[794]. Les textes choisissent d'œuvrer pour qu'affleure une parole de l'intime susceptible de mettre en lumière le pouvoir de cristallisation de l'édifice, sa capacité à fédérer les aspirations individuelles pour créer une mémoire collective. Ainsi, il ne s'agit plus uniquement de chercher dans le château la trace des événements passés qu'il a accueillis, mais bien plutôt d'écouter ce que les pierres ont à dire de leur interaction avec les individus qui les ont contemplées.

a) Un écrin pour la mémoire de l'humanité

Chambord pourrait être cette « ville-mémoire » dont Marc Augé dessine les contours dans son essai, tant cette alchimie entre l'homme et le bâti qui la caractérise lui correspond :

[794] P. Gascar, *op.cit.*, p.75.

« Mémoire et histoire se conjuguent dans la ville. Chacun des habitants de la ville a son propre rapport aux monuments qui témoignent, eux, d'une histoire plus profonde et plus collective. En ce sens, le parcours urbain de chaque individu est une manière de s'approprier l'histoire à travers la ville »[795]. Avant de saisir la dimension profondément intime de ce phénomène, les auteurs confèrent à leurs propos une dimension universelle, qui érige le domaine en réceptacle et en gardien d'une identité commune. Le dépouillement des livres d'or, en premier lieu, révèle qu'achevant leur parcours à travers le château, les visiteurs du XIX^e^ siècle ont tendance à mettre leur individualité au second plan pour s'exprimer au nom du peuple français. Eugène Vochelet écrit ainsi : « Je ne saurais admirer avec autant de plaisir un monument digne d'un roi amateur des beaux-arts et protecteur des lettres et créateur de la civilisation française »[796], tandis qu'un certain A. de Vathaire soupire : « Chambord, où tout Français sent renaître sa flamme, que ton grand corps est beau … mais où est donc ton âme ? »[797]. Ces métaphores légitimistes érigent clairement le château en garant d'une conception monarchiste de l'identité française. Soyes, voyageur un peu plus tardif, s'associe, quant à lui, « aux messages de reconnaissance que tout citoyen concevra en espérant voir conserver à la postérité ce riche monument »[798] : *a contrario,* Chambord devient pour lui un symbole fédérateur de la cause républicaine. Dans une longue digression consacrée à Chambord dans son *Encyclopédie rurale,* le journaliste, dramaturge et politicien Félix Aimé Pyat, figure de la Commune de Paris, va plus loin en peignant le château comme une véritable allégorie de l'organisation hiérarchique de la société d'Ancien Régime. Sa représentation cauchemardesque, qui transforme le domaine en une sorte de chimère politico-sociale composite, illustre à merveille cet investissement de la figure de Chambord dans le débat historique national[799]. L'instrumentalisation de Chambord dans le domaine politique est, sans surprise, essentiellement le fait du XIX^e^, siècle mouvementé dont les bouleversements historiques et sociaux suscitent des réflexions nostalgiques sur le passé historique national. Ses considérations sur l'empreinte médiévale présente dans les « ruines » de Chambord amènent ainsi Viollet-le-Duc à discourir sur l'appel lancé par l'architecture à une mémoire, à une responsabilité collective. Faisant allusion au grand mouvement de destruction des châteaux qui lui est contemporain, l'architecte enjoint à ses compatriotes de ne pas cautionner l'éradication pure et simple de leur passé[800]. On ne peut s'empêcher de déceler, dans l'essai de Pierre Gascar, un écho aux théories de Viollet-le-Duc, lorsqu'il prétend que l'architecture de

[795] Marc Augé, *L'Impossible Voyage : le tourisme et ses images*, Paris, Payot et Rivages, « Rivages Poche / Petite bibliothèque », 1997, p. 144.
[796] Premier *Livre d'or* du château de Chambord, juillet 1850-mai 1855, commentaire de « Eugène Vochelet demeurant à Fleury », juillet 1850.
[797] *Ibid.*, commentaire de A. de Vathaire, 10 juillet 1851.
[798] *Ibid.*, commentaire de Soyes, 6 mars 1852.
[799] Consulter en annexe (p. 404) F. Pyat, *op.cit.*, p. 48.
[800] Consulter en annexe E. Viollet-le-Duc, *op.cit.*, dernier paragraphe.

Chambord asservit le paysage environnant, voire la Sologne toute entière, à la manière d'un seigneur médiéval. Cette empreinte effrayante est encore sensible à la fin du XX^e^ siècle, et l'écrivain estime qu'elle rappellera à jamais à l'homme ces temps lointains de sa propre histoire[801].

À partir du XX^e^ siècle, la symbolique de Chambord change profondément. Le questionnement national qu'il incarnait jusqu'alors est relégué à l'arrière-plan, quand survient la Seconde Guerre mondiale. Le château est désormais érigé en mémorial des événements tragiques dont il a été le théâtre. Mais, une fois encore, il s'agit moins, pour les auteurs, de rappeler l'implication historique de ces faits dans le conflit mondial que d'éclairer leur réappropriation par la mémoire collective. À Chambord, le 21 août 1944, les FFI attaquent une patrouille allemande qui avait réussi à pénétrer dans le parc malgré les barricades, tuant deux de leurs soldats. Le lendemain, en représailles, les Allemands brûlent certains bâtiments du village, dont l'hôtel Saint-Michel et l'école, menacent de détruire le château et prennent quelques habitants en otages. Après de longues négociations, essentiellement menées par Pierre Schommer et le chanoine Marie-Joseph Gilg, la plupart d'entre eux sont relâchés, à l'exception de cinq hommes, dont quatre sont fusillés sur place[802]. Deux photographies[803] prises peu après les événements adoptent une mise en scène de l'espace identique, d'où émane une claire volonté d'ériger Chambord en figure-témoin de ces quarante-huit heures tragiques. Au premier-plan, la ferme de Lina calcinée ou la tombe du soldat allemand Wenzel ; à l'arrière-plan, Chambord toujours, qui se dresse de toute sa hauteur, ses fenêtres et ses lanternes tournées vers l'objet du sinistre, comme d'immenses yeux à jamais fixés sur ces crimes de guerre. Se découpant dans le ciel comme un immense fanal, le château semble destiné à constamment raviver dans les mémoires ces terribles souvenirs. Pour les individus ayant vécu ces journées d'août 44, Chambord n'apparaît plus sur ces photographies comme le palais de François I^er^, mais en lieu de l'horreur. L'*ex-voto* commandé par le chanoine Gilg après la guerre épouse un parti iconographique similaire[804] : « Notre Ex-Voto rêvé, [*Des larmes de sang à la joie libératrice*], est devenu une réalité [...]. Le calvaire Saint-Louis à trois cents mètres du château. Saint Louis, encore émergeant des fumées d'incendie, protège le château et tend une palme de compassion au-dessus des fusillés du 21 août 1944. Le rectangle de gauche et les quatre victimes de la pelouse rappellent les angoisses de la population et son sacrifice »[805]. L'analogie entre Saint Louis et Chambord est tentante : tous

[801] Consulter en annexe les cinq premiers paragraphes de P. Gascar, *op.cit.*
[802] Pour un récit détaillé de ces événements tragiques, consulter A. Fleury, « Les journées des 21 et 22 août 1944 », *in Otages de guerre : Chambord 1939-1945*, pp. 50-52.
[803] Consulter fig. 92 et fig. 93 en annexe.
[804] Il s'agit d'un tableau ; consulter fig. 94 en annexe.
[805] Chanoine Marie-Joseph Gilg, *La Tragique histoire de Chambord vécue de 1941 à 1944*, Romorantin, Impr. Centrale, 1955, p. 11 ; le chanoine Gilg avait choisi la figure de Saint Louis comme saint Patron.

deux sont placés sur un registre à part, que l'on pourrait qualifier de céleste, Chambord émergeant de manière aussi allégorique de la forêt que Saint Louis de sa nuée ; leur immobilité grave contraste nettement avec les corps désarticulés des fusillés, relégués en contrebas, dans le registre terrestre. Si l'on ne peut bien évidemment parler à son sujet de sainteté, Chambord semble néanmoins entouré d'une aura majestueuse, qui confirme sa vocation mémorielle.

En ce qui concerne le support textuel, seuls les manuels scolaires cherchent, dans ce contexte particulier, à élever de nouveau Chambord en lieu de mémoire nationale. En célébrant, à travers des représentations ensoleillées de Chambord, le génie de la Renaissance, on « confirme implicitement la survie de la France à la nuit de la Seconde Guerre mondiale. La splendeur de Chambord exprimerait ainsi la permanence d'une nation, son aptitude à surmonter les tragiques épreuves du récent conflit »[806]. Adoptant un tout autre parti, Olivia Elkaïm reste le seul auteur à avoir élaboré une fiction relatant le devenir de Chambord durant la guerre. C'est seulement à la fin de son ouvrage qu'elle revisite cette journée dramatique, en mettant l'accent sur son absurdité par une écriture dépouillée et une attention particulière accordée aux perceptions sensorielles[807]. L'écrivain insiste notamment, en isolant quelques lignes au milieu d'une page, sur les trous creusés dans les murs de Chambord par les vingt-deux balles allemandes. Meurtrie comme la chair humaine, la pierre conservera pour la mémoire commune les traces de cette tuerie. Elkaïm s'est donc détournée du crime de guerre pour mieux mettre en scène une manifestation de la monstruosité humaine. Seul Roger Reichenbach, le conservateur juif du château, échappe à la fusillade : il parvient à duper les Allemands quant à sa confession, dans une scène d'abjuration humiliante, qu'il endure uniquement pour sauver Chambord, afin que ses amis résistants, qui ont œuvré avec lui à la préservation du château et des œuvres du Louvre qui y sont entreposées, ne soient pas morts pour rien : « Les Allemands veulent brûler le château. Le château de François I^er^ et de Roger Reichenbach. Sa vie. Alors Roger s'avance vers leurs fusils [...]. Si vous brûlez Chambord, alors vous brûlerez aussi le Schloss Neuschwanstein, oui, par là même occasion, il cramera, je vous jure [...]. Si vous brûlez Chambord, vous serez responsables de la mort de votre château en Bavière, de la mort de votre histoire, de la mort de tout »[808]. L'emploi astucieux du style indirect libre permet à l'écrivain de mettre Chambord au diapason de l'action désespérée du conservateur, lui conférant ainsi une dimension proprement organique. Si Reichenbach meurt, Chambord meurt aussi métaphoriquement, car, plus que son enveloppe physique, qui disparaîtra dans les flammes, l'héritage des siècles passés et le visage nouveau que viennent

[806] Consulter C. Amalvi, « Images scolaires et populaires de Chambord (1870-2000) », *op.cit.*, pp. 24-25.
[807] Consulter en annexe (p. 435) Olivia Elkaïm, *Les Graffitis de Chambord*, Paris, Grasset, 2008, pp. 255-260.
[808] *Ibid.*, p. 259.

de lui façonner les résistants juifs en s'abritant derrière ses murs seront à la fois anéantis. Les Allemands épargneront le domaine, mais se rabattront sur le village, brûlant tous les effets personnels des familles, en particulier les supports imprimés : en d'autres termes, tout ce qui constituait leur identité. Le roman d'Elkaïm fonctionne finalement comme une parabole : il s'agit moins de brûler des pierres que de détruire le lieu d'une mémoire collective, car en ôtant à un peuple son passé et le sens de ses actions, de ce pourquoi il se bat, on l'assassine tout à fait. Cela explique qu'un autre personnage du roman, Simon, fils de l'une des victimes, venu recueillir le témoignage de Reichenbach avant sa mort, une nuit qu'il n'arrive pas à dormir, note le nom, le prénom et l'âge de tous les résistants de Chambord fusillés ou déportés par l'armée allemande[809]. Reichenbach avait inauguré ce geste mnémonique un demi-siècle plus tôt en gravant ces informations sur les pierres dont il avait recouvert une fosse commune creusée à la hâte[810]. On comprend mieux, dès lors, pourquoi Elkaïm a placé en exergue de sa fiction cette citation de Milan Kundera, extraite du *Livre du rire et de l'oubli* : « Le nom est une continuité avec le passé et les gens qui n'ont pas de passé sont des gens sans nom ».

Il faut évoquer, enfin, l'« extraordinaire aventure » de Chambord entre 1940 et 1946, lorsque la Direction des Musées de France lui confie le rôle inattendu de « refuge silencieux des œuvres »[811] du musée du Louvre. Durant de longs mois, Lucie Mazauric et ses collègues, « étranges châtelains », « mi-clochards, mi-aristocrates », vivent « de façon insolite » en « campant plus que modestement » dans « des locaux somptueux ». « Supervis[ant] les restaurations et assur[ant] la préservation des objets malgré l'humidité et les mites, class[ant], inventori[ant] et étudi[ant] le patrimoine, profitant d'une intimité inhabituelle avec les œuvres et les documents »[812], ils transforment réellement Chambord en écrin protecteur de la mémoire de l'humanité. Pour la première fois, le domaine s'inscrit réellement en marge du monde, à l'écart de la guerre, comme une enclave enchantée protégée par un charme[813] et à l'intérieur de laquelle géographie et temporalité n'ont plus cours, les plus grands chefs-d'œuvre du monde cohabitant alors de manière insolite. Un lien véritablement charnel se tisse peu à peu entre l'équipe scientifique, Chambord et les œuvres du Louvre. Lucie Mazauric s'attarde sur ce sentiment étrange de ne plus faire qu'un avec les collections dont elle a la charge, vivant « à côté d'elles, pour elles, dans une intimité quotidienne merveilleuse, inconcevable en temps de paix. Elles étaient devenues pour nous des personnes vivantes, et

[809] Consulter en annexe (pp. 428-429) *ibid.*, pp. 112-113.
[810] Consulter *ibid.*, pp. 262-263.
[811] Ces deux citations sont extraites de L. Mazauric, *op.cit.*, p. 21, 38.
[812] A. Fleury, « Chambord : un dépôt malgré lui », *op.cit.*, p. 25.
[813] Consulter L. Mazauric, *op.cit.*, p. 34 : « Nous arrivâmes enfin au complet en vue de Chambord. Le jour commençait à naître. La grande forêt s'éveillait doucement et le château blanc était si beau, si calme, dans sa couronne verte, que nous ne pouvions pas imaginer que la paix était vraiment perdue ».

comme des membres de notre famille, que l'on soigne, que l'on panse, que l'on veille, que l'on interroge, dont on prend chaque jour la température, que l'on appelle par leur prénom ! [...] Leur présence à nos côtés était rassurante, bénéfique. Elles nous rendaient protection pour protection »[814]. Dans un contexte de conflit, Chambord est donc investi d'un pouvoir fédérateur et apaisant : alors qu'à l'extérieur règne une folie destructrice, le domaine apparaît *a contrario* comme un espace de préservation, un lieu où, conjurant la haine fratricide, un miraculeux dialogue interculturel peut se nouer. Chambord trouve là une manière symbolique de résister, tout en substituant à sa mémoire défaillante, une mémoire universelle.

Chambord est donc loin de l'image du château vide et amnésique, du triste fardeau inutile, à laquelle on a parfois voulu le réduire. Les incertitudes identitaires et historiques que certains relèvent un peu trop rapidement comme des manquements ou des incohérences constituent justement son atout, car elles lui confèrent une disponibilité et une plasticité particulièrement intéressantes pour les auteurs. Chambord se fait alors médium chargé de synthétiser une pensée commune et d'incarner physiquement une mémoire collective. On ferait ainsi erreur en le considérant comme lieu de l'oubli, car les textes ont su lui redonner une parole en faisant de lui leur porte-voix. Toutefois, Chambord se présente aussi comme le mémorial des impulsions individuelles qui l'ont traversé, cherchant à nouer avec lui un lien plus intime.

b) « Un monument calligraphique »[815]

La mémoire collective ne trouve pas uniquement son point de départ dans les grands événements historiques, elle se construit également à partir du simple mouvement de la vie. C'est là, sans doute, que Chambord dupe les esprits étroits, car l'attachement que toutes les générations lui ont porté s'explique moins par sa participation à la grande marche de l'Histoire que par sa propension à fédérer les individualités. En découvrant le domaine pour la première fois, on éprouve en effet l'étrange sentiment de rentrer chez soi après un long voyage, comme si le géant de pierres, malgré son immensité, s'était adapté à notre dimension pour nous accueillir. À Chambord, on ne sent jamais perdu, mais en sécurité, comme enveloppé d'un bien-être familier. Olivia Elkaïm n'évoque presque jamais le prestigieux passé du domaine, l'affranchissant de son historicité parfois pesante, pour mieux souligner l'étonnant rapport de proximité qu'il noue avec le visiteur, sous des dehors intimidants. La rencontre de Roger Reichenbach et des trois déserteurs juifs Henri Zypstein, Moïse Blankiet

[814] *Ibid.*, p. 21 ; consulter également en annexe fig. 95-99.
[815] P. Gascar, *op.cit.*, p. 82.

et David Juster, que l'auteur retranscrit en mêlant indistinctement les voix, est ainsi placée sous le signe de la bienveillance, de l'accueil sans condition : « Ils regardaient danser les arbres, buvaient un café au lait, deux cafés au lait, revenez plus souvent si vous avez le temps, oui, voulez-vous que j'organise une visite privée du château, je possède les clés de toutes les pièces, oui pourquoi pas, ce serait formidable, comment vous remercier, vous savez, moi je suis bijoutier, je ne connais pas grand-chose à l'art, à l'histoire de France encore moins, et moi fourreur de père en fils, je n'ai pas trop d'éducation. Et moi pharmacien. Ce n'est pas grave, le château appartient à tout le monde »[816]. À Chambord, il n'y a plus de rois, de princes, de serviteurs, ni de touristes : seulement des individus, qui peuvent également profiter de cet espace neutre, où tout reste à inventer, à écrire. Un siècle et demi plus tôt, Auguste Johanet étendait ce pouvoir au parc[817], démontrant déjà que sous son apparence magistrale, la souplesse de Chambord l'ouvrait à l'imaginaire, encourageait la réappropriation. Pierre Gascar estime en effet qu'à cette mise à nu de l'architecture correspond celle des visiteurs, comme si Chambord, en s'offrant, provoquait la confidence. Observant les milliers de graffiti qui recouvrent les murs du château, certains vieux de plusieurs siècles, l'écrivain pense Chambord comme une plateforme vierge grâce à laquelle chacun, en gravant dans la pierre ce qu'il a de plus intime, son nom, peut établir une connexion avec les individus l'ayant précédé :

> En aucun lieu du monde on ne peut, sans doute, voir autant de graffiti. Ils montent contre les murs jusqu'à une hauteur surprenante, n'en épargnent aucun, rampent sur les linteaux, s'étendent dans les embrasures des fenêtres, courent sous votre main, le long des rampes, des balcons. Quelles que soient leur origine, leur ancienneté, ils constituent, à cause de leur abondance, une manière de monument calligraphique s'appliquant sur le monument originel, en épousant les formes, les moindres replis. Semblables à ces myriades de mollusques minuscules qui recouvrent les vieilles coquilles ou, mieux encore, la coque des bateaux échoués au fond de l'eau depuis des siècles, ils forment une croûte (en fait, des milliers de sillons, d'empreintes, un revêtement protecteur qui garde ces lieux de la mort).[818]

On est très loin, effectivement, de « l'histoire des historiens » : ce sont clairement deux histoires, deux identités qui se superposent, les visiteurs revêtant collectivement l'édifice d'une seconde peau, tissée de leurs individualités enchevêtrées. Il n'est donc pas à proprement parler de message délivré par les visiteurs, ni de leçon à tirer du passé qui anime Chambord : nous touchons plutôt là à une alchimie muette, graphique, à travers le temps et l'espace, qui pourtant finit par accoucher d'une véritable parole. Comme s'il s'agissait d'un événement

[816] O. Elkaïm, *op.cit.*, pp. 102-103.
[817] Consulter A. Johanet, *op.cit.*, pp. 28-29 : « Il n'est pas rare de voir des amateurs de *pique-nique*, s'installer joyeusement dans la forêt qui leur donne ses branchages pour dôme et son gazon pour tapis. Quelquefois même, d'amoureuses lunes de miel en voyage se sont arrêtées là pour mieux se parler sans témoin de leur bonheur, et escompter celui de l'avenir par les charmes du présent. On peut ajouter à ces plaisirs purs, celui d'aller savourer une tasse de lait dans une métairie, entendre le fermier et sa femme raconter des choses d'autrefois, ce qui se passait et ce qu'il y avait dans le parc avant l'administration actuelle [...]. C'est ainsi qu'on est le plus certain de bien connaître la véritable et touchante histoire du Chambord d'aujourd'hui » ; consulter en annexe fig. 100.
[818] Consulter en annexe (p. 405, 4e §) P. Gascar, *ibid.*, p. 82.

capital pour l'avenir de l'humanité, Victor Hugo se vante ainsi à un ami d'avoir « gravé [s]on nom sur le faîte de la plus haute tourelle »[819], tandis que Seytre s'émeut que « les murs de Chambord [lui aient révélé] l'existence de deux anciens camarades de collège, [qu'il] croyai[t] dévorés par le soleil brûlant d'Afrique, et qui étaient pleins de vie en 1838. [Il a] inscrit [s]on nom tout à côté, pour leur donner un souvenir si jamais ils reviennent »[820].

Gascar remarque que « la tradition du graffito fut fondée, ici, par les autorités les moins contestables »[821], à savoir par François I[er], dont on raconte qu'il aurait gravé quelques vers de sa composition sur la vitre d'une fenêtre à meneaux ; des membres de la troupe de Molière l'imitèrent, ainsi que la duchesse de Berry[822]. Chambord témoigne donc bien d'une impulsion primitive, non concertée, qui a conduit des individus sans aucun lien, de par les siècles, à reproduire le même geste identitaire : en confiant une part d'eux-mêmes à un monument qu'ils investissent comme mémorial, destiné à perdurer dans le temps, ils ont bel et bien transcendé leur condition humaine. À la fois fixité et élan, corps et âme mêlés, Chambord s'impose comme une mémoire vive, une psalmodie palpitante de vie, pour qui sait écouter. À travers *Les Graffitis de Chambord*, Olivia Elkaïm a longuement exploré ce visage intime du domaine, notamment avec les personnages de Dora et de Simon, distants d'une génération, qui passent leur temps à errer dans le château vide, « les yeux rivés au tuffeau maculé d'inscriptions »[823].

> À Chambord, les murs parlent. Ils sont couverts de toutes sortes de « graffitis », gravés dans le tuffeau depuis le XVI[e] siècle ou simplement dessinés au feutre pour les plus récents. Des domestiques, des aristocrates, des courtisanes, des soldats, des étudiants, des solitaires, des couples, des anonymes, des écrivains, des brouilleurs de piste - les signataires ne se désignant pas toujours, voire se donnant des surnoms, inscrivant une date pour une autre, un mot pour un autre... Tous ces gens ont laissé des messages, des poèmes, des citations, des mots d'amour, juste un nom, leurs états d'âme, leurs considérations philosophiques ou culinaires ou sexuelles ou climatiques, dans à peu près toutes les pièces - il *y* en a 440 -, même celles qui restent inaccessibles aux visiteurs, aux touristes. Je ne suis pas sûr qu'on doive interdire aux gens d'écrire sur les murs.[824]

Dora, quant à elle, passe « toute la journée à errer dans les pièces froides et venteuses du château. En réalité, elle n'y faisait pas grand-chose. Elle se promenait dans les galeries, dans le vestibule du premier étage, en passant la pulpe de ses doigts sur les murs pour en sentir la

[819] Victor Hugo, lettre à Adolphe de Saint-Valry, 7 mai 1825, *in Correspondance : 1815-1835*, [Paris, Calmann Lévy, 1896], Paris, Laffont, « Bouquins », 2002, t. I : 1814-1848, pp. 402-403.
[820] J.-C.-M. Seytre, *op.cit.*, p. 25 ; l'équipe scientifique du Domaine national de Chambord n'a pas trouvé trace de ces graffitis.
[821] P. Gascar, *ibid.*, p. 82.
[822] Consulter en annexe fig. 101.
[823] O. Elkaïm, *op.cit.*, p. 64 : Dora Berenztein, galeriste chargée de convoyer à Chambord les toiles d'un collectionneur réfugié aux USA, ainsi que la collection de ses propres parents, était la maîtresse du père de Simon, Isaac Rosenwicz, écrivain et libraire juif réfugié à Chambord depuis octobre 1939 ; à partir de l'hiver 1949, Simon Rosenwicz, lui aussi devenu écrivain, se rend régulièrement au château pour recueillir les souvenirs de Roger Reichenbach sur son père et le groupe de résistants juifs avec lesquels il cohabitait en secret.
[824] *Ibid.*, p. 65-66.

palpitation »[825]. De nouveau, Chambord est pensé comme un immense organisme, immobile, mais bruissant de vie : des générations de visiteurs et d'auteurs ont cherché à capter la respiration particulière qui l'anime, sans toujours se rendre compte qu'elles lui prêtaient leur souffle, l'alimentant de manière imperceptible, afin qu'en retour, l'édifice garde à jamais la mémoire de leur passage. Elkaïm insiste d'ailleurs sur le nouveau rapport à la temporalité auquel aboutit ce phénomène. Les graffitis finissent par se recouvrir les uns les autres à la manière de strates archéologiques, à cette différence près qu'elles ne se superposent pas, mais se confondent, jusqu'à bouleverser toute forme de chronologie :

> Isaac et Dora gravaient, de nuit, leur amour sur les murs du château de Chambord. Ils jouaient à cache-cache sur la terrasse, derrière les cheminées, gravaient le nom d'autres amoureux, se poursuivaient dans l'escalier de la lanterne, là où, trois siècles auparavant, les courtisans de Louis XIV se réunissaient, palabraient, riaient, pleuraient et s'aimaient, là où Molière avait fait jouer pour la première fois *Le Bourgeois Gentilhomme,* là où François 1er n'avait passé que six semaines de son règne entier, là où les rois venaient pour quelques mois, là d'où ils repartaient sans jamais laisser de meubles.[826]

Il est frappant de constater que les littérateurs des XX^{e} et XXI^{e} siècles se sont gardés de dévider cet écheveau. Refusant de redonner à la temporalité un cours linéaire, qui aurait remis chaque individu à sa juste place et conduit de nouveau à une révérence du passé, leur préoccupation est bien plutôt d'affirmer et de préserver le caractère polyphonique de l'histoire. Laissant l'impression d'illustrer, par son propos, la théorie de Louis Aragon qui postule que « le roman est une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité »[827], Pierre Gascar désavoue toute lecture de Chambord comme une organisation verticale, hiérarchique, du passé, qui reléguerait le présent à un statut inférieur. Faisant écho à l'impulsion collective inconsciente des visiteurs qui recouvrent les murs du château d'inscriptions, l'écrivain accorde à cette parole de pierre une valeur ontologique, qui institue au contraire une relation horizontale :

> Les dates très reculées abondent, dans ces inscriptions : celles du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècle, et s'accolent parfois à des noms que, seuls, des historiens pourraient reconnaître [...]. Cependant, un simple examen permet de constater qu'un grand nombre des dates anciennes sont fausses. Je ne crois pas qu'on doive s'en attrister. Le visiteur imbécile qui, inscrivant son nom de la pointe du canif, ajoute une date qui le rajeunit de trois cents ans devient l'inconscient auxiliaire d'une « démythification » historique. Ce n'est pas assez, en effet, que Chambord [...] existe hors de la légende officielle et de l'Histoire. Il est bon aussi que le passé, source, pour nous, d'attendrissement, dès qu'il se présente sous une forme un peu intime, soit l'objet d'imitations, de contrefaçons, et puisse être tenu en suspicion. On

[825] *Ibid.*, p. 109.
[826] *Ibid.*, pp. 151-152.
[827] Louis Aragon, « Postface », *Les Cloches de Bâle, in Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon, Gallimard*, 1965, pp. 14-15 : « Il y aura toujours des romans parce que la vie des hommes changera toujours, et qu'elle exigera donc des hommes à venir qu'ils s'expliquent ces changements, car c'est une nécessité impérieuse pour l'homme de faire le point dans un monde toujours variant, de comprendre la loi de cette variation : au moins, s'il veut demeurer l'être humain dont il a, au fur et à mesure que sa condition se complique, une idée toujours plus haute et plus complexe ».

> ne peut acquérir l'objectivité esthétique et obtenir, ce qui est infiniment plus important, l'accès au domaine du secret qu'en échappant à la fascination de l'ancien, à la nostalgie des époques révolues.[828]

Nous pourrions dès lors légitimement nous interroger sur l'utilité des livres d'or mis à la disposition des visiteurs... Sans doute ce système a-t-il été adopté pour éviter que l'on n'endommage les murs du château, mais il y a fort à parier que le public s'est partagé entre ces deux solutions, les uns continuant à graver la pierre, les autres préférant apposer leurs remarques dans les registres prévus à cet effet. Dans les deux cas, la nature des inscriptions demeure identique[829], alors qu'une annotation du régisseur sur la page de garde du dernier livre d'or précise clairement : « Ce registre est destiné à recevoir les signatures des personnes qui, venant visiter le château, demanderaient à y inscrire leurs noms. Les concierges, en leur présentant, devront les inviter à ne mettre que leurs signatures et la date de leurs visites s'ils la jugent nécessaire mais rien autre chose »[830]. Fort heureusement pour nous, les visiteurs semblent avoir royalement dédaigné cette consigne, prouvant par cette transgression la nécessité impérieuse de laisser derrière eux la preuve de leur passage à Chambord, ainsi que le désir d'expliquer les raisons de leurs visites. En outre, une inscription datée de 1860 révèle qu'ils aimaient lire les annotations des individus les ayant précédés : « Les visiteurs demandent avec instance que les registres antérieurs à celui-ci soient mis à la disposition du public dans cet appartement ; prière aux visiteurs qui suivent de faire la même demande, le 15 juillet »[831]. Nous retrouvons donc à nouveau la démarche des graffitis : les visiteurs ont l'impression de faire partie d'une communauté, sans distinction de classe ni d'époque[832]. En revanche, la plupart de ces inscriptions témoignent d'une certaine révérence pour l'édifice, que l'on ne percevait pas avec les graffitis. Nombre de visiteurs révèlent ainsi être venus à Chambord pour fêter un événement singulier, le château étant alors de nouveau érigé en mémorial d'instants de vie particuliers. Mais là où les visiteurs, par leurs graffitis, s'approprient Chambord en l'affranchissant de son aura majestueuse, ceux qui privilégient les livres d'or, certainement en croyant respecter davantage l'édifice, se privent pourtant d'associer physiquement leur identité à celle du château. Reste néanmoins que la première démarche était sans doute plus aisée au XIX^{e} siècle, lorsque Chambord était en piètre état, que de nos jours, où ce type d'initiative serait davantage perçu comme du vandalisme.

---

[828] P. Gascar, *op.cit.*, p.86.

[829] Consulter en annexe (pp. 405-410) les inscriptions extraites des livres d'or ; consulter aussi fig. 102-105.

[830] D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^{e} siècle...*, t. III, p. 2 ; cette consigne visait certainement à limiter les messages à teneur politique, qui constituent la majorité des inscriptions.

[831] Second *Livre d'or* du château de Chambord octobre 1859-octobre 1861, commentaire du 15 juillet 1860.

[832] Consulter D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^{e} siècle...*, t. III, pp. 3-7.

Chambord dispose donc également d'une mémoire physique. Alors que certains auteurs mettent en doute sa capacité à préserver les souvenirs de son passé, d'autres éclairent le langage organique qu'il a su développer et maintenir vivant à travers les siècles. Postuler une respiration de la pierre, c'est envisager l'autre versant de cette mémoire collective avec laquelle Chambord dialogue, établit des liens intimes. Cette démarche, qui bouleverse la chronologie autant que les statuts, répond à un double processus de dévoilement et d'unification : chacun abandonne à Chambord un peu de son individualité pour former une entité qui fédèrerait toutes ces identités en une immense mosaïque. Cette perception de la temporalité, qui sous-tend une représentation du moi singulière, nous autorise-t-elle, dès lors, à envisager Chambord comme relais de l'esthétique romantique ?

c) Chambord, un héros romantique ?

Puisque Chambord a menacé ruine et que la question de l'identité semble être au cœur de son imaginaire, il est légitime de se demander si le domaine a jamais été investi par les auteurs, la plupart écrivant au XIX^{e} siècle, de ces grands thèmes romantiques qui se sont souvent emparés de la figure castrale. Par son rapport complexe à la mémoire historique et individuelle, Chambord a-t-il été perçu comme le support de cristallisation idéal d'une esthétique du désenchantement et de la pensée de l'Histoire, dont l'étroit syncrétisme caractérise le courant romantique ? Contredisant Flaubert, il faut bien, d'une part, admettre que Chambord n'était sans doute pas une ruine suffisamment ruinée, – et qui plus est Renaissance et non pas médiévale –, pour devenir le support d'expression privilégié de sentiments de violence, d'angoisse ou de douleur. Bien que sa déchéance soit à leurs yeux un prétexte à la création, les auteurs n'explorent jamais l'image de Chambord à travers le registre de l'effusion, où se mêleraient sentiments extrêmes et passionnés. Les impressions de mélancolie, d'étrangeté ou de mystère que le château ne manque de susciter restent par ailleurs tout à fait ténues, se gardant tout autant de s'envoler dans les hautes sphères lyriques que d'échoir dans les ornières morbides de la trivialité. Nous ne trouvons guère – et au XX^{e} siècle encore ! – qu'Henri Colas pour avancer que si le domaine « tombait en ruine, ses monstrueuses murailles, ses voûtes à caissons, le feraient ressembler aux thermes de Caracalla »[833] et Xavier Patier, pour suggérer que ses prétendues « ruines inachevées [...], ruines adossées à un marécage, ruines non encore ruinées, ruines organiques plutôt que minérales, [sont] plus proches du cadavre que du squelette »[834]. Ces propos nous glacent moins d'effroi qu'ils ne prêtent à sourire, tant ils résonnent d'échos parodiques. En revanche,

[833] H. Colas, *op.cit.*, p. 85.
[834] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 34.

nous l'avons vu, la plupart des littérateurs ont pris soin de transformer la « boue » en « or »[835], c'est-à-dire d'extraire de la déliquescence du château une nouvelle forme de beauté. Mais ils sont loin de réemployer le topos romantique de la nudité révélatrice, qui postule que la « ruine déploie la vraie nature de l'architecture et fait surgir son naturel »[836]. Délivrée de tout souci d'apparence, elle accède ainsi à une réalité plus essentielle, due à l'action paradoxale du temps, qui, « alors même qu'il défait l'art, paraît agir comme l'art », c'est-à-dire naturalise l'œuvre de l'art[837]. Cette transfiguration romantique de la nature la fait également apparaître comme âge d'or fantasmé qui, dans le cadre d'une quête de l'identité, permettrait d'atteindre une certaine forme de complétude. Tout au contraire, à Chambord, la nature est triste et triviale. Si elle semble parfois reprendre ses droits, elle n'est jamais investie par les auteurs d'un pouvoir métaphorique : elle demeure simplement l'indice d'un sentiment général de déliquescence et n'arbore pas le visage d'une protectrice ni d'une confidente à laquelle le poète chanterait les blessures de son âme. Il s'agit bien plutôt, comme le montre James, de redonner vie, par leur prose, à un édifice qui fait piteuse figure, en saluant la beauté derrière le désastre : « Ce toit, qui est à lui tout seul une sorte de château suspendu, a quelque chose d'insensé, de fabuleux, et son ornementation surabondante [...], ses pavages solitaires, ses niches ensoleillées, le balcon qui domine l'entrée principale fermée et envahie par les herbes lui donnent un charme étrange, fait pour moitié de tristesse et pour moitié d'éclat »[838].

En outre, si la contemplation de l'architecture défaillante de Chambord aboutit bien à une stimulation de l'imaginaire, posture toute romantique qui pousse l'écrivain à compléter ce qui n'est plus qu'à l'état de fragment, par l'action puissante de la rêverie, l'élan de transfiguration poétique qui devrait en résulter pêche bien souvent par sa mise caricaturale. Les tableaux d'adieux mélancoliques sur lesquels s'achèvent un certain nombre de récits en constituent le meilleur exemple. Là où Seytre parvient encore à s'illusionner lui-même en composant une atmosphère crépusculaire[839] qui métaphorise sa tristesse de s'arracher à la contemplation d'un domaine enchanteur, Riou, pourtant coutumier de l'exagération, s'excuse presque de ne pas parvenir à accomplir pareille mise en scène. Avouant à demi-mots la faiblesse de son imaginaire, il semble regretter de ne pouvoir accoucher, à partir de l'existant, de visions puissantes, la réalité s'avérant bien trop prégnante pour qu'il réussisse à s'en abstraire. Aussi renonce-t-il à tout espoir de faire œuvre originale, se contentant d'apprécier le

[835] Consulter Charles Baudelaire, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du mal* », *in Les Fleurs du mal et autre poèmes*, [1861], Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 214 : « Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné de la boue et j'en ai fait de l'or ».
[836] Martine Lucchesi, « L'esthétique des ruines », *in Textes et documents pour la classe*, Paris, Scérén [cndp-crdp], 2005, n° 887, p. 7.
[837] *Ibid.*, p. 10 : « Le temps, loin d'être un simple processus naturel et iconoclaste, se fait ici le complice de l'artiste, capable de sauver l'âme des chefs-d'œuvre [...]. Dans les ruines, longtemps après que l'art a habité la nature, celle-ci peut à son tour habiter l'art ».
[838] H. James, *op.cit.*, p. 57.
[839] Consulter 1e partie de ce mémoire, p. 73.

charme tranquille de l'instant[840]. Toutefois, la prééminence romantique accordée au rêve et à l'imagination créatrice aurait pu s'épanouir dans la tendance de Chambord à provoquer l'inspiration fantastique. Mais nous avons vu qu'il s'agit essentiellement pour les littérateurs de manifester un émerveillement féerique sans cesse renouvelé. Seuls deux écrivains s'écartent volontairement de cette voie. Chateaubriand, d'une part, transforme l'escalier central en un composé informel, une sidérante créature hybride, à la fois cathédrale, feu d'artifice, sculpture antique et guerrière blessée à mort[841]. Cette vision éclatante mais fugitive, sans justification ni sens, disparaît aussi soudainement qu'elle a été convoquée, l'auteur laissant entendre qu'à folie architecturale ne peut répondre que pure fantasmagorie. Avant lui, Péückler-Muskau était parvenu à se persuader que sa visite des terrasses l'avait plongé dans une sorte de transe cauchemardesque[842]. Mais l'on sent bien, par les modalisateurs qu'il emploie, que l'écrivain lui-même n'y croit qu'à moitié. Son effort d'imagination apparaît presque laborieux et laisse l'impression navrante que, d'une manière générale, les littérateurs provoquent un imaginaire qu'ils s'estiment en droit d'attendre d'un lieu à la réputation aussi spectaculaire. Chambord est donc de nouveau victime de sa propre image, et les écrivains du XIX^{e}, à l'exception de Chateaubriand, demeurent inconsciemment les jouets de l'imaginaire collectif propre à leur siècle. Néanmoins, Péückler-Muskau n'est peut-être pas si dupe que cela, car il tend, quelques pages plus loin, un piège à son lecteur. Profitant de ce que sa visite se déroule un soir d'orage, atmosphère ô combien propice à la fantasmagorie, l'écrivain prend un malin plaisir à suggérer avoir été victime d'une hallucination :

> Il arrive souvent dans les choses de la vie, que la dernière impression dépend beaucoup du rapport dans lequel cette circonstance nous est d'abord apparue. Aujourd'hui je fus favorisé d'un semblable hasard, car rien ne pouvait être plus frappant que le moment où nous entrâmes dans les cours désertes du château : c'était vers le soir, un orage planait sur le vieil édifice, dont les centaines d'aiguilles de pierre blanchies se détachaient d'une manière piquante sur le ciel sombre, et semblables à des ossemens blanchis ; on n'entendait pas d'autre bruit que celui de sourds tonnerres, sans éclairs, qui roulaient majestueusement dans l'espace ; on n'apercevait pas une créature vivante : tout à coup la grande porte vermoulue s'ouvrit, et une douzaine de figures déguenillées, armées de couteaux de chasse et de fusils, figures qui semblaient dérobées à un tableau de Salvator Rosa[843], sortirent pêle-mêle, accompagnées de vingt chiens de toutes races ; c'étaient les gardes-chasses du duc de Bordeaux qui se préparaient à faire une battue dans la forêt.[844]

L'écrivain balise clairement son sentier. Par ses insertions méta-discursives, son changement soudain de ton et la mise en abyme picturale, il se met lui-même en scène en train de bâtir sciemment une atmosphère « romanesque », où la réalité rejoint l'univers de la fiction cauchemardesque. La ruse fonctionne, car le lecteur se laisse prendre, croyant, avant la chute

[840] F. Riou, *op.cit.*, pp. 50-51.
[841] Consulter en annexe (p. 402, 2^{e} §) F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, paragraphe 5, p. 67.
[842] Consulter en annexe (P. 393, 2^{e} §) H. Péückler-Muskau, *op.cit.*, p. 37.
[843] Peintre italien du XVII^{e} siècle.
[844] *Ibid.*, pp. 42-43.

de ce récit stratégique, que Péückler-Muskau a vraiment croisé les fantômes d'un équipage de chasse de François I^er^ ou du maréchal de Saxe. Sans aucune implication métaphorique, ce jeu littéraire ne vaut bien évidemment que pour lui-même.

Peut-être davantage par la pensée de l'Histoire qu'il suscite, Chambord est susceptible d'incarner physiquement le fameux « mal du siècle », que l'on peut définir comme cette manière de se « tourn[er] vers un passé fantasmatique ou vers un avenir prometteur, [de vivre] le présent comme une béance, une brisure qui le marque au plus profond de son être »[845]. Le XIX^e^ siècle sonne bien pour Chambord le glas d'un « âge d'or », son architecture meurtrie laissant entrevoir sa grandeur passée, souvent plus fantasmée que réelle. En outre, son unité est insaisissable, sa valeur non reconnue, et sa déchéance témoigne clairement d'une parenthèse historique, le domaine offrant toutefois aux auteurs légitimistes l'espoir d'un avenir prometteur. Ainsi, Chambord présente tous les atours du héros romantique. Pourtant, la plupart des écrivains se contentent de s'appuyer sur cette vacuité historique pour « méditer » sur la destinée éphémère de l'homme, tel Riou, qui, « prê[tant] l'oreille aux fêtes somptueuses qu'y donnait la brillante cour de Louis XIV », ne rencontre que « silence et solitude », « la nudité des murs [lui faisant] éprouver ce sentiment de profonde tristesse dont l'âme ne peut se défendre à la vue du néant des choses humaines[846]. Outre le fait de ne pas être l'apanage de l'esthétique romantique[847], cette réflexion apparaît davantage comme une pose affectée que telle une véritable manière de penser, de sentir et d'envisager l'existence. Visitant un vieux château abandonné, les littérateurs ne pouvaient manquer de sacrifier à ce topos, mais l'effleurant sans l'investir d'une pensée véritablement originale, ils n'en livrent finalement qu'une caricature. Aussi est-ce sans surprise que nous n'observons une véritable déclinaison romantique de ce thème qu'avec les deux seuls grands écrivains de ce corpus, Chateaubriand et Vigny. En filant une métaphore insinuant que Chambord est frappé d'une sourde malédiction, Chateaubriand l'érige en symbole de cette fracture historique. La découverte du domaine par l'abbé de Rancé donne à l'auteur, qui plus d'une fois voit dans sa vie une image de sa propre existence[848], l'occasion de raviver ses souvenirs, pour mieux disserter sur l'impossibilité de vivre dans un présent « troué ». Après avoir constaté qu'à Chambord, « on aperçoit partout des traces de gloire et de malheur », Chateaubriand déplore la situation d'exil du comte de Chambord, qu'il est allé visiter à Londres durant la rédaction de son ouvrage. Il

[845] Olivier Decroix, « Le romantisme », *in Textes et documents pour la classe*, Paris, Scérén [cndp-crdp], 2009, n° 970, p. 7 ; l'auteur cite également la définition qu'en donne Musset en 1836 dans sa *Confession d'un enfant du siècle* : « Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes ; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux ».

[846] F. Riou, *op. cit.*, p. 50.

[847] On trouve cette posture dès 1558 avec les *Antiquités de Rome* de Joachim du Bellay.

[848] Consulter en annexe (p. 403) F.-R. de Chateaubriand, *op.cit.*, paragraphe 6 à 10 ; en 1792, Chateaubriand choisit d'émigrer et rejoint en Allemagne l'armée contre-révolutionnaire, avant de s'exiler à Londres, en 1793, où il vit durant sept ans.

se remémore la douleur de sa propre situation d'exilé infortuné en Angleterre et, dans un plainte lyrique, appelle en vain de ses vœux ses « frères en bannissement ». Chambord se présente comme un ressort romanesque destiné à revivifier la mémoire monarchique dont il est « l'asile » par excellence. Avec Vigny, le domaine fait aussi piètre figure que le lamentable Louis XIII, qui s'y installe le temps d'une convalescence : « Ce beau séjour était la retraite favorite du roi, sans doute parce que, en harmonie avec sa personne, il unissait comme elle la grandeur à la tristesse »[849]. L'auteur prend volontairement des libertés avec l'exactitude historique, car le roi n'aimait pas du tout Chambord, qu'il n'a visité que rarement à l'occasion d'une chasse : il s'agit donc d'une réutilisation romanesque du domaine, qui devient le miroir de ses états d'âme dépressifs. Dominé par son ministre, Richelieu, et persuadé d'être incompris de son peuple, le roi de France, reclus dans son « étroit cabinet », métaphore de son enfermement psychique, « se plai[nt] intérieurement d'être opprimé »[850]. La partie de chasse est plus explicite encore. L'atmosphère empesée et lugubre dont l'écrivain baigne la scène fonctionne comme un ressort tragique, annonçant de manière prémonitoire l'exécution future de Cinq-Mars[851]. Archétype de la vieille aristocratie française que Richelieu n'a de cesse de détruire car elle s'oppose à la mise en place d'une monarchie absolue, Cinq-Mars symbolise clairement la nostalgie de l'ancienne royauté. À ce titre, la « sinistre » progression des chasseurs dans le parc, où « tout [est] languissant et triste », prend des allures de cortège funèbre et semble renvoyer à la lente déliquescence d'un idéal monarchique déjà dépassé, au profit d'une aristocratie idéalisée comme noblesse à renouveler.

Ainsi, la manière dont les auteurs ont abordé la déchéance physique de Chambord et son rapport à la mémoire laisse présager son institution en symbole des préoccupations de l'esthétique romantique. Mais les littérateurs s'engagent dans des voies si divergentes qu'elles interdisent tout système. Il en ressort que la nature du château reste suffisamment insaisissable pour recevoir toutes les représentations, sans jamais se réduire à aucune. Chambord a donc parfois arboré le visage d'un héros romantique pour qui a voulu l'utiliser comme tel dans son projet littéraire ; avec d'autres, il se rit lui-même de sa propre dimension parodique.

[849] A. de Vigny, *op. cit.*, p. 209.
[850] *Ibid.*, p. 210.
[851] Consulter en annexe (pp. 383-387) *ibid.*, pp. 220-225.

Chambord cessera-t-il un jour d'apparaître comme un immense paradoxe ? Après avoir conjuré sa déchéance physique en lui concédant une grandeur inattendue, les auteurs se sont heurtés à un autre type d'achoppement, bien plus difficile à cerner parce qu'abstrait, celui de la mémoire. De nouveau, alors que le domaine, de toute évidence, ne représentait ni ne signifiait plus rien, une véritable parole lui a été rendue. Il est en effet pour l'homme une nécessité impérieuse, celle de faire sens ; devant le chaos, la seule démarche possible consiste alors à revenir à des repères familiers, collectifs. Il faut réintroduire l'humain là où il n'est plus, parce que la vie appelle la vie. Préserver, restaurer, entretenir, construire a d'abord été nécessaire pour apprendre à écouter puis sauvegarder le balbutiement ténu des pierres, qui était près de s'éteindre, mais c'est uniquement en apposant en parallèle un discours sur sa béance, sur son vide ontologique, que l'on a pu espérer rendre, dans le présent et pour les siècles à venir, sa mémoire vivante. Ainsi, l'action conjointe des architectes, des historiens et des littérateurs a-t-elle permis d'éviter à Chambord de se momifier tout à fait. Ils ont rendu voix à ces ombres errantes, jusqu'alors perdues dans un grand palais inutile, à la fois en les rendant actrices de leur propre histoire et en les nourrissant de l'imaginaire des êtres vivants qui les ont croisées sans les reconnaître. Faisant écho à une réflexion poétique d'Yves Bonnefoy sur le pouvoir de la littérature[852], postulons qu'il s'agit, dans le cas de Chambord, d'une complexe entreprise de décillement et de réappropriation. Pourtant, les auteurs semblent avoir parfois outrepassé leurs droits en lui prêtant une parole politique qui n'était pas nécessairement la sienne. Les ombres qui peuplent Chambord seraient-elles aussi composées de leurs chimères ? Cette vocation de mémorial qu'on lui attribue servirait-elle une certaine manière d'envisager l'Histoire ?

[852] Yves Bonnefoy, « Dans le leurre des mots », *op.cit.*, section II, pp.79-80 : « Écoutez la musique qui élucide / De sa flûte savante au faîte des choses / Le son de la couleur dans ce qui est. / Ô poésie, / Je sais qu'on te méprise et te dénie, / Qu'on t'estime un théâtre, voire un mensonge [...], / Je sais que tu seras, même de nuit [...], / La première parole après le long silence, / Le premier feu à prendre au bas du monde mort ».

C. Un reliquaire du pouvoir

Lorsqu'on observe plus attentivement la résonance historico-politique des textes et les degrés d'implication divers des auteurs dans le jeu du pouvoir, on constate les accointances de Chambord avec la notion de propagande. Au détour d'une affirmation parfois trop virulente, d'une moquerie sournoise ou d'une diatribe bien sentie, on comprend à quel point les voix se sont efficacement relayées à travers les siècles pour élever Chambord en monument commémoratif du rayonnement de la royauté. Le rapport au passé s'en trouve dès lors considérablement modifié et la mémoire incarnée par le domaine adopte un visage nouveau. Il ne s'agit plus de rassembler les débris d'une histoire incertaine pour redonner vie à des souvenirs hésitants, mais bien plutôt de conférer à l'ensemble une dimension sacrale, souvent à peine perceptible. On ne s'est donc pas contenté d'écouter ce que Chambord avait à dire d'un passé révolu, de traduire ses suggestions dans un langage qui fasse sens et replace l'homme au centre de son propos ; on a aussi habilement manœuvré pour utiliser l'édifice comme porte-parole d'un discours orienté. Chambord a clairement été instrumentalisé pour incarner une certaine manière de penser la monarchie. Quels mécanismes a-t-on déployés pour redistribuer les liens entre pouvoir temporel, faculté de bâtir et aptitude d'écrire, afin de transformer Chambord en vitrine de la royauté ? Nous tenterons tout d'abord de découvrir comment les auteurs se sont institués en relais des programmes politiques que les souverains et propriétaires de Chambord ont laissé transparaître dans la pierre, avant d'envisager les dessous de cette entreprise de sacralisation, qui dissimule un certain nombre d'artifices, dont l'élucidation infléchit encore les contours d'une mémoire fondamentalement plurielle.

1) Le sanctuaire de la monarchie

Ce serait faire erreur que de tenir les auteurs pour seuls responsables de l'instrumentalisation politique de Chambord. Dès François I^{er}, qui était loin d'être aussi inconséquent qu'on a parfois bien voulu le faire croire, le château a été pensé comme un emblème du pouvoir monarchique. Reprenant le flambeau, plusieurs générations ont œuvré à l'élaboration d'un langage éminemment symbolique de la pierre, à portée universelle, afin d'assurer le rayonnement de la royauté. Avec la Révolution et l'abandon progressif du domaine, tout aurait pu disparaître, mais c'est peut-être justement sa dimension métaphorique qui a sauvé le domaine. Le XIX^{e} siècle sacralise en effet Chambord en mémorial de ce passé grandiose, perçu comme définitoire de l'identité française. L'aventure légitimiste lui donne ensuite un second souffle, en l'érigeant comme champion de la cause royaliste, ajoutant par là-même quelques lauriers supplémentaires à sa dimension mythique.

a) Un « monument votif à la royauté »[853]

Il est aujourd'hui communément admis que le règne de François Ier a donné une nouvelle dimension à l'exercice du pouvoir. Il a en effet permis à la royauté d'entrer dans une ère nouvelle, celle « des temps modernes »[854], en faisant « surgir du néant un véritable théâtre de la grandeur monarchique »[855]. Inventant les prémices de la propagande politique, le roi de France « participe activement à la mise en scène de sa propre puissance », contrairement à son prédécesseur Louis XII, qui « se refus[ait] de cautionner toute tentative de glorification de sa personne »[856]. Chambord fait bien entendu partie intégrante de cette vaste politique thuriféraire. Dans le poème qu'il lui consacre, Philpin érige le domaine en véritable château de la gloire. Il rappelle ainsi au duc de Bordeaux, auquel il s'adresse de manière oratoire, les noms des Illustres qui sont revenus victorieux à Chambord et, présentant le château comme la plus parfaite incarnation de l'esprit royaliste, chante l'espoir d'un renouveau du principe monarchique, ainsi que le rétablissement d'un pouvoir fondé sur la hiérarchie d'Ancien Régime[857]. L'architecture du château fonctionne, quant à elle, comme un langage entièrement symbolique, dont l'alphabet, pour qui sait le déchiffrer, trace les grandes lignes d'un programme politique soigneusement élaboré. Sans détours, Chambord se présente comme une préfiguration organique de l'absolutisme :

> François Ier voulait faire de Chambord un symbole. Quand il parla de réaliser un « somptueux édifice », il ne s'exprima pas de manière fortuite : 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. Maître, seul [...]. Il voulait construire grand, inédit, centralisé. En un mot, il entendait que son château exprimât sa politique [...]. François Ier 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.[858]

Chambord ne peut donc être réduit à un pur caprice architectural, encore moins à une fantasmagorie : avant Versailles, il a été considéré comme « le sceptre de pierre de la monarchie absolue »[859]. L'escalier à double révolution constitue sans nul doute 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 » ; pensé comme un « défi à l'empereur »[860], il incarne la puissance et la gloire de François Ier. Estimant

[853] Collectif, *op.cit.*, p. 258.
[854] *Ibid.*, p. 8 ; consulter également A.-P.-P Philpin, *op.cit.*, p. 17 : « François créa son siècle, et son nom dans l'histoire / Nous apparaît toujours environné de gloire ».
[855] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 8.
[856] H. Daussy, P. Gilli, M. Nassiet, « États et pouvoir », *op.cit.*, chap. 9, p. 279.
[857] Consulter en annexe (p.376) A.-P.-P Philpin, *ibid.*, pp. 17-20.
[858] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp.45-47.
[859] J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, p. 6.
[860] Ces deux citations sont extraites du Collectif, *op.cit.*, pp. 258-259.

que « Chambord est un endroit où l'on se rassemble, où l'on se montre », certains littérateurs n'hésitent pas à affirmer que cet escalier magistral est par ailleurs « le symbole de la cour rassemblée autour du roi, dans la première monarchie absolue »[861]. Sans forcément entériner cette vision, qui s'est sans doute davantage vérifiée durant le règne de Louis XIV que sous François I[er], il n'en demeure pas moins que cet « escalier enchanté [qui projette] le lis royal vers le firmament »[862], traverse donc les étages d'un seul élan pour s'achever par un pinacle culminant à cinquante-six mètres au-dessus du sol, surplombant toute chose, impose à tous le sentiment de l'omnipotence du souverain[863]. Ainsi, ce mouvement ascensionnel auquel Chambord peut être résumé poursuivrait l'unique but de lancer à la face du monde cette fleur de lis de deux mètres de hauteur, emblème, depuis le Moyen Âge, de la royauté française, en raison de sa ressemblance avec le sceptre[864]. 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 ostensible, comme grossièrement peint au pochoir, d'une proclamation obstinée de la royauté »[865]. Restons à l'extérieur afin d'examiner l'élément le plus emblématique de cette propagande politique : la dernière coupole surmontant la lanterne[866]. Composée d'une couronne fermée par des arceaux, d'un globe et d'une fleur de lis, elle figure explicitement une couronne impériale, les couronnes royales étant toujours ouvertes[867]. 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 »[868]. À l'intérieur du donjon, les voûtes du deuxième étage sont ornées de caissons[869], dans lesquels ont été sculptées quatre cents représentations différentes du monogramme du roi. On retrouve aussi

[861] *Ibid.*
[862] J.-P. Babelon, M. Chatenet, *Chambord*, p. 10.
[863] 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.
[864] Consulter J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, p. 11 ; consulter également fig. 106 et fig. 107 en annexe.
[865] P. Gascar, *op.cit.*, p. 52.
[866] Consulter fig. 108 en annexe.
[867] Nous nous référons aux indications données durant la visite approfondie proposée le 5 mars 2011 par le Domaine national de Chambord, mais il faut noter que M. Chatenet, à la p. 109 de sa monographie, suggère que la lanterne n'a pas, en réalité, une silhouette de couronne impériale, bien qu'il reste difficile de déterminer si elle applique ce jugement à la lanterne dans son ensemble ou bien uniquement à sa dernière coupole.
[868] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 80 ; ultime pied de nez, lors de la visite de Charles Quint, le 18 décembre 1538 : le roi de France, qui entend rester maître en son logis et laisser transparaître un message limpide, fait dorer la coupole à l'or fin, avant d'emmener innocemment son rival se promener tout à côté...
[869] Consulter fig. 109 en annexe.

fréquemment le symbole de la salamandre, batracien que l'on croyait 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 année. 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'astres, 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. Enfin, l'emblème de la salamandre ou celui du « F » colossal sont souvent entourés d'une corde à grain, dont le nombre de nœuds renvoie à une symbolique familiale complexe[870], asseyant ainsi la branche des Valois comme une dynastie pérenne[871]. Il ne faut néanmoins pas considérer trop hâtivement ces démonstrations quelque peu ostentatoires comme un énième caprice de François I[er], uniquement destiné à mettre en valeur sa propre personne au sein de la fonction royale[872]. En effet, le concept d'*imperium*, emprunté au droit romain, auquel renvoie directement son attitude, 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*[873], *regalia* habituellement réservées au souverain pontife.

François I[er] va justement montrer davantage d'audace en concevant Chambord comme un château-cathédrale lui permettant de s'assujettir symboliquement pouvoir temporel et pouvoir spirituel. Le roi de France n'hésite pas à balayer la tradition médiévale qui subordonnait le premier pouvoir au second, le pape considérant que tous les princes chrétiens devaient lui être soumis. 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. Chambord réalise donc physiquement les velléités d'autorité universelle de François I[er], nous apparaissant dès lors sous un visage nouveau, celui de sanctuaire de la « liturgie royale »[874]. Semblant concurrencer le chantier de Saint-Pierre de Rome, Chambord transforme en effet un vocabulaire religieux

[870] 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 ; 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.
[871] 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 ».
[872] Consulter H. Daussy, P. Gilli, M. Nassiet, « L'imaginaire du politique », *in La Renaissance (vers 1470-vers 1560)*, chap. 9, p. 279.
[873] Consulter *Ibid.*, pp. 265-266.
[874] I. Cloulas., *Chambord : rêve des rois*, p. 11.

complexe en langage séculier, appliqué au pouvoir temporel. Nous l'avons vu, en adoptant un plan en croix grecque et en se coiffant d'une lanterne que tout apparente à une coupole, le domaine se donne des allures d'église. Ajoutons que la fameuse coupole en forme de couronne impériale qui surmonte la lanterne fait 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 lis[875]. Patier signale également l'incongruité calculée de la fleur de lis en pierre ornant son faîte : « Le château brandit à son sommet un symbole séculier, là où, auparavant, n'aurait pu être imaginé qu'un symbole religieux. Le Boccador, sans le savoir, érigea un monument à la laïcité française »[876]. Enfin, le décor des arcs-boutants qui soutiennent la lanterne est composé d'un emblème très personnel[877] de François I[er] : 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. Ce détournement des symboles religieux au profit du pouvoir royal se poursuit bien entendu dans les intérieurs. Trézin estime d'une part que la construction de « l'appartement royal à l'est conduisit à concevoir une autre aile symétrique abritant la chapelle en pendant dans la tour ouest. Ainsi l'appartement royal et la chapelle encadraient la façade, Dieu et le roi se partageaient symboliquement le pouvoir »[878]. D'autre part, la chapelle tourne le dos à l'Est, traduisant ainsi physiquement les conséquences du Concordat. Elle présente d'ailleurs, tout comme l'oratoire, un décor sculpté aux armes du roi, qui détourne la symbolique religieuse. L'association de trois fleurs de lis, par exemple, les colore d'une dimension trinitaire. On remarque également qu'une petite salamandre s'accroche à la patte antérieure de chaque grande salamandre, comme si elle la dévorait : il s'agit sans nul doute d'un symbole eucharistique renvoyant au pélican, animal réputé pour arracher sa propre chair afin de nourrir

[875] Consulter fig. 110 et fig. 111 en annexe.
[876] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 48.
[877] Il est rarissime, car on ne le retrouve que sur les étriers 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 ; consulter également fig. 112 en annexe.
[878] C. Trézin, *op.cit.*, p. 21.

ses petits[879]. Enfin, anticipant les propos d'un journaliste, qui estime qu'en pénétrant dans Chambord, les visiteurs ne pouvent 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 »[880], Pierre Gascar suggère avec raison qu'il suffirait de remplacer le grand escalier central par un autel, pour se croire tout à fait dans une église :

> Je ne cesse de tourner autour [...] de la grande lanterne centrale qui, au milieu de ces innombrables constructions, diverses mais presque toujours énigmatiques, parle le langage d'une solennité attendue. Temple, sanctuaire ajouré, garni de vitraux, c'est, compte tenu de son style particulier, le « dôme » [...], dont la majesté semble d'abord d'inspiration religieuse. Et 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.[881]

Bien que l'on ait souvent insisté sur sa dimension fantaisiste et qu'il ait parfois été décrié comme une élucubration passagère, Chambord triomphe finalement comme un véritable manifeste de pierre. François I^er^, qui a 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. Rares sont les littérateurs à avoir su déchiffrer ce vocabulaire complexe, souvent hermétique ; seuls les historiens sont réellement parvenus à décrypter cette propagande muette. En revanche, la dimension mnémonique qui en résulte a davantage été explorée par les écrivains, dont la production constitue le relais textuel de cette vaste entreprise politique.

b) L'architecture comme « *memoria* »

En faisant de Chambord l'écrin de sa gloire, François I^er^ semble avoir inauguré une tradition que certains de ses successeurs, en percevant l'intérêt politique, s'emploieront à perpétuer. Ils auraient très bien pu modifier complètement le décor sculpté, en prenant soin de substituer leurs armes à celles du souverain ; or, ils font le choix de respecter cette mémoire en se contentant de les apposer à leurs côtés. Par là même, ils signifient, certes, leur intention de marquer leur territoire, mais surtout de se positionner en « héritiers » d'un règne illustre. Les textes gardent donc tout d'abord trace de cette volonté d'assurer une continuité monarchique à travers la figure symbolique de Chambord. Relatant les travaux d'élévation de la chapelle sous Henri II, Patier signale ainsi que « dans la voûte monumentale qu'il fait

[879] Le pélican orne par exemple l'une des façades de la Sagrada Familia de Gaudi, à Barcelone ; consulter également fig. 113 en annexe.
[880] Michel de Jaeghere, *Les Châteaux de la Loire : Chambord, Chenonceau, Blois, Amboise, Cheverny, Chaumont, Beauregard...*, Paris, Société du Figaro, 2006, p. 39.
[881] P. Gascar, *op.cit.*, pp. 71-72.

réaliser, [le roi] respecte les plans de son père ; cependant, à la place des « F » des chapiteaux, il fait sculpter le « H » de son nom enlacé dans des croissants de lune opposés qui ont le bon goût d'évoquer avec assez de discrétion le « D » de Diane, et en même temps le « C » de Catherine de Médicis, son épouse légitime »[882]. Un siècle plus tard, Louis XIV entérine à son tour cette démarche en estimant le château susceptible, bien avant Versailles, de servir de vitrine à sa politique absolutiste, en raison de son caractère grandiose et de la forte symbolique monarchique qui lui est attachée : en découvrant « Chambord dans la lumière du soir, le jeune roi fut ébloui par la beauté du château. Ébloui mais pas confondu. Pour tout dire, il trouva la résidence à sa mesure. Il pensa (et déclara) : « Ce château a été bâti pour moi ! » »[883]. Comme l'avait fait François I[er], Louis XIV cherche à s'imposer comme le souverain qui donnera un nouveau visage à la royauté française, mais à sa manière. Pour marquer son indépendance vis-à-vis de son illustre prédécesseur, il commence par placer symboliquement son appartement au premier étage du donjon : « Le Roi-Soleil se devait d'occuper le centre du palais. Il ne se voyait pas dans l'appartement historique de François I[er], exilé dans l'aile orientale, ni *a fortiori* dans celui que Gaston d'Orléans s'était aménagé à côté »[884]. Dans la chapelle, comme Henri II avant lui, le roi de France adjoint aux « F » et aux salamandres des « L » et des soleils. Mais surtout, il installe régulièrement la cour au château, afin de porter la dernière pierre à ce processus de mise en scène du pouvoir royal[885]. À Chambord, la monarchie revêt ses atours de gala et tient le premier rôle...

Grâce au stratagème de René-Honoré Marie et, par la suite, à la vigilance des architectes et des restaurateurs, il est encore aujourd'hui donné aux visiteurs la possibilité d'apprécier, en observant cette héraldique ancienne, la sagacité avec laquelle la royauté s'est assurée, envers et contre tout, de sa propre immortalité... La littérature du XIX[e] siècle, en particulier, témoigne de l'aura considérable de cette propagande politique. Durant cette époque d'asphyxie de la royauté, qui peine à véritablement se relever des coups portés par la Révolution, certains auteurs sont clairement à la recherche de symboles monarchiques forts autour desquels rassembler les esprits, de manière à la revitaliser. Ainsi l'instrumentalisation de l'architecture se double-t-elle d'une instrumentalisation du verbe... Parmi d'autres, Robinet de Cléry n'hésite pas à ériger Chambord en métaphore de la monarchie française, en drapant tous ses propos d'un voile symbolique[886]. Il prend soin, par exemple, de souligner qu'à sa mort, le comte de Chambord a laissé à ses neveux « la garde de ce souvenir si précieux pour

[882] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 92 ; Louis de La Saussaye, *op.cit.*, p. 14, réfute ce type de lecture que l'on retrouve dans nombre de notices, en rappelant que le croissant renvoie plutôt à la devise d'Henri II, *Donec totum impleat orbem*.
[883] X. Patier, *ibid.*, p. 105.
[884] *Ibid.*, p. 106.
[885] Consulter P. Rain, « Les séjours de Louis XIV à Chambord », *op.cit.*, pp. 178-180.
[886] Consulter R. de Cléry, *op.cit.*, pp. 4-5, 8, 13

lui, de ce château historique dont il avait voulu porter le nom pendant son long exil ». S'ingéniant à toujours employer le même vocabulaire afin de mieux marteler ses idées, l'auteur souligne la nuit dans laquelle la Révolution a simultanément plongé le domaine et la royauté, unis dans une même déchéance, jusqu'à ce que survienne la souscription nationale de Chambord, comme une lumière à travers les ténèbres. Enfin, à d'accablantes descriptions de la ruine dans laquelle les diverses révolutions du siècle ont entraîné le domaine, succède sans transition un compte rendu des restaurations entreprises à partir de la duchesse de Berry, sans cesse contrecarrées par l'agitation républicaine. Comment mieux stigmatiser l'abîme politique dans lequel la France s'est enlisée et souligner, en contrepoint, les vertus de la monarchie ? Nous retrouvons donc de nouveau cette tendance à développer une vision organique de Chambord, mais cette fois dans le but de l'imposer en tant qu'incarnation de la résistance monarchique. Malgré tout le détachement que lui confère son statut d'observateur étranger, James se montre si parfaitement conscient du rôle de mémorial que les royalistes ont voulu faire jouer à Chambord qu'il en vient à douter de la pérennité du régime républicain :

> L'un dans l'autre, Chambord est loin de laisser indifférent. Pendant l'heure que j'y ai passée, alors que la lumière jaune de l'après-midi tombait obliquement sur les bois de septembre, il y avait de la dignité dans sa désolation. Le château parlait, d'une voix assourdie mais perceptible, de cette monarchie disparue, si forte, si splendide autrefois, mais qui n'est plus aujourd'hui qu'une espèce de vision fantasmagorique, comme les coupoles et les cheminées qui se dressaient sous mes yeux. Je pensais en m'y attardant à tout ce qui entre d'excellent dans une telle monarchie et je me disais que l'une de ces choses est la surabondance de palais vides et livrés à la ruine. Chambord est touchant, c'est le meilleur mot pour le définir, et si les espoirs d'une nouvelle restauration sont contenus dans les inconséquences de la République, un instant de réflexion sur l'éloquence de cette ruine devrait suffire à mettre la République sur ses gardes. Un touriste sentimental peut oser faire remarquer, en présence de plusieurs châteaux qui séduisent de cette façon mystique l'imagination historique, qu'elle ne peut pas se permettre cette inconséquence.[887]

La fascination assumée de l'écrivain pour la grandeur, ruinée mais encore perceptible, du château et, par analogie symbolique, de la royauté, démontre la réussite de la propagande à laquelle se sont livrés François I^er^ et ses successeurs. À travers la noble beauté de Chambord, la monarchie ne peut que séduire, et c'est bien de ce ressort que les auteurs vont continuer à jouer, pour en perpétuer l'efficacité. L'abbé Bourassé, par exemple, entend « réhabiliter l'action bienfaisante de la monarchie française en valorisant l'héritage artistique de François I^er^ »[888]. Abusant, comme tant d'autres auteurs nationalistes[889], d'un langage encomiastique confinant parfois à la lourdeur, Bourassé considère la perfection de Chambord comme le reflet et garant de celle du modèle royaliste. Peu avant lui, Baillargé n'hésite

[887] H. James, *op.cit.*, p. 61.
[888] Christian Amalvi, « Images scolaires et populaires de Chambord (1870-2000) », *in Made in Chambord*, p. 24.
[889] Noter que Merle et Périé, Perret et Palustre élèvent également Chambord en symbole nationaliste ; consulter abbé Bourassé, *op.cit.*, p. 309.

d'ailleurs pas à proclamer que chacune de ses visites à Chambord lui redonne foi en une possible restauration :

> À ce Chambord, qui rappelle tant de souvenirs et qui éveille tant d'espérances, j'ai déjà fait plusieurs pèlerinages, et quand j'en revenais, ce que je rapportais au-dedans de moi ne ressemblait en rien au découragement. Sans doute, dans les souvenirs que les siècles en passant ont attachés à ses murailles, je trouvais bien des prospérités changées en infortunes, des puissances élevées bien haut tombées bien bas ! des cèdres majestueux renversés dans la poussière. Mais dans ce que redisaient ces murs, je rencontrais aussi la douleur changée en joie, la pauvreté en opulence et l'humiliation en gloire ; et quand je réfléchissais à ces transformations historiques, je me disais : Pourquoi donc, nous, qui avons déjà vu tant de changements de décor, sur ce grand théâtre où Dieu nous a placés, n'en verrions-nous pas encore un ? N'avons-nous pas pour nous le juste et l'imprévu ? et à qui a-t-il été révélé que le passé serait plus heureux que l'avenir ?[890]

On a l'habitude d'entendre chanter le *theatrum mundi* de Chambord, mais on ne l'avait encore jamais vu peint sous les traits d'un chef spirituel ! Enfin, dans le même esprit, les discours prononcés lors du banquet du 29 septembre 1879, organisé à Chambord pour fêter le cinquantenaire de la naissance du duc de Bordeaux, et qui a rassemblé 1200 sympathisants légitimistes, mobilisent avec un lyrisme calculé la mémoire monarchique du domaine. Rebattant toujours la métaphore usée de la dissipation des ténèbres par un soleil purificateur, Chambord est présenté comme l'« aurore d'une nouvelle Renaissance »[891], avant d'être érigé en fanal de la lutte contre la République radicale[892].

À ce titre, Chambord est rapidement investi d'un caractère sacré : l'endommager ou chercher à le détruire, c'est s'attaquer à la monarchie et blasphémer contre la France. Empli de fierté à la vue de la fleur de lis ornant le campanile de la grande lanterne, Seytre s'indigne encore qu'une poignée de vandales, poursuivant l'œuvre de destruction amorcée par la Terreur, ait osé la détruire en 1831[893]. De même, alors qu'une majorité estime que Chambord n'a plus aucun intérêt, et que menace la Bande Noire, il est particulièrement révélateur que les textes prêtent une parole au château abandonné, pour qu'il puisse se défendre. D'un seul élan, les auteurs se sentent investis d'une sainte mission, celle de traduire la voix du peuple, animée, selon eux, de la détermination farouche de préserver, non pas un chef-d'œuvre architectural, mais le symbole même de la royale histoire de France. C'est justement parce que Chambord, singulière coïncidence, est tout aussi moribond qu'elle qu'il faut l'arracher aux ténèbres, au risque, parfois, de donner l'impression que cette généreuse entreprise de sauvetage confine à l'exorcisme ! On crée notamment un certain nombre de pièces de théâtre

[890] A.-J. Baillargé, *op.cit.*, p. 89.
[891] S.n., *Chambord. Banquet du 29 septembre 1879*, Blois, Impr. E. Moreau et Cie, 1879, p. 9
[892] Consulter *ibid.*, p. 22 et 30 : « C'est donc, on peut le dire, la France entière qui salue ce banquet si admirablement placé, d'ailleurs, sur un sol où la propriété royale s'affirme d'une façon toute particulière, en s'alliant aux plus doux souvenirs [...]. À quatre heures tout était fini. La salle du banquet se vide peu à peu [...]. La joie rayonne sur tous les visages, et l'on se sépare sous l'impression fortifiante de cette fête qui a eu tout à la fois le caractère d'une éclatante manifestation royaliste et d'une protestation contre les tentatives et les agissements de la République radicale ! ».
[893] Consulter en annexe (p. 396, 2e §) J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, pp. 22-23 ; consulter H. Guerlin, *op.cit.*, p. 58.

à l'occasion de la souscription nationale qui, en 1820, a permis de sauver le château de la démolition en le rachetant pour l'offrir au duc de Bordeaux. Ayant invariablement pour cadre le château de Chambord, elles se veulent, à travers l'attachement que les personnages portent au domaine, une illustration de l'amour du peuple pour son royal passé national[894]. La pièce de Constant Ménissier proclame par exemple, par la bouche du bien nommé Lafrance, ancien militaire et désormais concierge du château, que « quand ce ne serait que comme souvenir, Chambord est précieux pour tous les Français, [et qu'il n'y en a pas un] qui n'ait voulu contribuer, selon ses moyens, à la conservation de l'antique demeure de *François premier*, afin de l'offrir au Duc de Bordeaux »[895]. Entamant un air de vaudeville, il poursuit : « Ces souvenirs conservent la patrie : / Pour votre honneur, mon cher, respectez-les ; / Hélas ! du temps la main appesantie / Brise assez tôt les villes, les palais ; / De nos châteaux protégez l'existence, / Afin qu'au moins le savant voyageur / Puisse, en foulant le sol où fut la France, / Dans ses débris, lire un jour sa grandeur »[896]. Quoique peut-être un peu moins ouvertement légitimiste, la pièce de Merle et Brazier n'y va pas moins, dans la scène VI, de sa joute verbale entre Michau, le vieux garde-chasse du domaine, et le ridicule Dumoellon, agent de la Bande Noire, qui présente Chambord comme un haut-lieu de l'histoire, où sont passés tous les grands[897]. En ce qui concerne la presse, *Le Moniteur*, organe officiel du gouvernement de Louis XVIII, ayant notamment publié les listes des souscripteurs, achève la sacralisation de cette aventure par quelques paroles vibrantes : « En prenant cet engagement, la commission s'est persuadée qu'elle accomplissait le vœu manifeste de toutes les parties de la France pour faire hommage à Son Altesse Royale Mgr le duc de Bordeaux d'un ancien domaine de ses ancêtres, domaine auquel se rattachent de si glorieux souvenirs, et qui, de même que ces grands monuments dont la France déplorera toujours la destruction, allait tomber sous le marteau des vandales »[898]. En instituant Chambord grand reliquaire de la monarchie, le royalisme a su se rendre indispensable : à lire la prose de ses partisans, ils nous persuadent d'avoir à eux seuls évité le naufrage de l'identité française ! Nous ne nous étonnerons donc guère du plaidoyer de Jules Loiseleur en faveur d'une transformation de Chambord, « maison de campagne de la royauté », en musée, concrétisant sa vocation de mémorial du passé monarchique français :

---

[894] Consulter également A.-P.-M. Gilbert, *op.cit.*, p. 12 : « Cette idée patriotique, qui fait tant d'honneur à la France, fut accueillie avec enthousiasme par un grand nombre de communes et de particuliers, dont le concours unanime va contribuer à préserver cette ancienne et noble demeure de nos rois, et de nos guerriers, d'une destruction qui paraissait inévitable ».

[895] C. Ménissier, *op.cit.*, scènes II et I, p. 6 et 4.

[896] *Ibid.*, scène II, p. 6.

[897] Consulter en annexe (pp. 358-362) Jean-Toussaint Merle, Nicolas Brazier, Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, *Le Garde-chasse de Chambord...*, Paris, J.-N. Barba, 1821, scène VI, pp. 20-21.

[898] *Le Moniteur*, article du 7 mars 1821, cité par P. Rain, *op.cit.*, p. 264.

> Chambord mériterait de prendre sa large place dans les préoccupations d'un grand pays qui aurait soin de ses gloires, et chez qui le culte du passé ne serait pas un vain mot. Chambord est en quelque sorte le Versailles de la monarchie féodale [...]. Les miracles de tous les arts, amoncelés dans ce palais pendant huit règnes, et dispersés en un jour par le vandalisme révolutionnaire, n'y peuvent être rappelés que par un monarque assez puissant et assez artiste, assez soucieux de la gloire et des souvenirs de la monarchie pour faire de Chambord ce qu'on a fait de Versailles, et surtout le faire mieux : un musée, mais un musée consacré à toutes les merveilles de la Renaissance, à toutes celles, du moins, dont s'entouraient les souverains [...]. Qu'on suppose les difficultés matérielles écartées, et ce noble musée installé à Chambord [...] : une telle idée, si jamais elle devenait réalisable, sauverait de la destruction un modèle unique de l'art français[899].

Au regard de la complaisance avec laquelle les auteurs royalistes l'ont instrumentalisée, l'historicité de Chambord ne fait désormais plus aucun doute. En dépit de sa déchéance physique, le château a continué de personnifier, pour plusieurs générations, le passé monarchique national, comme si la Révolution n'avait été qu'une parenthèse. Une anecdote plaisante raconte d'ailleurs qu'au prix d'un grand effort d'imagination, certains élus ont un temps proposé, mais sans succès, de rebaptiser Chambord, « Borchamp »[900], pour faire symboliquement table rase de cette empreinte royaliste... Comprenant tout le parti qu'ils pouvaient tirer de cette mémoire de pierre, les auteurs ont assigné au domaine la fonction sacrée de « *memoria* » et le devoir d'incarner l'espérance d'une nouvelle restauration. Toutes les conditions étaient donc réunies pour l'attacher à la cause du duc de Bordeaux[901].

c) La construction d'un symbole légitimiste

Le discours politique que certains auteurs et visiteurs ont fait tenir à Chambord semble en effet davantage s'organiser autour de la figure du duc de Bordeaux, futur comte de Chambord et hypothétique Henri V, que du concept monarchique en lui-même. Inspirés par la litanie muette des pierres, la plupart des auteurs royalistes se font un devoir de ponctuer le récit de leur visite de nostalgiques réflexions sur le déclin de la monarchie française, qu'ils espèrent voir bientôt revitalisée par l'avènement d'un nouveau roi[902]. La découverte des noms de Chateaubriand et de Caroline de Berry, gravés presque l'un à côté de l'autre sur un mur, est ainsi pour Seytre l'occasion d'établir une analogie navrée entre deux illustres représentants de

[899] J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 4.
[900] Autre anecdote dans le même esprit : jusque vers 1914, l'école du village était fermée chaque 21 janvier, car l'on commémorait la mort de Louis XVI en organisant une grande messe dans la chapelle, à laquelle tous les enfants devaient assister.
[901] À la mort de Charles X, en 1836, le duc de Bordeaux 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.
[902] Consulter Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, p. 15 : « Le goût des ruines, ou plus exactement l'émotion ressentie devant les débris des monuments anciens, est un sentiment assez récent dans la longue histoire de l'homme. Lié à une prise de conscience du temps historique, il se rattache à la perception douloureuse du déclin des civilisations et de leur caractère irréversible, en même temps qu'à la nostalgie d'un passé prestigieux ».

la cause royaliste : « Ils devaient se rencontrer à Chambord ces deux grands débris des antiques monarchies : le poëte, pour pleurer la vieille gloire de la France sur les ruines de l'un de ses plus majestueux monuments : la princesse, pour venir prendre possession de l'héritage de son fils, et protester, le cas échéant, contre des mesures que son cœur maternel était alors bien loin de prévoir »[903]. S'apercevant quant à lui que le voyage grandiose promis par Chambord dans le passé royal de la France n'est qu'une illusion, Riou rédige à son tour quelques pages amères, au romantisme un peu forcé, sur la dissolution progressive de la monarchie. La conscience de l'exil contraint du duc de Bordeaux, en particulier, lui est insupportable, car il lui semble que Chambord, racheté par le peuple pour le lui offrir, en attendant vainement son retour, n'est plus qu'un symbole vide de sens[904]. Les livres d'or sont également ponctués de courts poèmes griffonnés par quelques visiteurs anonymes, de sympathie royaliste. Se languissant à leur tour 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 » ; « Combien as-tu vu de couronnes / Chambord tomber du front des rois / Comme le feuillage d'automne / De la cime de tes grands bois ? »[905]. Plus qu'illustration d'une histoire largement idéalisée, le domaine est finalement surtout érigé en symbole de la légitimité monarchique, ce qui explique la forte dimension sacrale que certains textes se sont plu à lui attacher : « La sensibilité légitimiste qui dérive vite vers le mysticisme a d'ailleurs reçu de la part des critiques et des historiens le nom de *chambordisme* »[906].

Chambord se doit en effet de correspondre à l'image mythique du duc de Bordeaux façonnée par les auteurs légitimistes. « Persuadés que l'héritier des Bourbons était par nature un nouveau Messie »[907], ces derniers postulent par exemple sa naissance comme un « Noël terrestre » ; dès lors, Chambord est perçu comme le point d'ancrage physique reliant Henri de Bourbon à ses illustres ancêtres, et autorise par là même l'établissement d'une véritable « théologie du sang royal », dont il serait bien entendu le mémorial. Les poètes ont

[903] J.-C.-M. Seytre, *op.cit.*, p. 30.
[904] Consulter en annexe (p. 416, dernier §) F. Riou, *op.cit.*, p. 53.
[905] Premier *Livre d'or* du château de Chambord, juillet 1850-mai 1855, remarques du mois de septembre 1854.
[906] Jean-Claude Drouin, « Autour de Chambord et de Frohsdorf. L'imaginaire des châteaux chez deux écrivains légitimistes, le Vicomte Walsh et Alfred Nettement », *in Châteaux romantiques*, p. 246 ; 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 (puisqu'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 ; davantage liée avec les partisans des Bourbons plutôt qu'avec les orléanistes, l'Église demeure acquise à la cause légitimiste, d'où une certaine propension des auteurs au mysticisme ; consulter également en annexe A. Baillargé, *op.cit.*, pp. 80-81.
[907] *Ibid.* ; consulter par exemple Alfred Nettement, *Henri de France, ou Histoire des Bourbons de la branche aînée pendant quarante ans d'exil*, Paris, Lecoffre, p. 167 et A.-P.-P Philpin, *op.cit.*, p. 11 : « Que l'orage cessa du moment qu'un Bourbon / Reparut sur nos bords apportant le pardon ; / Astre consolateur il ranime et féconde : / Oui, l'aspect d'un bon roi fait le bonheur du monde ! » ; consulter également fig. 114-115 en annexe.

particulièrement goûté ce procédé, joliment adapté à leur verbiage encomiastique. Gaudeau brosse ainsi le portrait moral du jeune Henri à partir des vertus cardinales de ses aïeux et laisse entendre que seul Chambord est digne de cet être exceptionnel :

> Un enfant nous est né de la voûte éthérée,
> Je crois voir de nos preux la troupe révérée,
> Souriant à l'objet de nos tendres désirs,
> Entourer son berceau d'illustres souvenirs
> Ils appellent pour lui les vertus du vieil âge,
> La foi de nos aïeux, et leur noble courage,
> Du père des Bourbons l'austère piété,
> De Louis d'Orléans la touchante bonté,
> Le grand Henri lui lègue et son nom et sa gloire,
> Ses titres de famille et sa touchante histoire ;
> La France les accueille, et ses concerts joyeux
> Ont salué l'Enfant qu'appelaient tous nos vœux.
> Quel palais lui donner ? nos transports unanimes
> Ont désigné Chambord des guerriers magnanimes,
> Des Rois, amis des arts, jadis l'ont habité ;
> Ces murs et ces donjons, fiers de leur vétusté,
> Rappelant et des noms et des faits héroïques,
> Semblent là des vieux temps d'éloquentes chroniques.[908]

Dans le même esprit, Philpin transforme le domaine en théâtre d'une histoire de France résolument mythique[909], dont l'éclat doit assurer l'éducation politique du duc de Bordeaux : « Que d'aïeux renommés ! que d'utiles leçons ! / Pour votre esprit charmé que de vastes moissons ! / Dans votre avidité le passé se présente / Comme un phare animé d'une clarté brillante [...]. / Il faut de grands talents agrandir vos études, / De l'art de gouverner concevoir la hauteur, / Et pour mieux commander servir avec douceur ; / Servir votre patrie, et sentir en votre âme / Du beau sang des Capets se ranimer la flamme »[910]. Sans surprise, ces textes affectionnent également l'artifice théâtral de la prosopopée en clôture de leur discours. Entérinant sur une note vibrante le caractère dynastique de la « divine » lignée à laquelle Henri de Bourbon fait honneur, les auteurs instituent Chambord réceptacle de la bonne parole monarchique. Philpin se met ainsi en scène méditant dans l'oratoire de Chambord, refuge symbolique s'il en est pour un légitimiste, et bientôt frappé d'une révélation mystique. « Pénétré de terreur et d'espoir », ce n'est pas l'ange Gabriel ni le Seigneur qu'il voir apparaître, mais bien « l'ombre de François I^{er} », descendue des limbes pour le charger de transmettre ses recommandations au jeune Henri, afin qu'en devenant « l'honneur de la France et l'amour du chrétien ! »[911], il perpétue durant son règne la glorieuse ligne de conduite de ses aïeux. Adrien de Calonne va même jusqu'à personnifier les tourelles de

[908] L. Gaudeau, *op.cit.*, pp. 5-6 ; consulter également les pièces de théâtre légitimistes : C. Ménissier, *op.cit.*, scènes II et VII, pp. 6, 15-19 et J.-T. Merle..., *op.cit.*, scène VI, pp. 20-21.
[909] Consulter en annexe (p. 376, 1re colonne) A.-P.-P Philpin, *op.cit.*, pp. 17-18.
[910] *Ibid.*, pp. 8-9, 12-13 ; consulter en annexe (p. 339, 3e strophe) C.-A. Chambelland, *op.cit.*, pp. 14-15.
[911] Consulter en annexe (p. 376) A.-P.-P Philpin, *op.cit.*, pp. 18-20, et C.-A. Chambelland, *op.cit.*, pp. 17-18.

Chambord : incarnant, l'une François I[er], l'autre Henri II, puis Henri IV, Stanislas, le chevalier Bayard et enfin Maurice de Saxe, chacune formule des vœux pour le futur règne du duc de Bordeaux[912].

Néanmoins, c'est surtout la souscription nationale de Chambord qui a été érigée en symbole par les auteurs légitimistes. Présentée comme un « élan universel et spontané du peuple vers son prince »[913], elle devient un levier de rassemblement des Français autour de la figure de son Sauveur, de « l'enfant du miracle » :

> Les Français avaient besoin d'un élan de solidarité, besoin d'un symbole capable à la fois de les relier aux temps anciens, aux temps d'avant la Révolution, et de les projeter dans l'avenir. Ils avaient aussi à cette époque un immense désir de réconciliation nationale et de cohésion. L'idée de la souscription offerte à tous tombait à pic. Des offres de contribution affluèrent de partout, de toutes les régions, de toutes les classes, de tous les partis. Pour une fois, Victor Hugo disait la même chose que Chateaubriand. On connut pendant quelques mois une sorte de Téléthon culturel [...]. Très vite, la somme d'un million de francs de promesses de don fut atteinte. Le 5 mars 1821, Chambord, son château, son parc, son village, furent adjugés à la commission pour la somme d'un million cinq cent quarante-deux mille francs, plus les frais. Les Français, qui avaient déjà financé le château par l'impôt sous les Valois, s'apprêtaient à le payer une seconde fois, pour les Bourbons.[914]

Chambord est donc à la fois un support de coercition et un outil de divinisation du duc de Bordeaux. À son arrivée au château, les premières pensées de l'auteur anonyme du récit de voyage *De la Loire aux Pyrénées* vont immédiatement vers son propriétaire : « Nous montâmes en calèche découverte et allâmes visiter Chambord, écho d'amour et de vaillance dans le passé, aujourd'hui magnifique offrande d'un grand peuple pour un prince qui déjà connaît le malheur, et qui plus tard connaîtra la gloire »[915]. Et Philpin d'ajouter : « Prince, vous le savez, votre grande patrie / De vos premiers moments fit son idolâtrie, / Et voulant qu'un palais, bâti par vos aïeux, / Soit pour vous un séjour charmant, délicieux, / Elle vous rend Chambord ; et ce simple apanage / Peut amuser long-temps la fougue du bel âge »[916]. La souscription nationale conduit également à une héroïsation du peuple français qui, par cette offrande généreuse, semble avoir relégué les ténèbres révolutionnaires au rang d'accident de l'histoire[917]. Métonymie du peuple, de son attachement indéfectible à la royauté, Chambord est en effet pensé comme un trait d'union glorieux entre le magistral passé monarchique de la France et son présent incertain. Sous-tendu par une perception du temps cyclique, le domaine traduit donc l'espoir commun de réintroduire un âge d'or dans une période d'agitation

---

[912] Consulter Comte A. de Calonne, *Première visite de S. A. R. Madame à Chambord...*, p. 50. « Bayard : « sans peur et sans reproche, / Tel sera notre Henri ». / Maurice : « En gloire rien n'approche / Les fils de Saint-Louis». / Tous en chœur : « Pour sauver la patrie, / Dieu l'a promis / Pour Dieu, son Roi, sa mie, / Voilà Henri ».

[913] Collectif, *op.cit.*, p. 264.

[914] X. Patier, *Le Roman de Chambord.*, pp. 170-171 ; en réalité, il fallut plusieurs années pour rassembler les fonds, ainsi, si l'enthousiasme s'est avéré spontané, l'effectivité du don se fit attendre.

[915] S.n, *De la Loire aux Pyrénées*, pp. 37-38.

[916] A.-P.-P Philpin, *op.cit.*, p. 14.

[917] Consulter fig. 116 en annexe.

politique[918]. Deux estampes allégoriques ont d'ailleurs contribué à immortaliser la donation de Chambord au duc de Bordeaux comme un instant capital de l'histoire de France[919]. Celle de Jean-Pierre-Marie Jazet, d'après Nicolas-Louis-François Gosse, représente la duchesse de Berry assise sur un trône de pierre ; le duc de Bordeaux est installé sur ses genoux et tend la main à l'allégorie de la France, surdimensionnée, majestueuse et drapée à l'antique comme il se doit, se penchant afin de lui remettre les clefs de Chambord. La forêt idéalisée qui les entoure, douce et printanière, les enveloppant comme un écrin, souligne le caractère d'exception de cette scène et la semi-divinité des personnages qui la composent. Le duc de Bordeaux est lui-même empreint d'une gravité toute christique, qui le relie imperceptiblement à la digne austérité du buste d'Henri IV en surplomb : la continuité visuelle rend effectif le lien dynastique. Chambord se dresse à l'arrière-plan, le drapeau français flottant fièrement au-dessus de la lanterne. La gravure de Jean-Auguste Isabey donne davantage d'importance au domaine par le biais des petits personnages qui s'agitent devant ses façades, assurant la liaison entre l'arrière-plan et la scène principale. La calèche dont descend la duchesse de Berry et son fils s'est arrêtée sous un immense baldaquin, fleuri pour l'occasion. Centre de toutes les attentions, le duc de Bordeaux est entouré d'enfants du village venus lui rendre leur hommage, les bras chargés de fleurs. En plaçant au premier plan un certain nombre de personnages se précipitant pour le rencontrer, l'artiste a introduit un beau mouvement suggérant l'enthousiasme et l'amour du peuple pour « l'enfant du miracle ». Comme beaucoup d'autres, cette gravure n'évite pas l'écueil du populisme[920] : malgré quelques cavaliers, deux hommes d'église et un petit groupe de nobles, la foule est en effet majoritairement composée de paysans qui, dans ce type d'imaginaire, symbolisent généralement l'âme de la France. Au premier plan, singularisés par leur lenteur et leur position centrale, un couple d'estropiés chemine vers le duc de Bordeaux, qui semble déjà investi du pouvoir de guérison royal : la symbolique prémonitoire est forte, cette faculté miraculeuse, de tradition médiévale, n'étant habituellement reconnue qu'à un roi consacré.

[918] Consulter la vision purement poétique du comte de Marcellus, secrétaire d'ambassade de Chateaubriand à Londres en 1822, citée par P. Rain, *op.cit.*, p. 266 : « Je ne voyais que le duc de Bordeaux : Chambord devenait pour moi Versailles ; je voyais déjà ce château superbe tout resplendissant des pompes de la Majesté Royale : je voyais ses marbres, ses galeries, ses colonnes, ses jardins, ses cascades, ses parterres d'eau, et au milieu de tant de merveilles, le merveilleux enfant devenu un grand prince, se promenant dans de superbes allées, méditant au bruit de tant de jets d'eau qui ne se taisent ni jour ni nuit... ».

[919] Consulter fig. 117 et fig. 118 en annexe ; noter que l'estampe d'Isabey, réalisée en 1921, anticipe de quelques années la réalité : 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.

[920] C'est également le cas des textes relatant l'arrivée de la duchesse de Berry et de son fils à Chambord ; consulter par exemple P. Rain, *op.cit.*, pp. 266-267, mais surtout A. de Calonne, *op.cit.*, p. 8, 16 : « Arrivée en face du château, elle vit les préparatifs du feu de joie, se trouva au milieu d'une population pleine d'allégresse, y remarqua les enfans de Chambord, au nombre de cent cinquante, vêtus uniformément à ses couleurs, [...] jetant des fleurs sur le passage de Madame ; les uns et les autres faisant retentir l'air de ces accens si vrais que l'enfance exprime avec tant de bonheur [...]. De jeunes filles et de jeunes garçons présentèrent à Madame des agneaux couverts de rubans et une biche apprivoisée, sur le collier de laquelle on lisait : « *Hommage à S. A. R. Mademoiselle, 18 juin 1828* » ».

Par la suite, bien que le comte de Chambord, exilé, n'ait pas été en mesure d'habiter son domaine, l'instrumentalisation de Chambord se poursuit. Vers le milieu du XIX[e] siècle, il décide d'ouvrir le château aux visiteurs et fait établir un circuit de visite comportant l'ouverture de sept salles, qui « n'expliquaient pas l'histoire du monument mais servaient uniquement à marquer l'empreinte du prétendant au trône sur le sol de France »[921]. La salle 121, en particulier, ancienne chambre à coucher du grand dauphin, fils de Louis XIV, puis du maréchal de Saxe, devient une « salle du trône » : le comte de Chambord y fait installer « un trône en chêne à incrustation de marbre, encadré par deux chaises de style Louis Philippe ; les murs reçoivent de grandes tapisseries aux points réalisées par les dames légitimistes »[922]. Au regard de cette idéologie, qui attache à jamais à Chambord l'image d'un fief légitimiste, on ne s'étonne plus de lire sous la plume de James cette remarque ironique :

> Chambord est véritablement royal : royal par son échelle imposante, par son grand air, par son indifférence aux considérations communes [...]. La visite de cette extraordinaire construction m'a procuré autant de plaisir que si j'avais été légitimiste. II y a en effet quelque chose d'intéressant dans tous les monuments d'un grand système, dans toute manifestation audacieuse d'une tradition. Vous laissez votre véhicule à l'une des auberges, très correctes et très propres, où tout le monde est fort civil comme si, à cet égard, l'influence de l'Ancien Régime avait marqué tout le voisinage, et vous foulez l'herbe et le gravier jusqu'à une petite porte, porte infiniment subalterne, qui ne confère aucun titre à ceux qui la franchissent. Vous y tirez une sonnette à laquelle vient répondre une personne hautement respectable, dont on perçoit, ici aussi, les liens qu'elle entretient avec l'Ancien Régime.[923]

Nous pourrions presque réemployer la vision nocturne de Péückler-Muskau, qui comparait les terrasses à des « ossements blanchis »[924], pour avancer qu'à peu de choses près, Chambord s'apparente à un ossuaire. S'appuyant sur les vestiges de son passé encore matérialisés par l'architecture, plusieurs générations d'auteurs, la plupart du temps royalistes, ont instrumentalisé la mémoire du domaine afin de l'élever en bastion de la résistance monarchique. Au sein d'une société en pleine évolution, où la royauté se teinte peu à peu d'archaïsme, Chambord fait en effet davantage figure de sanctuaire que d'avant-poste de la restauration... Cette propagande légitimiste outrancière, loin d'accomplir le grand mouvement fédérateur dont elle a fait son cheval de bataille, a plutôt instauré un doute supplémentaire quant à l'historicité de Chambord : et si, depuis le commencement, celle-ci n'avait été qu'un jeu de dupes ?

---

[921] D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX[e] siècle...*, p. 8.
[922] *Ibid.*, p. 28 ; cet ensemble va disparaître en partie au cours des années 60, lors de la campagne de réaménagement des décors par Jean Feray, au profit d'un musée dédié au comte de Chambord ; consulter également fig. 119 en annexe.
[923] H. James, *op.cit.*, p. 55.
[924] H. Péückler-Muskau, *op.cit.*, p. 43.

2) L'art de la mise en scène

Le caractère prodigieux de Chambord n'autorise pas la demi-mesure. Par bien des aspects, il semble que son exubérance invite à l'illusionnisme, au leurre : constamment en représentation, le domaine ne cesse de mettre en scène son histoire. Les légitimistes n'ont rien inventé, ils ont tout simplement épousé la nature mystificatrice du château pour forger l'outil symbolique susceptible de servir leur cause. Mais nul besoin d'être royaliste pour saisir et témoigner de la mascarade du pouvoir qui s'est jouée dans ses murs. Pour nombre d'auteurs, il s'agit en effet de souligner – voire de contribuer à asseoir – la manière dont le domaine et ses occupants se sont employés à infléchir le sens de l'histoire, en la recouvrant d'un discours orienté, destiné à lui conférer une aura sacrée. D'autres choisissent de regarder de l'autre côté du miroir et, en s'appuyant notamment sur la recherche historique, dévoilent le gouffre derrière le faste. Enfin, la réappropriation parfois surprenante de cette historicité par le public incite à réévaluer le rôle mémoriel de Chambord.

a) Un lieu de parade

> 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*.[925]

En l'occurrence, l'agencement architectural de Chambord traduit 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* »[926]. L'apparence sévère du donjon ne laisse en effet aucunement prévoir l'exubérance des intérieurs. La chapelle, par exemple, éclairée par des croisées, donc invisible du dehors, se déploie sur tout la hauteur du premier et du second étage : c'est l'une des parties les plus imposantes de l'édifice. Toutefois, 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 »[927]. Dans sa gravure de la façade nord du donjon, Eugène Sadoux s'est toutefois permis d'évider le corps central, de manière à réaliser une sorte d'écorché de l'escalier à double révolution[928]. Cette ruse visuelle, convoquant l'imaginaire,

[925] François-Xavier Cuche, « Introduction, Châteaux et palais : poser les questions, noter les repères », *in La Vie de château...*, p. 7.
[926] M. Chatenet, *Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne*, p. 16.
[927] M. Chatenet, *Chambord*, p. 80.
[928] Consulter fig. 120 et fig. 121 en annexe.

nous permet de mieux apprécier le caractère stratégique du véritable parti architectural, qui cherche à provoquer la sidération mentale du visiteur. Le marivaudage se poursuit lorsque ce dernier 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 édicule 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 »[929]. 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 »[930]. 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. « 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 gravissent »[931], cet escalier extraordinaire ne peut donc manquer de soulever l'enthousiasme et d'emporter l'adhésion. Sensibles à l' « Ascension » toute laïque à laquelle il semble inviter, d'aucuns préciseront :

> 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.[932]

L'un des topoï de la gravure consiste d'ailleurs à représenter l'escalier depuis la salle des gardes, en peuplant la scène de personnages pittoresques, qui posent dans leurs atours Renaissance, circulent d'une salle à l'autre ou bien s'engagent dans la montée[933]. 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. Il demeure surprenant que seul Vigny ait eu l'idée d'utiliser l'escalier à double révolution de Chambord comme un ressort dramatique. Mandé par le roi, Cinq-Mars l'emprunte pour rejoindre son cabinet :

[929] M. Chatenet, *Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne*, p. 16.
[930] Francisco de Moraes, *op.cit.*, p. 84 ; consulter également fig. 83, 84 et 100 en annexe.
[931] C. Trézin, *op.cit.*, p. 57.
[932] Collectif, *op.cit.*, pp. 258-259.
[933] Consulter fig. 122-123 en annexe.

> Cinq-Mars montait lentement les larges degrés qui devaient le conduire auprès du roi, et s'arrêtait plus longtemps sur chaque marche à mesure qu'il approchait, soit dégoût d'aborder ce prince, dont il avait à écouter les plaintes nouvelles tous les jours, soit pour rêver à ce qu'il allait faire, lorsque le son d'une guitare vint frapper son oreille. Il reconnût l'instrument chéri de Louis et sa voix triste, faible et tremblante, qui se prolongeait sous les voûtes [...].
> En ce moment Cinq-Mars crut entendre du bruit sur l'escalier ; le roi rougit un peu [...]. Le favori sortit ; mais le trouble de son maître ne lui était point échappé. Il descendait lentement et en cherchait la cause en lui-même, lorsqu'il entendit le bruit de deux pieds qui montaient la double partie de l'escalier à vis, tandis qu'il descendait l'autre ; il s'arrêta, on s'arrêta ; il remonta, il lui sembla qu'on descendait ; il savait qu'on ne pouvait rien voir entre les jours de l'architecture, et se décida à sortir, impatienté de ce jeu, mais très inquiet.[934]

Ces degrés, que l'écrivain rebaptise d'ailleurs « escalier du lys », loin de chanter la gloire de la monarchie, en démontrent plutôt les bassesses. Au sens propre, ils font écho à la mélancolie de Louis XIII, en difractant sa triste chansonnette dans toute la cage d'escalier. L'architecture est de nouveau étroitement liée à la personne du roi, mais il n'est plus question de refléter sa grandeur : tout au contraire, la psalmodie de la pierre se réduit à une plainte navrante et l'escalier, par ses méandres, pourrait tout à la fois symboliser la misère psychique du souverain et l'intimité malsaine dont Cinq-Mars, en tant que favori, est quotidiennement le spectateur contraint. Outre le jeu métaphorique des sonorités, la dimension ascensionnelle est également réinvestie par l'écrivain : en empruntant ces degrés, Cinq-Mars quitte symboliquement le monde des hommes pour rejoindre l'espace privé du roi, perdu dans les hauteurs, signe de l'enfermement mental dans lequel il s'enlise. Enfin, cet escalier constitue « le décor de la trahison, de l'amertume la plus grande, puisque le père Joseph profite de la double révolution des marches pour espionner Cinq-Mars »[935]. Là encore, la vue est défaillante et le sens de l'ouïe domine, soulignant les faux-semblants qui règnent à la cour et l'impossibilité, pour un homme bien né, de se fier à son sens de l'honneur. Vigny s'est donc employé à révéler l'envers sinistre de cet escalier trompeur, où la parade n'est pas toujours celle que l'on croit, et ne peut très longtemps masquer la triste réalité des choses.

On peut cependant douter de l'utilité de ce faste symbolique dans un simple relais de chasse : en quoi cette démonstration de puissance, au beau milieu d'un marais de Sologne, pouvait-elle servir l'image de la Couronne ? Quarante-huit heures de gloire semblent justifier cette grandiloquence : lors de la réception « à l'antique » de Charles Quint dans les murs de Chambord, les 18 et 19 décembre 1539, la monarchie française brille de mille feux. 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. « Se régal[ant] d'avance de jouer au grand seigneur avec son vieil ennemi »[936], François I[er] s'empresse de lui accorder son autorisation, lui proposant même de l'escorter jusqu'aux

[934] A. de Vigny, *op.cit.*, pp. 211 et 219.
[935] Lise Sabourin, « L'imaginaire du château chez Alfred de Vigny : du motif décoratif au symbole », *in Châteaux romantiques*, p. 262.
[936] Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 80.

Flandres. Le roi de France « profite ainsi de l'occasion pour prendre sa revanche, celle de l'éblouissement »[937] : pendant quarante jours, il lui fait les honneurs de ses châteaux, prévoyant, après Amboise et Blois, une halte à Chambord, comme pour asséner à l'empereur le coup de grâce. Mais à ce moment, le domaine est encore largement en chantier : le commissaire à l'aménagement, Philibert Babou, parvient à débloquer un crédit de deux mille livres pour parer à l'essentiel. De nouveau, Chambord se joue de la réalité, dissimulant ses défaillances, affichant ses appâts, bref, plastronnant que François I[er] est bien empereur en son royaume[938]. On prit également soin de dorer à la feuille la plomberie des couvertures et les coupoles des lanternes, celle de l'escalier à double révolution étant peinte en bleu et or, les couleurs de la royauté française. Ayant remarqué qu'on a logé l'empereur dans la partie sud-est du donjon, Francisco de Moraes s'étonne d'ailleurs de l'absence, dans un château royal, d'appartement privilégié réservé aux hôtes de marques[939]... Rares sont les auteurs à ne pas s'être livrés à leur petit commentaire concernant cette réception. Invariablement, littérateurs comme historiens la présentent comme un enchantement, qui aurait permis à François I[er] d'inverser le rapport de force en sa faveur :

> Quand l'empereur arriva à Chambord, ce qu'il vit dût lui paraître un poème réalisé. Un essaim de nymphes et de dianes chasseresses accoururent au-devant de lui et l'accompagnèrent en chantant des hymnes et en semant des fleurs sous ses pas. Comment n'eût-il pas été, après un accueil si agréable, disposé à l'admiration ? Aussi s'écria-t-il qu'il regardait ce château comme un abrégé de ce que peut effectuer l'industrie humaine. Et il songeait sans doute aux réserves inattendues de richesse et de génie que la France conserve toujours même aux plus mauvaises heures de son histoire.[940]

En relisant cet épisode historique comme un duel quelque peu égocentrique, Xavier Patier postule Chambord comme un instrument d'apparat, un jouet gigantesque destiné à asseoir, par tous les moyens, une supériorité politique. Mais une fois la pièce jouée, les tentures déposées et les lumières éteintes, la nudité du château révèle brutalement, derrière le faste, une certaine trivialité, à la fois consternante et grotesque[941]. Perret estime quant à lui que cette réception royale fait sourire, voire indigne, « si l'on vient à songer à la façon dont Charles-Quint paya cette hospitalité fastueuse », car à peine sorti du royaume de France, « il nia tout ce qu'il avait promis à Aigues-Mortes[942] » et « François I[er] ne se consola jamais d'être devenu la fable de

[937] I. de Gourcuff, F. Forget, *op.cit.*, p. 59.
[938] Consulter X. Patier, *ibid.*, p. 80.
[939] F. de Moraes, *op.cit.*, p. 84 : « Dans un de ces logements a séjourné l'Empereur quand il y alla, à savoir, dans celui de la partie de l'orient, n'occupant ainsi que la 12[e] partie du château ».
[940] H. Guerlin, *op.cit.*, p. 26 ; consulter également le poème de Claude Chapuis cité par P. Rain, *op.cit.*, p. 89 et X. Patier, *ibid.*, pp. 80-81 : les auteurs insistent sur la pompe déployée par François I[er] pour impressionner son rival.
[941] Consulter X. Patier, *ibid.*, pp. 80-81.
[942] Dans le cadre des guerres d'Italie, la mort du duc de Sforza en 1535 réalimente le conflit entre François I[er], qui envahit le Piémont et la Savoie, et Charles Quint, qui riposte en Provence ; sous la pression pontificale, ils signent en 1538 à Nice une trêve de dix ans, qui sera scellée par une entrevue à Aigues-Mortes.

l'Europe par cette aventure »[943]. De nouveau, Chambord ne semble pas avoir toujours été maître de la mascarade qu'il orchestrait...

Vaste théâtre de pierres[944], écrin de la comédie du monde, Chambord peut donc être considéré comme une monumentale mise en abyme du pouvoir. Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si Louis XIV et, plus tard, le maréchal de Saxe, ont installé entre ses murs de véritables petits théâtres. Édifier un théâtre dans une architecture déjà théâtrale, et qui plus est symbolisant la puissance du pouvoir temporel, c'est finalement revendiquer la maîtrise d'un monde ordonné et hiérarchisé par une instance suprême, le roi. Le théâtre de cour, fondé depuis les Médicis sur le dispositif de la scène illusionniste, se présente en effet comme un *instrumentum regni*, notamment par la place particulière qu'il assigne à l'attention, « celle du spectateur par excellence de l'action représentée, un spectateur fait pour être vu. De sorte que le spectacle auquel le prince assiste devient un spectacle du pouvoir »[945]. À Chambord, le pouvoir politique se représente comme « " œil " essentiel maîtrisant les lieux, le temps et la cité. Œil voyant, vu, central » : le théâtre, c'est « l'œil du prince »[946]. Le Roi-Soleil fait ainsi élever son théâtre au 1er étage du donjon, dans le bras antérieur de la salle cruciforme. Paul Perret consacre plusieurs pages de sa notice à la création historique, sur cette scène improvisée, de *Monsieur de Pourceaugnac,* le 6 octobre 1669, et du *Bourgeois gentilhomme,* le 14 octobre 1670. Après avoir décrit la magnificence de l'installation, qui a veillé notamment à établir une relation hiérarchique entre la famille royale et le reste de la cour, l'auteur insiste sur le caractère symbolique des représentations qui s'y tinrent. Perret souligne particulièrement l'omnipotence de Louis XIV, qui aime à voir son petit monde rassemblé sous son égide, guettant le moindre de ses frémissements pour décider du comportement à adopter[947]. Le manège opéré par le roi lors des deux premières représentations du *Bourgeois Gentilhomme* souligne d'ailleurs de manière éloquente sa capacité à manipuler ses gens, dans les situations en apparence les plus anodines[948]. L'architecture de Chambord, aussi fantasque que pesante, est donc la métaphore muette d'un pouvoir tout en séduction, mais implacable, s'exerçant à tout instant. Pour marquer son territoire, le maréchal de Saxe fait démonter le théâtre provisoire du Roi-Soleil pour installer le sien, en 1750, à l'étage noble du château, le deuxième, dans le bras nord de la salle en croix, là où ont été dressés les banquets lors de la visite de Charles Quint[949]. Pensée comme une suite à ses propres appartements, il s'agit d'une « luxueuse salle de spectacle, avec des guirlandes, des trumeaux, du velours d'Utrecht, des

[943] Consulter en annexe (p.233, 2e et 3e §) P. Perret, *op.cit.*, pp. 22-23.
[944] Selon X. Patier, *ibid.*, p. 109, « la première fois que Molière vit Chambord, il pensa à un théâtre ».
[945] Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Folio, « Essais », 2006, p. 176.
[946] *Ibid.*, pp. 176-177.
[947] Consulter en annexe P. Perret, *op.cit.*, pp. 46-54 ; consulter également X. Patier, *ibid.*, pp. 109-113.
[948] Consulter en annexe P. Perret, *ibid.*, p. 53.
[949] Consulter fig. 124 et fig. 125 en annexe.

amours de cuivre et des girandoles en cristal »[950], ainsi qu'un « pourtour de loges revêtues de velours cramoisi. Le maréchal s'asseyait en face de la scène, sous un dais frangé d'or »[951]. Ainsi, lorsqu'il prend place au théâtre, subissant sans doute l'attraction de cette double mise en abyme, Maurice de Saxe s'imagine en roi et s'illusionne lui-même[952]. C'est le cinéma qui, cette fois, se chargera de proposer une relecture de ce discours politique. En 1970, avec *Peau-d'Âne*, Jacques Demy le consacre comme château du prince. Par opposition au château bleu, celui de la princesse, réplique du château féerique de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, le palais du prince, lorsqu'il est filmé de l'extérieur, est toujours présenté de manière réaliste et accompagné d'une bande-son solennelle, de manière à souligner son inscription temporelle : c'est le château du pouvoir dans toute sa splendeur[953]. Le trône du couple royal[954], installé au premier étage[955], dans l'un des bras de la croix, fait face au grand escalier central, tout comme le théâtre du maréchal de Saxe. C'est ici que se tiendra le bal auquel le prince ne paraîtra jamais, où le couple royal sombre dans un ennui manifeste, où les courtisans, parés de masques d'animaux, composent une cour parodique. C'est là que les filles à marier défileront par ordre social hiérarchique pour essayer la fameuse bague. Cette scène, qui rassemble des femmes trop jeunes, trop âgées, portant toutes les noms de femmes écrivains du XVII^{e} siècle, en tout cas peu amènes, et qui présente un prince neurasthénique ayant complètement abandonné les charges de son rang, confine presque au burlesque, composant une représentation singulièrement bouffonne du pouvoir royal.

On ne sait plus, finalement, qui de Chambord ou de la royauté influence l'autre, dans ce grand exercice d'exhibition. Il est toutefois certain que la magnificence et la propension à l'illusionnisme du château constituent l'écrin rêvé pour une mise en scène du pouvoir par lui-même. Le discours monarchique avance masqué, mais sa machinerie est inflexible. Toutefois, comme souvent, le caractère hors-norme et entier de Chambord finit par tendre au pastiche et les hommes, qui s'imaginent entre ses murs être en maîtres du monde, le rideau tombé, semblent les héros pathétiques d'une triste comédie.

---

[950] H. Guerlin, *op.cit.*, p. 42.
[951] P. Perret, *op.cit.*, p. 58.
[952] Consulter V. Cochet, *Mes Rêveries... : le maréchal de Saxe à Chambord*, pp. 63-67 ; consulter également fig. 126 et fig. 127 en annexe.
[953] Par exemple, le prince revient du village, présenté comme l'espace du conte, avec son escorte en traversant la forêt de Chambord : les cavaliers évoluent d'une nature sauvage, fabuleuse, vers un espace ordonné, civilisé, avant de pénétrer dans la cour du château par l'allée cavalière qui conduit à la façade nord ; filmé en plan de grand ensemble, Chambord apparaît comme l'expression même de la royauté ; consulter fig. 128-131 en annexe.
[954] Son esthétique, directement influencée par le pop art et le mouvement *peace and love*, constitue le premier indice d'une vision parodique de la monarchie ; le roi rouge a d'ailleurs la barbe fleurie, détournement grotesque de l'image de l'empereur Charlemagne.
[955] Il semble en réalité que Demy ait tourné dans la salle des gardes, au rez-de-chaussée, certainement par commodité, mais les personnages empruntent systématiquement l'escalier pour monter à la salle du trône, ce qui donne l'impression qu'il se situe au premier étage, qui figure symboliquement le statut particulier du pouvoir.

b) Le siège de pouvoirs fantoches

Le contraste offert par le faste de ce domaine qui semble bâti pour les rois et la puissance réelle de la plupart de ses propriétaires, demeure en effet saisissant : « Chambord a toujours été un château d'exilés : François, le nomade ; Louis, l'infidèle ; Stanislas, le déraciné ; Saxe, l'instable ; Berthier, l'absent ; Henri V, l'abandonné. Voilà le club [...] ! Et donc le château de Chambord, comme il se doit pour un lieu d'exil ou de fiasco, aura été le plus souvent à l'abandon, vide de meubles et d'habitants, sans doute, mais plus encore vide de sens »[956]. La majorité des grands ayant habité Chambord ont effectivement été tenus à l'écart du pouvoir : riches mais désœuvrés, certains sont tombés sous le charme d'un monument dont la situation à la fois grandiose et misérable rappelle étrangement leur propre destin. C'est le cas de Gaston d'Orléans, mis en quarantaine à Chambord par son frère aîné Louis XIII, dans le but de l'empêcher de conspirer contre lui. Le roi de France n'ayant pas de fils, « Monsieur » jouit du statut d'héritier direct du trône et espère bien s'y asseoir un jour. En 1626, Louis XIII décide donc d'offrir Chambord en apanage à son cadet, en le mariant au passage à l'une des plus riches héritières du royaume[957]. Il est notable que les essais historiques du XIX^{e} siècle omettent presque systématiquement d'évoquer la figure singulière de Gaston d'Orléans : le considérant comme un personnage stupide et sans importance politique[958], les auteurs préfèrent attacher leur plume à son successeur immédiat, Louis XIV, à l'aura autrement plus glorieuse. On a oublié Gaston d'Orléans parce que son insignifiance jure avec l'emphase grandiloquente de Chambord, de nouveau victime de sa propre image. Cette amnésie volontaire de l'histoire est dommageable, car « Monsieur » est sans doute le seul à avoir tenté de poursuivre l'œuvre de François I^{er}, comme en attestent les recherches contemporaines à son sujet[959]. Très attaché à Chambord, il le sauve de la ruine, pour s'y installer réellement après la naissance du dauphin, en 1638, et l'arrêt concomitant des subventions royales : « Il avait prévu de poursuivre à la fois les chantiers de Blois et de Chambord, et il lui fallait choisir. Il se décida pour Chambord »[960]. Patier insiste sur le désintéressement de « Monsieur » et demeure d'ailleurs l'un des seuls à oser établir un parallèle entre l'illustre roi de France et cet homme quelque peu pathétique, cet égaré de l'histoire, en considérant Chambord comme leur dénominateur commun. Le château n'est

[956] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 58.
[957] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 101 : « Un immense château en ruine et une immense fortune à dépenser pour le réparer, voilà qui était de nature à occuper pendant quelques années [...] ce passionné de chasse et d'architecture ».
[958] Consulter par exemple P. Perret, *op.cit.*, p. 37-38 et A.-A. Blancheton, *op.cit.*, p. 14 : « Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, dont la carrière politique fut signalée par la hardiesse de ses intrigues et la faiblesse de son caractère, se retira du château de Blois à Chambord, où il tint une espèce de cour qui se composait d'hommes dévoués au cardinal de Richelieu ».
[959] Consulter par exemple M. Chatenet, *Chambord*, pp. 149-153.
[960] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 103.

plus un lieu de pouvoir s'épanouissant dans des sphères supraterrestres ; il en redescend au contraire pour devenir un microcosme, « un lieu d'intérieur, sans lien avec l'Histoire »[961], une retraite à taille humaine en somme, où l'homme se met lui-même en scène en tant qu'homme. On comprend mieux, dès lors, pourquoi Patier, se garde de réduire Gaston d'Orléans à une grotesque marionnette, préférant suggérer la part de sublime contenue dans l'abîme ontologique de son existence à Chambord :

> Une fois la fête achevée et le roi parti[962], Gaston n'avait plus qu'une chose à faire : se laisser aller. C'est ce qu'il fit : il traîna de fauteuil en fauteuil et mourut en février 1660, âgé de cinquante-deux ans, exactement comme son idole François I^er^. [...]. Son médecin [...] lui déconseillait les séjours à Chambord [...]. Mais Gaston d'Orléans n'écoutait rien. II aimait la magie de Chambord. Il chérissait l'haleine froide qui le soir monte de la rivière et la brume qui s'élève des douves dans les matins glacés. Il goûtait l'air cristallin et les matins de givre. Il suivait des yeux la trajectoire argentée des colverts sur le plan d'eau gelé. Il adorait l'odeur de terre mouillée, les nuits lumineuses sous un ciel criblé d'étoiles. Il séjourna au château en hiver, sortit le soir dans les bois, attrapa des rhumes. Il mourut d'amour pour son château. Aucun homme avant lui, François I^er^ excepté, n'avait autant chéri Chambord, et aucun n'y avait consacré autant de soin, de temps et d'argent.[963]

Néanmoins, c'est surtout pour Stanislas Leszczynski que Chambord est devenu un véritable lieu d'exil politique, entre 1725 et 1733[964]. Son installation et la vie qu'il y mène tiennent d'ailleurs presque du pastiche. À l'annonce de l'arrivée du couple royal, par exemple, on retire du garde-meuble royal et de Marly de quoi lui arranger à la hâte un intérieur convenable. Par la suite, profitant de la jouissance d'un domaine extraordinaire à l'abri du monde, Leszczynski se comporte comme s'il coiffait encore quotidiennement la couronne. Dans les premiers mois de son séjour, il s'entoure ainsi d'une cour brillante et mène un train de vie princier : « On accourut à Chambord de toutes parts comme dans un lieu de délices où l'on était sûr d'être gracieusement accueilli de ses maîtres »[965]. Patier ajoute qu'un « régiment de cavalerie française est affecté à Chambord ; les Grandes Écuries de Louis XIV revivent. Partout il y a du va-et-vient. La cour royale résonne de cris [...]. Les plus anciens du village se rappellent les temps lointains où la cour du Roi-Soleil passait au château pour l'époque du brame, accompagnée de trois cents chevaux et de la troupe de Molière »[966]. Stanislas sait également s'attirer la sympathie des habitants du village et se rendre indispensable à la petite vie de la communauté, bien avant le duc de Bordeaux[967]. Finalement, en tentant d'établir à

[961] Pascale Auraix-Jonchière, « Avant-Propos. Maine Giraud », *in La Vie de château...*, p. 16.
[962] Gaston d'Orléans eut l'honneur de recevoir la première visite de Louis XIV à Chambord, en 1659.
[963] *Ibid.*, p. 104.
[964] Stanislas Leszczynski était devenu roi de Pologne en 1704 grâce à l'appui de Charles XII de Suède ; lorsque les armées de ce dernier sont défaites par les Russes à Poltava, en 1709, Leszczynski est contraint de s'exiler en Alsace ; sa fille Marie Leszczynska ayant épousé Louis XV, Stanislas, désormais gendre du roi de France, ne peut plus vivre médiocrement à Wissembourg, aussi lui propose-t-on de loger à Chambord.
[965] Lettre d'un contemporain anonyme, citée par S. Gaber, *op.cit.*, p. 106.
[966] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 121.
[967] Consulter L. de La Saussaye, *op.cit.*, p. 58 : « La paroisse de Chambord conserve dans ses archives des souvenirs touchants de la bonhomie de Stanislas. Dans un grand nombre d'actes de naissance, on le voit figurer comme parrain, et les gens du village perpétuent la tradition des visites paternelles que le bon roi faisait dans les

Chambord un nouveau centre de pouvoir, l'ancien souverain l'a investi d'un lien trouble avec son propre passé, aussi bien qu'avec le monde extérieur. Il semble, décidément, que l'on s'efforce de rejouer dans ce domaine la comédie de la vie, en créant un univers qui tente désespérément de rappeler ses grandes heures. Une fois encore, tout est affaire d'image, car, en coulisses, la représentation est moins attrayante et « il semble que cet exil dans une cage dorée n'ait pas toujours eu la faveur des Leszczynski »[968]. Après quelques mois, l'ancien roi de Pologne commence en effet à souffrir de l'inactivité forcée dans laquelle on le maintient, aggravée par des conditions d'existence assez sommaires[969] et l'impossibilité d'établir un contact direct avec l'extérieur, qu'il ne peut pallier qu'en parcourant les nouvelles du *Mercure de France* ou du *Journal de Verdun*[970]. Bientôt, « les visites [deviennent] plus rares mais surtout moins intéressantes » et le couple royal se sent chaque jour un peu plus « assigné à résidence », si bien que l'ancien roi ne parvient plus à se leurrer lui-même quant à son importance politique réelle : « Tout se [passe] comme si le royaume avait oublié le père de sa Reine »[971]. Chambord n'a donc jamais fait autant office de reliquaire du pouvoir qu'avec ce roi déchu, encombré d'un château trop grand pour y vivre en ermite, mais trop étroit pour ses glorieux souvenirs et l'immensité de ses désirs de conquête inassouvis. On ne s'étonne donc pas qu'il confie au maréchal Du Bourg, alors qu'il revient à la civilisation en déménageant pour un temps, en 1727, au château de Ménars : « Enfin voilà cette affaire terminée et je ne serai plus un vagabond »[972].

Le maréchal de Saxe entretient ensuite avec Chambord un rapport similaire, à ceci près qu'il donne davantage dans l'exubérance, et surtout qu'il n'a jamais été roi. Maurice de Saxe semble pourtant s'y être autoproclamé monarque[973], car « plus que d'une demeure, Maurice rêvait d'un trône. Il caressa la chimère d'être nommé roi de Madagascar [...]. À défaut, il lorgna la souveraineté de l'île de Tobago, dans les Caraïbes, qui lui fut finalement accordée par Louis XV, mais où il ne se rendit jamais »[974] ; ainsi, « pour Saxe, Chambord sera un empire. Il y débarque pour s'installer en souverain »[975]. D'une nature tyrannique et capricieuse, le maréchal de Saxe n'hésite pas à tempêter pour que soit réalisé le moindre de

---

chaumières de leurs aïeux, de l'intérêt qu'il prenait à leurs travaux et leurs fêtes, et du plaisir qu'il avait à juger leurs différends ».

[968] S. Gaber, *op.cit.*, p. 106.

[969] Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 122 et S. Gaber, *op.cit.*, pp. 123-126.

[970] S. Gaber, *ibid*, p. 123.

[971] Ces trois citations sont extraites d'*Ibid.*, p. 111, 131.

[972] *Ibid.*, p. 112.

[973] En récompense de sa victoire à Fontenoy contre les Anglais, Louis XV lui accorde par brevet le 25 août 1745 la charge de capitaine des chasses de Chambord, la jouissance du château et de ses dépendances, ainsi qu'une rente de 40 000 livres ; consulter également Edmond-Jean-François Barbier, *Journal*, Paris, Charpentier, 1857, t. III, p. 174 : « On dit qu'il vit là et qu'il représente en souverain ».

[974] V. Cochet, *op.cit.*, p. 69.

[975] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 131.

ses caprices, fût-ce le plus inconvenant, car il « aimait la mise en scène »[976]. Il n'hésite pas, par exemple, à faire monter la garde à une sentinelle devant ses appartements, alors qu'il s'agit d'un usage exclusivement royal[977]. De même, le maréchal ordonne l'élévation d'écuries, pour ses deux cent cinquante chevaux, et de casernes pour ses régiments, ayant obtenu « le privilège insensé de conserver ses uhlans et de les installer à Chambord. Ce furent donc mille hommes et leurs chevaux qui quittèrent Saint-Denis après la revue, pour venir s'établir à Chambord, transformé en véritable garnison [...]. Maurice dispose de ses soldats en chef militaire, mais aussi en prince »[978]. Ce régiment de *Saxe-Volontaires*, qui avait participé sous les ordres du maréchal à la bataille des Flandres, a fait couler beaucoup d'encre et les littérateurs ne se sont pas privés d'exploiter son caractère pittoresque, qui lui donnait l'air d'être tout droit sorti d'une fable plaisante[979]. En outre, pour amuser la cour pléthorique dont il s'entoure et satisfaire à sa propre mégalomanie, le maréchal décide de déboucher les douves comblées par Stanislas et d'y faire mouiller « trois navires, des felouques à trois mâts et à vingt-quatre avirons, modestement appelées *La Royale*, *La Maréchale* et *La Dauphine*. Là, à la tombée du jour, le maréchal fait installer ses invités, qui peuvent depuis la rivière assister à l'embrasement du château ». Enfin, « pour ceux qui n'auraient pas compris, au sommet de la grande lanterne, accroché au-dessus de la fleur de lis de François I^{er}, le maréchal a fait accrocher son fanion »[980]. Une fois encore, l'un des successeurs de François I^{er} se réclame de son haut patronage, l'élevant en une figure mythique[981]... Mais n'est pas François I^{er} qui veut, car, malgré l'exubérance grotesque de son train de vie, qui d'ailleurs le discrédite, le maréchal n'a en vérité aucun pouvoir, ce qui fait très justement dire à Patier que « Chambord, vu de Chambord, est le centre du monde »[982]. Maurice de Saxe n'est pas le personnage omnipotent

[976] H. Guerlin, *op.cit.*, p. 40.
[977] Consulter L. de La Saussaye, *op.cit.*, p. 60 et H. Guerlin, *ibid.*, pp. 40-41 : « Son rêve était d'avoir, comme les rois, une sentinelle montant la garde à la porte de son appartement. Et il découvrit un stratagème fort ingénieux. Sur une petite porte placée entre sa chambre à coucher et le salon, il fit inscrire ces deux mots : *Caisse Militaire*. Il eut ainsi la joie d'avoir une sentinelle se promenant jour et nuit devant ses deux chambres. À la porte principale, 50 hommes étaient postés, de plus, 6 canons pris sur l'ennemi étaient placés à l'entrée de la cour ; 16 drapeaux flottaient dans le vestibule. La gloire de Maurice de Saxe était bien gardée ».
[978] V. Cochet, *ibid.*, p. 76.
[979] Consulter par exemple S.n, *Chambord, demeure royale*, Tours, Arrault et C^{ie}, 1391, p. 8, 10, 12 et Collectif, *op.cit.*, p. 266 : « Ce régiment était l'un des plus étonnants ensembles qu'ait jamais compté l'armée française. Dans ses rangs se pressaient les éléments les plus hétéroclites : Polonais, Hongrois, Allemands, Turcs, Alsaciens, Flamands, Noirs, tous volontaires. Groupés en six brigades de 160 hommes, on les appelait les uhlans, parce que les Polonais s'y trouvaient en nombre et que ce régiment à cheval se servait presque uniquement de du sabre. Chacune des brigades portait sa couleur sur ses fanions. Les crinières des casques étaient blanches, rouges, jaunes, vertes ou noires. Quant au costume, il montrait pour le moins de l'inédit. D'après l'ordonnance de création du régiment, les hommes devaient être habillés « à la tartare », ce qui autorisait un superbe bariolage. La compagnie colonelle était entièrement composée de Noirs montés sur des chevaux blancs ».
[980] Ces deux citations sont extraites de X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p.132, 131.
[981] Le maréchal de Saxe avait d'ailleurs récupéré à la bataille de Bruxelles l'oriflamme du souverain, que Charles Quint avait symboliquement confisqué à Pavie.
[982] *Ibid.*, p. 133.

dont il aime à revêtir le masque[983], en se servant de l'apparat et de la réputation de Chambord comme caution. Il ne faut pas oublier que le domaine lui a été offert comme on fait présent d'un cadeau empoisonné : d'esprit conquérant, le maréchal n'a cessé de batailler pour donner de nouveaux territoires à la France, jusqu'à devenir encombrant, ce qui a incité Louis XV à l'isoler dans un espace confiné, à l'écart du pouvoir. C'est de nouveau bien d'un exil qu'il s'agit et toute l'agitation de Maurice de Saxe à Chambord nous apparaît dès lors comme la tentative parodique et pathétique d'assouvir des ambitions parfaitement chimériques. Chambord se présente bel et bien comme le théâtre fabuleux des destinées avortées, comme « le mirage d'une principauté dans l'ombre de la monarchie française [...]. Maurice y créa un monde empreint de raffinement et d'un exotisme de fantaisie qui métamorphosait le château de François I[er] en palais d'Armide »[984].

Toutefois, le paroxysme de cette mise en scène du pouvoir royal, parodique malgré lui, est sans doute atteint avec l'empressement des légitimistes à ériger Chambord en château de l'exil. En effet, le duc de Bordeaux, contraint de se tenir éloigné de la terre de France, décide tout d'abord de reprendre à son compte la symbolique vacuité du château que lui a offert son peuple, en prenant le nom de comte de Chambord. La situation d'abandon coupable du domaine fait ainsi directement écho à son injuste exil, et l'attachement qu'il prétend lui porter permet l'établissement et le maintien d'un lien organique entre une royauté moribonde et l'espoir d'une restauration qui fait battre le cœur de la France profonde. Si cette tentative quelque peu désespérée de raviver la flamme d'un bien hypothétique pouvoir est parvenue à fédérer les esprits français, d'autres, tels Henry James, s'emploient avec le plus grand cynisme à ramener à leur triste réalité les symboles glorifiés par les légitimistes[985]. En outre, afin d'incarner la devise du comte de Chambord, « *Fides, Spes* », les légitimistes n'hésitent pas à sacraliser Chambord fief de l'Ordre social chrétien[986] : comme Frohsdorf, le château devient une « Citadelle de la foi et de l'espérance »[987]. Dès lors, le domaine se fait vecteur de

[983] Attirés par la popularité de ce militaire haut en couleurs, nombre d'auteurs, l'ont immortalisé en composant d'héroïques portraits : consulter Charles de Valfons, *Souvenirs du marquis de Valfons...*, chapitre IX, Paris, E. Dentu, 1[er] volume, [1749], 2001, pp. 248-250 et François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, *La Mort du maréchal comte de Saxe, poème par M. d'Arnaud*, Strasbourg, J.-F. Leroux, 1751.

[984] V. Cochet, *op.cit.*, p. 85.

[985] Consulter H. James, *op.cit.*, p.54, 57 : « Après une heure de route [...], j'ai franchi une espèce de trou dans un mur, qui fait fonction de porche du domaine d'un prétendant en exil » [...]. On vous montre deux ou trois chambres meublées, dans lesquelles sont accrochés des portraits des Bourbons, des tapisseries hideuses réalisées par les dames de la maison de France, une collection de jouets de l' « enfant du miracle », jouets militaires uniquement et de très belle fabrication. « Tout cela fonctionne », m'a dit le guide à propos de ces armes miniatures, et je me suis demandé, dans l'hypothèse où il lui prendrait la fantaisie de faire partir son petit canon, quel mal risquerait de faire le comte de Chambord ».

[986] Selon J.-C. Drouin, *op.cit.*, pp. 241-242 : « L'alliance du Trône et de l'Autel est une constante dans la littérature légitimiste et doit se traduire dans l'architecture [...]. L'ordre social hiérarchique voulu par Dieu doit selon les théoriciens légitimistes être respecté [...] : « Le paysan est heureux de pouvoir réparer sa chaumière, le bourgeois aime à agrandir son logis, le gentilhomme relève avec plaisir ses tourelles et le roi met sa gloire à doter la patrie de monuments utiles et majestueux » ».

[987] J.-C. Drouin, *op.cit.*, p. 247.

pierres des chevaux de bataille du royalisme légitimisme, relayant en particulier sa conception patriarcale de la société[988]. Ces systèmes de valeur ne peut être mieux représenté que par un château, qui dans l'imaginaire commun renvoie encore à l'organisation sociétale de la féodalité. Les auteurs ne cessent ainsi de valoriser les rapports bienveillants entretenus par le futur Henri V avec ses sujets : les écrits insistent par exemple sur ses actions de charité[989] et les fêtes données en son honneur par les villageois de Chambord sont toujours décrites comme de touchantes et affectueuses cérémonies de remerciement[990]. On comprend donc mieux pourquoi les livres d'or du domaine sont essentiellement emplis de remarques mélancoliques appelant passionnément le règne d'Henri V, parfois presque déifié[991]. Toutefois, le zèle des légitimistes semble avoir joué contre eux : le caractère totalement inadapté de leur discours aux réalités du XIX^{e} siècle n'a finalement réussi qu'à rendre encore plus grotesque le succédané de pouvoir que Chambord maintenait péniblement en vie. Le renoncement du comte de Chambord à coiffer la Couronne constitue sans doute l'acmé de cette comédie. 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, le 3 juillet 1871. Mais dans le manifeste qu'il rend public le 5 juillet, il clame son attachement à une monarchie d'ancien régime, décentralisée, paternaliste et refuse absolument la moindre concession à l'héritage révolutionnaire, notamment en ce qui concerne le parlementarisme et la souveraineté nationale. Comme s'il voulait s'inscrire dans la continuité des règnes glorieux de ses ancêtres, le comte de Chambord, dans un accès d'héroïsme absurde et vain, affirme avec le sérieux le plus digne qu'« Henri V ne peut abandonner le drapeau blanc d'Henri IV »[992]. Henri de Bourbon n'aura donc vécu à Chambord que quatre jours, qui lui ont suffi à enterrer définitivement la monarchie et à conférer une nouvelle fois à son domaine, qu'il aurait dû consacrer comme le lieu de la résurrection royaliste, « la tonalité d'une tragédie »[993].

---

[988] 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.

[989] Au milieu du siècle, le comte de Chambord établit sur le domaine des ateliers de charité et met en 1870 le château à la disposition de la Société de secours aux blessés de la guerre avec la Prusse ; consulter à ce sujet A. Nettement, *op.cit.*, p. 275 et 476.

[990] Le comte de Chambord ne faisait pas payer les visites du château aux habitants de la commune, les travaux qu'il finança permirent une certaine renaissance du domaine et l'amélioration de la vie des Chambourdins, qui lors de ses funérailles, puis de celles de sa sœur et de son épouse, firent entièrement décorer la chapelle de Chambord en leur honneur ; consulter notamment à ce sujet D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^{e} siècle...*, pp. 23-29, 30-31, 69., X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 176-177 et A. Nettement, *op.cit.*, lettre du 15 juillet 1839, p. 356.

[991] Consulter une synthèse de ces remarques en annexe (pp. 405-410).

[992] Consulter en annexe (pp. 425-426) le manifeste du 5 juillet 1871.

[993] Jean-Michel Leniaud, « La fabrique aux pastiches », *in Made in Chambord*, p.73 ; consulter également H. James, *op.cit.*, pp. 60-61 ; consulter également L. Palustre, *op.cit.*, pp. 191-192.

Le passé historique de Chambord est donc de nouveau l'objet d'un rapport extrêmement ambigu, tant pour ceux qui y ont vécu que pour les auteurs. Le château conserve en effet la mémoire de quatre grandes figures de l'échec du pouvoir – Gaston d'Orléans, mécène banni, Stanislas Leszczynski, ancien monarque expatrié, Maurice de Saxe, Ubu avant la lettre, et Henri de Bourbon, héraut aussi désuet qu'impuissant –, de quatre hommes exilés dans un territoire à leur image, en déliquescence, qu'ils érigent en royaume de leurs désillusions. Mais confortés par des écrits les élevant en héros ou en marginaux, ils s'abîment dans leur propre piège, sans réaliser qu'ils animent de leur grotesque pantomime ce théâtre navrant de la comédie humaine qu'est devenu Chambord. Faisant fi de cette éloquente démonstration de l'impossibilité de réactiver le grand siècle de François I^{er} à l'ère des révolutions, le tourisme vient à son tour écrire le dernier acte de cette vaste parodie.

c) Le fétichisme du passé

Le visiteur du XIX^{e} siècle pénètre en général dans l'enceinte de Chambord l'esprit tout empli de la figure colorée de François I^{er}, de la magnificence de la cour de Louis XIV, voire des frasques du maréchal de Saxe. Fermement décidé à capter l'ombre de leur auguste présence, le touriste hume les effluves d'un passé vieux de cinq siècles d'un air entendu, musarde dans chaque pièce à la recherche d'un antique vestige et frétille régulièrement d'enthousiasme en assurant avoir « senti » une présence bien fugace. Qu'il ait été ou non effectif au moment de la visite, cet état d'exaltation confinant parfois au burlesque est en tout cas attesté par les auteurs, qui aiment à mettre en scène leur propre propension à capter l'âme des lieux historiques[994]. Mais à force de jouer aux romantiques absorbés par la recherche mélancolique d'un âge d'or, comme en contrepoint aux illusions perdues de l'histoire[995], ces visiteurs en deviennent malgré eux parodiques. En conférant à l'architecture, de manière totalement arbitraire, une dimension invocatoire, ils font tenir le premier rôle à l'imagination plutôt qu'ils ne s'absorbent dans une véritable méditation sur le sens de l'Histoire et, par là-même, se risquent peut-être davantage à tomber dans l'écueil d'une vénération sans véritable

[994] Consulter par exemple S.n, *De la Loire aux Pyrénées*, où l'on voit constamment les visiteurs s'extasier d'une manière un peu artificielle sur les vestiges de meubles de certaines salles, en s'imaginant que tel roi ou tel grand homme les a un jour utilisés.

[995] Consulter R. Mortier, *op.cit.*, p. 225 : « Les époques de crise remettent en question [toute] stabilité, ainsi que les valeurs intangibles qui en sont le support. Tiraillées en sens divers, ouvertes à une problématique génératrice de doute et d'angoisse, elles ressentent douloureusement leur propre relativité ; elles se savent contingentes, précaires, mais elles découvrent en même temps que cette vulnérabilité fait aussi leur singularité, l'unicité précieuse, la qualité non transférable de leur être. La conscience d'une différence insurmontable, d'un écart décisif les prépare à concevoir l'histoire, non plus en termes de permanence et d'identité, mais comme une succession d'états irréversibles. La ruine se charge alors de valeurs affectives enrichissantes et multiples. Témoin de l'histoire, elle en atteste aussi le caractère dramatique et imprévisible. Elle est un pont, une médiation tangible avec le passé, mais qui en souligne douloureusement le passage irrévocable ; un pont fragile qui fait apparaître l'immensité du gouffre qui s'ouvre derrière nous ».

objet. Le passé est en effet immédiatement investi par le visiteur qui se presse à sa rencontre d'une dimension sacrale, le rôle de l'édifice étant de nouveau ramené à celui de reliquaire d'une mémoire historique parfaitement païenne. Il est en premier lieu notable que la plupart des touristes du milieu du siècle ne fassent pas mention du vaste chantier de restauration qu'est devenu Chambord à cette époque. On sait notamment qu'ils ont circulé avec difficulté au milieu des échafaudages[996], aussi la rareté de leur évocation témoigne-t-elle d'une volonté de ne retenir que la ruine d'un passé grandiose[997], non les efforts déployés pour assurer l'avenir de l'édifice et des souvenirs qu'il abrite. Le rapport entretenu par les visiteurs avec Chambord se caractérise ainsi par son caractère sélectif, qui tend également à transmuer le moindre vestige en relique d'un passé idéalisé. On est d'ailleurs presque étonné d'apprendre que Victor Hugo lui-même s'est abandonné avec plaisir au plus élémentaire fétichisme : « Ai visité hier Chambord. Vous ne pouvez vous figurer comme c'est singulièrement beau [...]. J'ai gravé mon nom sur le faîte de la plus haute tourelle ; j'ai emporté un peu de pierre et de mousse de ce sommet, et un morceau du châssis de la croisée sur laquelle François I^er^ a inscrit les deux vers : *Souvent femme varie, / bien fol est qui s'y fie !* »[998]. L'écrivain insiste sur la symbolique de l'élévation, au risque d'ailleurs de susciter le doute quant au caractère plausible de son geste, et sur le choix stratégique du dernier élément de son « larcin », pour faire foi de ce qu'il présente comme une expérience fondamentale : il lui faut ajouter la preuve au verbe, de manière à attester de la réalité de sa rencontre physique avec le château de François I^er^. Dans ce cas précis, posséder un témoin matériel, c'est, pour détourner la formule de Seytre[999], se garantir du « droit de dire j'ai vu ». C'est donc bien en tant que symbole d'un passé largement fantasmé que Chambord est l'objet d'une vénération presque idolâtre. Quelques années après la mort du comte de Chambord, un visiteur anonyme a d'ailleurs manifesté son attachement viscéral à la royauté, envers et contre tout, en affirmant que « des galeries d'aïeux comme celles qui sont contenues dans la chambre et le salon de Louis XIV valent toute une religion »[1000]. Henry James, quant à lui, alors qu'on le convie à admirer les portraits des Bourbons et les jouets du comte de Chambord[1001], note avec un léger sarcasme que « certains endroits [lui] ont rappelé ces coins de cours et de terrasses, envahis par le silence et la rouille, que le voyageur se promenant dans le Vatican peut voir de certaines fenêtres abandonnées ».

[996] Consulter D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^e^ siècle...*, p. 52.
[997] On constate la vacuité de cette démarche avant même qu'elle n'ait été amorcée, lorsqu'on sait par exemple que les visiteurs ont cherché à tout prix l'empreinte de François I^er^, alors que son logis n'a pas été visitable (sauf l'oratoire) de la Révolution à la fin du XX^e^ siècle.
[998] V. Hugo, *op.cit.*, pp. 402-403.
[999] J.-C.-M. Seytre, *op.cit.*, p. 20.
[1000] Troisième *Livre d'or* du château de Chambord, mars 1877-07 novembre 1891, semaine du 04 au 10 août 1889 ; le « salon » ou appartement de parade de Louis XIV contenait un grand nombre de peintures représentant notamment les grands propriétaires du domaine, mais aussi un buste grandeur nature du comte de Chambord.
[1001] H. James, *op.cit.*, p. 57.

Sans forcément réaliser l'artificialité éminemment problématique d'une telle démarche, visiteurs et littérateurs confient clairement à l'imagination le soin de pallier les défaillances du réel, postulant que seule la rêverie peut accomplir les suggestions mémorielles de l'architecture. Regrettant de découvrir le domaine sous « un jour tout à fait défavorable », Riou proclame ainsi que seule « l'imagination, puissante magicienne, peut ranimer cette superbe ruine morte, en lui rendant sa splendeur primitive et son ancien prestige »[1002], tandis que John Murray encourage les visiteurs, son guide anglophone en poche, à faire l'effort de rassembler les bribes de leurs cours d'histoire pour redonner vie aux couloirs fraîchement restaurés du domaine, où il n'y a justement plus grand-chose à voir[1003]. Il ne faudrait toutefois pas se méprendre sur la valeur à accorder à ce type d'imaginaire, encore moins sur ses motivations, car nous sommes assez loin de la « reine des facultés » théorisée par Baudelaire[1004]. Les textes laissent en vérité transparaître une démarche inverse. Là où le poète postule une recréation à partir du réel perçu comme une simple matière première à transmuer, les auteurs cherchent à revenir *stricto sensu* à une réalité passée, sans se rendre compte qu'elle n'a jamais existé ailleurs que dans l'imaginaire touristique commun. Cette posture procède directement des représentations générales attachées au Val de Loire, ce « noble pays où l'on rencontre à chaque pas tant de nobles et d'émouvants spectacles ; [ce] musée incomparable où les œuvres d'architecture les plus somptueuses resplendissent sur un fond unique d'histoire et de légendes, [ce] *jardin de la France* [qui] a cette bonne fortune d'être à la fois un reliquaire d'art et un miroir du passé »[1005]. La terre de Loire dialogue étroitement avec son passé, aussi fouler son sol revient-il à prendre son passeport pour remonter le temps et tenter de saisir, au fil d'une rêverie, l'empreinte du passage des rois[1006]. Ainsi, dès qu'il pénètre à l'intérieur du

[1002] F. Riou, *op.cit.*, p. 46.

[1003] J. Murray, *op.cit.*, p. 181 : « *Since the commencement of the liberal repairs and restorations now in progress, it is once more a pleasure to traverse the labyrinth of rooms, though showing no traces of the frescoes with which they were decorated by Jean Cousin. The well-read traveller, in imagination, can repeople their halls and corridors with the brilliancy and beauty of the courts of Francis I. and Henri II., recalling the time when Charles V. was entertained here on his passage through France, 1539, by his generous rival, or that when poor Mademoiselle de Montpensier her lost her heart to the fickle Lauzun* ».

[1004] Consulter C. Baudelaire, « Salon de 1859 », *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. 2, pp. 619-623, 627 : Baudelaire postule l'imagination comme une recomposition intelligente, à la fois analytique et synthétique du désordre du réel, pour en faire émerger le sens, la dimension d'idéal qu'il contient ; l'imagination est donc perçue comme une force de vision créatrice, qui permet de saisir « l'infini dans le fini » ; « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer ».

[1005] Hubert Fillay, *Les Châteaux du jardin de la France, L'Invitation au voyage*, Blois, Éditions du Jardin de la France, 1926, p. 6 ; consulter également Jacques Vaunois, « Cotes de Loire », *in Les Trésors du Loir-et-Cher*, Blois, Éditions du Jardin de la France, 1923, sonnet I, p. 7 : « La Loire ! elle n'est pas qu'un fleuve radieux / Où l'ilôt alterne avec la blonde grève, / la reine d'un pays où la vie est trop brève, / Où l'horizon est pur, calme et mélodieux ; / Ni l'immortel témoin d'un siècle où pour adieux / Chaque roi nous laissa le château de son rêve, / Pierres où la beauté se résume et s'achève, / Et qu'autrefois pour temple auraient aimé les dieux ».

[1006] Consulter par exemple Hubert Fillay, « Un soir sur Blois », *in Les Poètes de la Loire,* Blois, Éditions du Jardin de la France, 1922, p. 74 : « [...] Recueille-toi, mon rêve... À l'envol des parfums / Dont ce soir enflammé vibre et se divinise, / Revis les temps passés, et dans cette heure exquise / Que drape un crépuscule, - évoquant les défunts, - / Vers Blois, vois s'avancer à travers la campagne, / Les ombres de Louis et d'Anne de Bretagne ».

château de Chambord, Riou se préoccupe de retrouver les endroits où pourraient en subsister d'éventuelles traces, afin de recomposer le passé, d'en ressentir l'émotion[1007]. Il sent ainsi « le frisson passer sous [sa] peau, en gravissant les marches de cet interminable escalier [...], où, pendant sa régence, Catherine de Médicis venait, le soir, accompagnée d'astrologues, pour consulter nuitamment les cieux et les étoiles » et relie systématiquement chaque pièce à son illustre occupant ou bien à un événement particulier qui s'y serait déroulé. Le moindre détail est investi du pouvoir surnaturel de faire revivre la glorieuse monarchie : Riou tente ainsi de « réveiller l'écho endormi » de la chapelle du roi et demeure, « durant une heure, le cou tendu et les yeux fixés au plafond, en signe d'extase », à observer « l'emblématique salamandre », qui lui rappelle « l'âge de cette merveille de la Renaissance [...], la grandeur et la majesté du bon vieux temps que regrettent encore, et pour cause, les arrière-neveux de la naissance et de la fortune ». Riou laisse donc entendre que le château livre, à qui sait écouter, le secret d'une singulière et précieuse alchimie : le visiteur qui arpente les salles vides, l'esprit disposé à recevoir les effluves du passé, se trouve soudainement doué du pouvoir de comprendre le langage symbolique de la pierre.

Il faut toutefois ramener ces déclarations exaltées à leur juste fonction, celle de pur artifice littéraire, qui s'appuie sur le goût du public pour l'anecdote et sa propension naturelle à transformer en théâtre de l'Histoire l'édifice qu'il visite, dès lors que celui-ci est vieux de plusieurs siècles. L'écoulement du temps canonise les vestiges du passé ainsi que l'imaginaire qui en découle, si bien que chacun en vient, plus ou moins consciemment, à adopter un comportement doxique. Les récits de voyages sacrifient tous à cette tradition, puisant dans les émotions sans doute réelles de leur visite, une matière proprement romanesque. Seytre, par exemple, proclame haut et fort que « les ravages du temps et les mauvaises passions des hommes n'ont pu faire que le vieux et féerique palais du chevaleresque François I^{er} ne soit encore aujourd'hui paré des plus brillantes couleurs de la poésie et de toute la majesté de l'histoire »[1008]. À en croire l'écrivain, c'est la fantasmagorie propre à Chambord qui autorise les spéculations les plus audacieuses. Son récit fonde d'ailleurs une véritable poétique de la visite de Chambord, qui nécessite en premier lieu de réenvisager son rapport à la temporalité, en « oubliant le présent pour vivre avec le passé », puis de parcourir le château afin de s'enivrer du « charme des souvenirs ». C'est seulement après ce pèlerinage initiatique que le visiteur est digne d'accéder au « mystère », en voyant « les grandes ombres historiques [...] défiler en long cortège devant [lui] »[1009]. Ce procédé littéraire rappelle étrangement celui adopté par les poètes légitimistes, mais il n'accorde pas le même statut à l'Histoire, leur

[1007] Consulter en annexe (pp. 415, 2^{e} et 3^{e} §) F. Riou, *op.cit.*, pp. 48-49.
[1008] J.-C.-M. Seytre, *op.cit.*, p. 23.
[1009] Ces trois citations sont extraites d'*ibid.*, p. 25 ; consulter aussi en annexe (p. 398), pp. 27-29.

matière première commune : ici, plus d'instrumentalisation nationaliste du passé, mais l'écartement de tout référent historique au profit de l'anecdote individuelle. C'est ainsi que Seytre évoque notamment l'amour platonique de Louis XIII pour Mademoiselle de Hautefort et détaille les frasques du maréchal de Saxe, tenant le tout pour vérité aussi implacable que la victoire de Marignan... Voilà ce que les ombres majestueuses du passé viennent révéler à l'auteur ! Entre l'adoration légitimiste et celle des simples visiteurs, le fétichisme a clairement changé de lieu, mais l'Histoire en est toujours l'innocente victime, subordonnée à un discours politique d'un côté, passée à la moulinette de l'imaginaire touristique de l'autre ! Les monographies historiques n'échappent pas non plus à la séduisante logique de ce mécanisme, bien qu'elles ne s'en servent pas comme d'un procédé littéraire. Comme beaucoup d'autres, Henri Guerlin mêle allègrement de très sérieuses considérations sur l'architecture, l'archéologie et la politique au récit de la création des pièces de Molière ou des circonstances suspectes de la mort du maréchal de Saxe[1010]. Mais les historiens ne s'aventurent guère sur la pente savonneuse de la conversation avec les ombres du passé : les vestiges qu'ils citent demeurent des objets, prétextes à glisser ici ou là une anecdote destinée à aérer le propos, mais ne sont jamais investis de la charge affective que les romanciers leur octroient bien volontiers. Au XXI^{e} siècle, Olivia Elkaïm utilise encore ce procédé, mais en le réinvestissant cette fois dans sa trame romanesque :

> Parfois, [Dora] s'isolait dans le cabinet Favart aux murs couverts de trompe-l'œil. Elle fermait la porte avec la grosse clé rouillée que lui avait confiée Roger Reichenbach [...]. Elle évitait ainsi que quelqu'un la surprenne à rêvasser seule, devant les trompe-l'œil. Avec l'index, elle suivait les lignes des dessins sur les murs, des lignes simples sans perspective, un peu grossières, naïves. On y distinguait un buste en marbre, une fenêtre, un pot de fleurs, un secrétaire. Avec le temps, la peinture parme s'était estompée. Des heures, elle imaginait ce qu'avait dû être la vie de la Favart, au milieu du XVIII^{e} siècle. Cette actrice parisienne avait terminé sa vie, enfermée au château par son amant, le maréchal de Saxe, prisonnière de la pierre froide et des forêts alentour. Elle aussi avait dû rêver des journées entières, dans ce petit cabinet sombre, recouvert de dessins.[1011]

La symbolique du trompe-l'œil, mise en abyme éloquente, postule une complexité du réel et des rapports que nous entretenons avec lui. Dora s'enferme à double-tour dans une pièce au cœur d'un édifice lui-même coupé du monde, pour songer à la vie dramatique d'une comédienne de théâtre. Elle s'est absoute du présent, l'intérieur peint sur le mur lui donnant l'illusion qu'elle peut toucher du doigt le passé, en même temps que ses lignes rudimentaires la confortent dans le sentiment qu'il ne s'agit que d'un décor. Toute la particularité des liens tissés par Chambord entre son histoire et le visiteur parti à sa rencontre tient à cet étrange état d'entre-deux : Dora, charmée par la vocation mémorielle du château, se plaît à croire à

[1010] Consulter par exemple H. Guerlin, *op.cit.*, p. 28, 38-43, 95-99.
[1011] O. Elkaïm, *op.cit.*, pp. 109-110 ; consulter également en annexe fig. 63.

l'incroyable et réinterprète le passé à la lumière de son propre vécu personnel[1012]. Henry James, malgré sa tendance à prendre du recul quant à l'objet de ses réflexions et la parfaite conscience que « la monarchie disparue » représentée par Chambord, « si forte, si splendide autrefois [...], n'est plus aujourd'hui qu'une espèce de vision fantasmagorique, comme les coupoles et les cheminées qui se dress[ent] sous [ses] yeux », se surprend pourtant à se laisser séduire par la curieuse « mystique [de] l'imagination historique » qui y règne. Au retour, il ne peut s'empêcher de « penser à un passage d'un roman paysan de madame Sand » et note avec délice : « Il régnait une odeur humide d'automne et l'on entendait de temps à autre le bruit de quelque chose qui bougeait, et tout en traversant l'air de la nuit, je songeais à François I^{er} et à Henri IV »[1013]. Il n'est donc pas étonnant que la publicité se soit abondamment appuyée sur cet imaginaire pour vendre ses services. La bibliothèque Forney conserve par exemple une affiche promouvant le tourisme par l'Autoroute[1014], qui joue métaphoriquement sur la perspective d'un voyage dans le temps incarné par les châteaux de la Loire. Elle présente ce voyage comme une entreprise ardue, où les repères s'effacent avec l'abandon du présent, pour mieux vanter l'efficacité des panneaux indicateurs de l'Autoroute. Le passé y est ramené à une valeur marchande, à laquelle il semble que l'on puisse accéder sans la moindre difficulté, pourvu que l'on connaisse le chemin à emprunter.

« Les résidences royales ont en elles une mélancolie particulière, qui tient sans doute à leurs dimensions trop considérables pour le petit nombre de leurs hôtes, au silence qu'on est surpris d'y trouver après tant de fanfares, à leur luxe immobile ; et cette exhalaison des siècles, engourdissante et funèbre comme un parfum de momie, se fait sentir même aux têtes naïves »[1015]. Nous reprendrons cette remarque de Flaubert en la mettant au compte de Chambord, qui distille en effet de forts dangereux effluves, dont les visiteurs s'enivrent immanquablement. En développant des représentations parfois hautement chimériques, qu'ils tiennent pour vérité sacrée, certains vont jusqu'à se persuader avoir accédé à un monde défunt, illusion entretenue par les écrivains, qui transmuent en toute conscience ce mécanisme sociologique en matière romanesque. Mais ce fétichisme du passé apparaît très vite sans objet. Les visiteurs ont surtout trouvé à Chambord ce qu'ils étaient venus y chercher, une construction presque entièrement imaginaire : en se laissant séduire par une architecture hors-norme, ils semblent avoir surtout produit du rêve, pour rhabiller de couleurs une réalité somme toute déceptive.

[1012] Presque comme la Favart, Dora vit recluse dans le château avec son amant, perçoit la forêt et le domaine comme des lieux d'enfermement et s'interroge sur le devenir du couple illégitime qu'elle forme avec Isaac.
[1013] Ces diverses citations sont extraites d'H. James, *op.cit.*, p. 61, 63.
[1014] Consulter fig. 132 en annexe.
[1015] G. Flaubert, « *L'Éducation sentimentale* », [1869], *in Œuvres complètes*, Paris, Bernard Masson, Seuil, « L'Intégrale », 1964, t. II, p. 125, 2^{e} colonne.

L'historicité de Chambord, que certains se sont plus tantôt à lui refuser, se trouve finalement au cœur de tous les discours, est l'objet de toutes les attentions. Après l'avoir fait renaître, lui avoir rendu une parole et choisi d'explorer sa dimension ontologique, les auteurs se sont divisés quant à son instrumentalisation politique. Les ombres qui peuplent le domaine ne sont donc pas seulement celles des illustres personnages qui y ont vécu, mais aussi celles des représentations chimériques d'individus qui, en se fondant sur le vocabulaire programmatique laissé en héritage par François I^er^, ont investi l'architecture du double rôle de reliquaire du passé monarchique national et de porte-parole d'une certaine manière d'envisager l'Histoire. Chambord a en effet fondamentalement été pensé comme un monument commémoratif du rayonnement de la royauté, avant que le légitimisme, en l'érigeant avec un peu trop de vigueur en bastion de la résistance monarchique, ne révèle en contrepoint son appartenance à un monde déchu, désuet. Le rideau, dès lors, s'est levé sur les failles de cette propagande aux mille visages qui avait trouvé en Chambord l'illusionniste, l'espace idéal où se mettre en scène, dévoilant un statut historique souvent plus risible qu'illustre, une histoire parodique d'elle-même à force de se raconter. Le rôle mémoriel de Chambord doit donc être réenvisagé sous un éclairage nouveau, qui postule son impossible objectivité et l'inéluctable dévoiement de son discours par un faisceau d'intentions divergentes, rassemblées néanmoins par un même rapport dénaturé au passé. Sans toutefois partager le caractère désenchanté de sa réflexion, postulons avec Flaubert[1016] que si la mémoire historique ne peut prétendre vivre au sein d'un discours par trop orienté, sous peine d'être bafouée, c'est en la réactualisant dans un présent qui rejette l'idolâtrie pour puiser dans ses racines une force nouvelle qu'elle retrouvera du sens.

[1016] G. Flaubert, *op.cit.*, p. 29 : « L'histoire est, comme la mer, belle par ce qu'elle efface : le flot qui vient enlève sur le sable la trace du flot qui est venu, on se dit seulement qu'il y en a eu, qu'il y en aura encore ; c'est là toute sa poésie et sa moralité peut-être ».

D. Du refuge à l'ouverture

Désireux d'éviter l'écueil de l'impérialisme discursif, afin de cesser de transformer Chambord en un pastiche ridicule et vain, nombre d'auteurs sont tentés de repousser toute historicité dans l'espoir d'éclairer le château d'un jour plus authentique et de rétablir avec lui un dialogue sincère. Cette démarche, qui consiste à s'absoudre du réel en postulant une vocation autarcique du domaine, se propose de renouer avec sa respiration première, celle d'un entre-monde où le temps, suspendu, établirait de nouveaux codes. Avec tout ce qu'une telle posture de repli suppose d'illusoire, Chambord semble devenir un espace régressif. Les écrivains questionnent cette étrange contradiction qui conduit l'homme, oublieux de lui-même, à perdre, après avoir lutté pour ranimer une mémoire de pierre, une parole âprement conquise. Ironie du sort, cette tentative de se libérer de la pesanteur du passé, loin d'affranchir Chambord de son histoire, réaffirme paradoxalement son investissement en tant que mémorial. Jouant une partition inédite, une intimité nouvelle s'établit entre le château et chaque individualité qui l'interroge, l'un devenant miroir et parfois espace de résolution de la quête ontologique de l'autre. Parallèlement, l'histoire suit son cours et le domaine doit cesser d'être un refuge pour au contraire s'ouvrir à la modernité. Il se trouve cette fois confronté à un présent qui déplace la sacralité du côté d'une idolâtrie ambiguë, pour mieux s'emparer de la mémoire du domaine et la plier à des nécessités nouvelles. Comment Chambord peut-il concilier cette volonté de mise à nu, finalement toujours avide de conférer du sens à son historicité, et l'exigence d'une mise en scène sociale, dont les artifices risquent d'entraîner sa perte ? Nous explorerons, en premier lieu, le regard porté par les auteurs sur la transformation de Chambord en asile protecteur, partagé entre la tentation de l'oubli et la volonté de faire naître le sens d'un dialogue conflictuel entre passé et présent, avant d'interroger sa relecture à l'ère du tourisme, dont les excès se révèlent aussi dévastateurs que salutaires.

1) Un asile en dehors du monde

Succédant à ces grandes figures, qui, en leur temps exilées à Chambord, ont fait du domaine le royaume de leur déchéance, plusieurs individus de chair ou de papier l'élisent réceptacle de leurs interrogations existentielles. Cet investissement du château en terre d'asile n'est pas une invention de la modernité. Il s'agit en partie d'une orientation impulsée dès l'origine par François I^{er}, désireux de se ménager un espace privilégié en contrepoint du monde curial. La littérature l'a ensuite élevé en figure protectrice, dispensant un oubli perfide ou invitant au contraire à un recentrement libérateur, pour enfin réconcilier mémoire historique et mémoire individuelle, Chambord et son passé, Chambord et les hommes.

a) L'illusion d'un mode de vie communautaire

Chambord n'est pas Blois, encore moins Fontainebleau. Le donjon initial, tout du moins, n'est pas destiné à devenir un centre de pouvoir citadin, où la cour se serait réunie autour de la figure souveraine du roi de France. C'est presque en particulier que François I^er^ se rend à Chambord, qu'il a voulu perdu au milieu de nulle part, pour mieux s'y retirer, à l'écart de la fureur du monde[1017]. Une telle situation d'isolement ne laisse pas de surprendre, à une époque qui « découv[re] la campagne, un univers à l'état d'ébauche, mi-civilisé, mi-naturel, un intermédiaire entre la ville et le désert [...], un espace divin, initiatique, où l'homme ne peut avoir sa place sans s'exposer au péril »[1018]. Selon Monique Chatenet, « ce fut cette solitude qui l'attira – un désert d'eaux mortes et de bremailles où les animaux des bois venaient chercher refuge »[1019]. Ce désir de retranchement se démarque nettement des habitudes de la cour, qui avait établi son fief dans la capitale. Au XVII^e^ encore, siècle durant lequel le cérémonial curial atteint justement son paroxysme, une confidence de Madame de Maintenon sur l'angoisse que lui inspire Fontainebleau, en regard de la liberté dont elle jouit à Chambord, malgré le déplacement de la cour d'un lieu à l'autre, confirme cette position de retraite[1020]. Nombre d'auteurs relèvent par ailleurs cette « curieuse habitude qu'a François I^er,^ que les affaires de l'État ennuient, de s'évader de la cour en compagnie de la "petite bande" de ses intimes [...], pour s'en aller chasser dans des forêts retirées où nul ne peut les suivre »[1021]. Outre le reflet de son amour de la nature et de la chasse, l'implantation de Chambord au milieu d'un immense parc « soigneusement isolé par un mur »[1022] atteste de son goût « pour le respect de sa vie privée, ainsi que [...] son mépris total du confort »[1023]. Ainsi l'ambassadeur Soranzo affirme-t-il à ses contemporains italiens, non comme une confidence mais comme un fait avéré, que le souverain a 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

[1017] Consulter X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 28-29 : « À Chambord, François préférait la forêt au village [...]. Il aimait le côté sauvage du lieu [...]. Il s'extasiait de trouver juste à côté de la riante Loire un refuge aussi touffu. Il goûtait les chasses sur un terrain sablonneux et drainé, aisé pour les chevaux, très varié aussi [...]. Comme à ce moment de sa vie il était déçu par les hommes, il préféra construire dans la forêt plutôt qu'en ville. Il refusa aussi la solution de facilité, la formule classique consistant à bâtir un grand édifice dominant la Loire, comme à Amboise ou Villandry. Il opta pour un palais dans les bois, au fond d'un vallon [...], rien que pour lui et ses vrais amis [...]. Le château de Chambord avait, malgré sa démesure, une vocation de cachette ».

[1018] G. Belzane, « Le récit de voyage », *in op.cit.*, p. 12.

[1019] M. Chatenet, *Chambord*, p. 219 ; consulter également l'abbé J.J. Bourassé, *op.cit.*, p. 312 : « Pour construire Chambord, François Ier dédaigna les collines qui bordent nos rivières. On a dit qu'il recherchait trop souvent la solitude et une demi-obscurité plutôt que le grand air et l'éclat du soleil ».

[1020] Consulter J. Raymond, « Madame de Maintenon à Chambord (1682) », *in Blois et le Loir-et-Cher*, Blois, J. de Grandpré, 1925, p. 10 : « Je me porte bien à Chambord et je m'y plais tout à fait. Nous en partons lundi 12 de ce mois pour Fontainebleau où je suis toujours accablée de vapeurs ; j'y passe les journées à pleurer et à étouffer et à me trouver la plus malheureuse personne du monde ».

[1021] M. Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne », *in Dossier de l'art*, p. 5.

[1022] M. Chatenet, *Chambord*, p. 219.

[1023] M. Chatenet, « Chambord, un rêve de pierre entre Loire et Sologne », *in op.cit.*, p. 5.

beaucoup de monde le suive, mais qu'il voulait aller seul pour rester au calme »[1024]. Dérogeant à ses obligations, François I[er] bannissait la politique lorsqu'il se rendait dans son pavillon, longtemps resté inaccessible au commun des courtisans, comme en témoigne l'évêque de Faenza, fier d'y avoir été reçu en novembre 1536 : « *[Wallop] noted further that the king wished me to go to Ciambour, which was an extraordinary favour. Today we have come hither where they have given me quarters in his Majesty's own house and I supped with him familiarly this evening* »[1025]. En effet, bien que profondément innovante comparée au mode de vie seigneurial adopté jusqu'alors par les rois de France lors de leurs séjours en Val de Loire, la cour de François I[er] en perpétue le caractère itinérant et la simplicité. Selon Ivan Cloulas[1026], la société qui suit le souverain dans les châteaux de la Loire échappe aux contraintes de la hiérarchie sociale relativement stricte qui prévaut dans la capitale. Le souverain privilégie un cérémonial discret, dont la familiarité ne laisse pas de surprendre les diplomates italiens, le terme *domestichezza* ou équivalent revenant fréquemment dans leur correspondance : « *Se la corte romana per ceremonie e distinctione di persone è maravigliosa, questa di Francia per disordine, per confusione, per non discerni un huomo da l'altro e per un certo vivere libero e non taxato, è stupenda e mirabile* »[1027]. Ainsi, Chambord se présente comme un espace neutre où le temps, comme suspendu, aurait la vertu de bouleverser le plus naturellement du monde les codes établis, pour en instaurer d'autres : « [François I[er]] aime jouer, rire, plaisanter. On l'appelle "Monsieur" et on lui donne du vous [...]. Les gens de guerre le reconnaissent comme leur compagnon [...]. Chacun éprouve l'ivresse de vivre dans la familiarité du maître, [dont] l'amabilité et la bonne grâce [...] créent [...] l'atmosphère idyllique d'une sorte de paradis terrestre »[1028].

Nombre d'auteurs ont voulu voir une stricte équivalence de cette prise de liberté vis-à-vis des conventions curiales dans l'adoption du système modulaire présidant à la construction du château. Considérant « la présence d'un grand espace central reliant des appartements périphériques et servant à réunir les compagnons de chasse »[1029], il est en effet tentant de lire

[1024] G. Soranzo, *op.cit.*, p. 242 ; consulter également les propos du diplomate Stazio Gaddio (15 octobre 1520), rapportés par M. Chatenet, *Chambord*, p. 28 : « *Vero è che'l Re, doppo che'l parti da Parisi, è andato di qua et di là per villaggi picoli ; né ambassator alcuno vi è andato dreto, ma anchor pocchissimi cortegiani, perché voluntieri non li vede quando va in simili lochi de caccie. Le donne vi sono andate dreto [...] et il Re ogni dì corre a cervi e torna la serà a casa la ve le done sonno* ».

[1025] Extrait d'une lettre de l'évêque de Farenza, datée du 27 novembre 1536, rapportée par M. Chatenet, *Chambord*, p. 35 ; Wallop était l'ambassadeur d'Henri VIII.

[1026] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 155.

[1027] Propos d'Isabelle d'Este, 1517, rapportés par M. Chatenet, *Chambord*, p. 28.

[1028] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 133 ; consulter également X. Patier, *Le Château absolu*, p. 121 : l'auteur rapporte le témoignage de Benvenuto Cellini concernant la familiarité dans laquelle François I[er] l'entretenait ; consulter aussi B. Cellini, *op.cit.*, pp. 314-315 et Sophie Chauveau, *L'obsession Vinci*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, pp. 482-485, où l'auteur évoque la surprise de Léonard de Vinci, lorsque François I[er], lors de leur première rencontre, met un genou à terre devant l'artiste et lui demande de l'appeler par son nom.

[1029] M. Chatenet, *Chambord*, p. 100.

le pavillon 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 égalitariste[1030]. L'ambassadeur Francisco de Moraes relève quant à lui une volonté de transcrire avec exactitude l'agencement des logis carrés du corps central dans le plan circulaire, en indiquant que toutes les chambres, dans les tours comme dans les pavillons, sont éclairées par une croisée et une demi-croisée[1031]. Jacques Androuet du Cerceau salue à son tour « la commodité du dedans, [...] ordonee avec raifon et fçavoir », en indiquant qu'« aux deux coftés plus prochains du mefme dongeon, font efleuez les eftages au deffus des terraces, d'une certaine longueur : à l'une defquelles eft comprinfe vne falle, garderobbe & montée, & à l'autre, chambres & garderobbes, & ce à chafque eftage : fi que à chaque angle d'iceux par dedans y a vne montée en la court, de fort bonne ordonnance, qui sert pour la commodité des membres prochains »[1032]. Cette harmonie fonctionnelle conduit par ailleurs l'architecte contemporain Michel Ranjard à souligner l'innovation surprenante du plan de Chambord, en le comparant à « celui d'un immeuble de rapport moderne comprenant à chaque étage huit studios et leurs dépendances, desservis au centre par un vaste escalier et une batterie d'ascenseurs et dans les angles par des escaliers de service et des monte-charges »[1033]. En outre, confirmant cette unification communautaire, certains, à commencer par Moraes[1034], se sont étonnés qu'à l'origine, le logement du roi ne se distingue par réellement des autres appartements, comme si tous les individus logeant à Chambord pour quelques nuits, à l'occasion d'une partie de chasse, devaient être placés sur un même pied d'égalité. Soranzo s'attarde également sur le caractère collectif, donc interchangeable, de la disposition des appartements : « Il y a une très grande quantité de logements de telle manière que non seulement le roi y était logé avec un grand nombre de seigneurs, mais il y restait encore beaucoup de place [...]. À chaque angle il y a un escalier également en vis ; par ces escaliers,

[1030] Consulter *Ibid.*, p. 70 et 77 : « Le plan de Chambord est réellement modulaire, le carré du donjon étant répété trois fois pour former la longueur de la plate-forme et deux fois pour déterminer sa largeur [...]. Le plan du donjon est un carré cantonné de tours circulaires [...]. Les dispositions intérieures s'inscrivent dans une grille dont le module [...] de 4 toises et demie [...] 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 côtés. Quant aux tours, elles ont également deux modules de diamètre, proportions reprises pour les quatre tours d'angle de l'enceinte [...]. Comme pour faire écho sur le mode mineur à la composition majeure des espaces principaux, les carrés aux angles de la croix sont eux-mêmes subdivisés par des murs de refend » ; consulter également 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 » ; consulter fig. 133 et fig. 134 en annexe.

[1031] Consulter F. de Moraes, *op.cit.*, p. 84 : « Chacune des salles a trois grandes fenêtres au fond, chaque chambre une grande et une moyenne, et les autres pièces chacune leur petite fenêtre ».

[1032] J. Androuet Du Cerceau, *op.cit.*, p. 10.

[1033] Propos de Michel Ranjard extraits de « Contribution à l'étude du plan de Chambord », *in Les Monuments historiques de la France*, 1973, rapportés par M. Chatenet, *Chambord*, p. 100.

[1034] Consulter en annexe (pp. 332-333) F. de Moraes, *op.cit.*, p. 84.

il y a tant de logements accessibles que le roi occupe une partie »[1035]. Ce dispositif architectural correspond également à une manière de vivre propre à la Renaissance, où la chambre, par exemple, est moins considérée comme un espace privé que comme un lieu de vie plurifonctionnel : dans la sienne, le roi mangeait et recevait aussi bien qu'il y dormait, entouré de ses gentilshommes, dont le premier, qui était toujours un noble, couchait dans un lit, tandis que les autres dormaient à même le sol. Ainsi, le plan modulaire de Chambord matérialise également l'état d'esprit d'un siècle où le souverain, qui se veut désormais *primus inter pares*, descend « du pinacle des hautes demeures pour vivre à son gré, parmi l'environnement librement choisi de ses amis [...]. Le roi [a] conquis le droit de vivre à son aise, dans la demeure [élue], comme tout autre individu, pour répondre à ses goûts et à ses sentiments »[1036]. Monique Chatenet pondère toutefois le symbolisme de cette disposition : « Le fait que dans le donjon, aucun appartement ne se distingue des autres par des dimensions supérieures ou un plus grand nombre de pièces n'a pas lieu de surprendre, s'agissant d'un château de chasse de plan massé »[1037]. Il faut en outre admettre que ce parti égalitaire est moins lisible à partir du moment où François I^{er} décide de déplacer son logis dans l'aile droite, désormais clairement situé à part du donjon[1038]. Pour ce faire, le souverain « privatise » une galerie qui jusque là servait à la circulation, fait aménager un couloir et un escalier personnels, qui lui permettent « d'entrer dans la partie privée du logis royal sans avoir à passer par la salle »[1039]. Cette modification d'importance, ainsi que les multiples travaux d'agrandissement du château, à commencer par les offices, répondent à la nécessité d'adapter Chambord à son nouveau statut : « le rendez-vous de chasse destiné à abriter la "petite bande" avait pris tant d'ampleur et de prestige qu'il ne pouvait plus être considéré par le roi comme une simple maison de plaisance. Il fallait donc à François I^{er} un logis plus autonome et plus spacieux, [...] Chambord ét[ant] désormais conçu comme l'une des résidences principales de la cour de France »[1040]. En dépit de cette évolution, il demeure que l'ordonnancement initial de Chambord traduisait bien, sur le plan architectural, un idéal communautaire. Son caractère éphémère renforce d'autant plus sa valeur archétypale d'entre-monde où, le temps d'un rêve quelque peu illusoire, un roi de France a cru pouvoir s'affranchir de la pesanteur des conventions et redevenir un individu parmi d'autres, au sein d'un espace préservé.

Ses successeurs n'ont d'ailleurs pas cherché à revenir à cet état d'esprit : ponctuellement, et en particulier durant le règne de Louis XIV et le séjour du maréchal de

[1035] G. Soranzo, *op.cit.*, p. 242.
[1036] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 42.
[1037] M. Chatenet, *Chambord*, p. 123.
[1038] Il est difficile d'établir la date exacte à laquelle François I^{er} a décidé de déplacer son logis : aux pages 123-124 de sa monographie, Monique Chatenet délimite une fourchette chronologique entre 1521 et 1539.
[1039] M. Chatenet, *Chambord*, p. 123.
[1040] *Ibid.*, p. 124.

Saxe, Chambord est transformé en théâtre du luxe et des festivités, où toute la cour se presse pour participer à la représentation du pouvoir[1041]. En revanche, cet idéal communautaire semble avoir inspiré plusieurs littérateurs et motivé l'élaboration d'un certain nombre de châteaux en Espagne. Impossible, en premier lieu, de ne pas évoquer le mode de vie utopique des Thélémites, au sein de la fameuse abbaye inventée par Rabelais, qui paraît tendre un miroir à Chambord. L'écrivain insiste en effet sur la disposition extrêmement fonctionnelle de Thélème, où vivent des milliers de jeune gens : « En ycelluy estoient neuf mille troys cens trente et deux chambres : chascune guarnie de arrière chambre, cabinet, guarde robbe, chapelle, et yssue en une grande salle »[1042]. Thélème se présente en outre comme un contre-exemple monacal, destiné à valoriser un idéal de vie aristocratique où la concorde règne entre les habitants de l'abbaye, tous bien nés[1043] et formant en conséquence une élite choisie. 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 choisie. Elle en constitue ainsi le versant fictionnel, l'espace en marge où toutes les potentialités trouvent à s'épanouir pleinement. Dans son récit de voyage, Riou profite de ce que l'abandon de Chambord au XIX^{e} siècle lui inspire d'amères réflexions sur la vanité humaine, pour avancer son petit réquisitoire contre les vaines séductions du monde. Priant son lecteur de l'excuser pour ses propos moralisateurs, il prétend avoir été « entraîn[é], sans doute, [par] la nature même de [s]on sujet »[1044], qui invite à prendre la mesure de toute chose : « Je me suis entendu avec Chateaubriand pour me contenter d'une petite fleur au bord du lac solitaire [...]. Je n'attache aucun prix à quoi que ce soit, et je suis indépendant de tout, fors de Dieu. Peuples et rois, grandeurs et misères, tout ne m'est rien »[1045]. Croyant sans doute réactualiser le désir de retraite de François I^{er}, Riou n'a visiblement pas conscience d'en prendre l'exact contrepied : tout à ses épanchements romantiques, il oublie que le roi de France n'a jamais considéré Chambord comme un royaume d'ermite, désireux qu'il était, tout au contraire, de le faire résonner de rires et du son cuivré des trompes, à l'issue d'une partie de chasse ! Enfin, quelques individus ont argué, semble-t-il, du système modulaire de Chambord pour justifier les projets particulièrement fantaisistes auxquels ils le destinaient.

[1041] Consulter par exemple P. Rain, *op.cit.*, pp. 178-180 et V. Cochet, *Mes Rêveries... : le maréchal de Saxe à Chambord*, p. 93.
[1042] F. Rabelais, *op.cit.*, p. 220.
[1043] Consulter *Ibid.*, pp. 224-225 : « Cy entrez vous, et bien soyez venuz / Et parvenuz tous nobles chevaliers, / Cy est le lieu où sont les revenuz / Bien advenuz : affin que entretenuz / Grands et menuz, tous soyez à milliers. / Mes familiers serez et peculiers, / Fisques, gualliers, joyeux, plaisans, mignons, / En general tous gentilz compaignons [...]. Cy entrez vous dames de hault paraige / En franc couraige. Entrez y en bon heur, / Fleurs de beaulté, à celeste visaige, / À droict corsaige, à maintien prude et saige, / En ce passaige est le séjour d'honneur » ; consulter également I. Cloulas, *Chambord, rêve des rois*, p. 17.
[1044] F. Riou, *op.cit.*, p. 55.
[1045] *Ibid.*, p. 54.

Outre, l'intention de le transformer en établissement agricole tenu par des moines ou en refuge pour enfants trouvés[1046], la Société des Quakers avait proposé, en décembre 1792, de créer à Chambord une école gratuite pour cent cinquante enfants[1047]. Napoléon, enfin, aurait souhaité y installer une maison d'éducation pour les filles des titulaires de la Légion d'honneur[1048]... Une fois encore, les intentions selon lesquelles François I^er^ a conçu Chambord se trouvent dévoyées : ironie du sort, ce parti inédit qui surprenait ses contemporains, apparaît raisonnable et rationnel, quelques siècles plus tard, à côté de tous ces projets insensés.

À la lumière de ces interprétations diverses de l'idéal communautaire que François I^er^ a laissé transparaître à Chambord, la valeur de refuge qu'il lui accordait semble procéder d'un élan foncièrement positif. Le souverain n'a-t-il pas simplement conçu son pavillon de chasse comme une parenthèse, un lieu pour soi d'où se voyait banni tout ce qui ressemblait par trop aux tracas quotidiens du monde curial ? À cet égard, Rabelais demeure le seul écrivain à avoir su inventer une construction parallèle qui en incarne l'esprit tout en soulignant ce qu'une telle prétention sous-tend d'utopique. La fiction romanesque contemporaine, toutefois, est parvenue à lui conférer une tout autre dimension, singulièrement fascinante.

b) Le lieu d'un retour sur soi

Le comportement singulier de François I^er^ semble avoir beaucoup intrigué les auteurs, tout ce qui touche, de près ou de loin, au domaine du secret, ayant généralement le don d'attirer l'attention et de cristalliser l'imaginaire. Alors même qu'ils consacrent Chambord en tant que retraite de pouvoirs fantoches, les XIX^e^ et XX^e^ siècles explorent également la dimension plus intimiste de cette terre d'asile, mettant alors en lumière un curieux mouvement de balancier. La tentation de s'absoudre du monde qui envahit certains d'entre eux, bien loin d'abolir toute temporalité, les conduit au contraire à renouer le dialogue avec le passé. Chambord « demeure le refuge des êtres humains [...], refuge qui signifie l'inanité de certaines vies, voire la ruine possible, réelle ou symbolique, de la civilisation européenne mais ce refuge abrite la mémoire de ce qu'on désire sauver et même la promesse de la survie. Ainsi, l'impression d'espace, que donnent solidairement le parc et le château, ne symbolise plus le vide, mais une hospitalité offerte ou dont on pourrait s'emparer »[1049]. D'une manière

[1046] Consulter « Addition de Verdier », in C.-F. Vergnaud-Romagnési, *op.cit.*, pp. 3-4.
[1047] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 194 et H. James, *op.cit.*, p. 60, qui fait certainement erreur en indiquant que la Société des Quakers voulait transformer Chambord en usine, à moins qu'il ne fasse allusion à l'intention de cette Société de faire travailler les enfants sous couvert de les éduquer, comme le laisse entendre le Collectif, *op.cit.*, p. 263.
[1048] Consulter M. Chatenet, *Chambord*, p. 197.
[1049] C. de Buzon, *op.cit.*, p. 50.

ou d'une autre, Chambord oblige le visiteur qui l'interroge à se confronter à la question de la mémoire : désireux de conférer du sens à cette historicité qui se délite, l'homme s'essaie à redonner vie au passé, en lui prêtant une parole dans le présent. Ainsi, les auteurs commencent par mettre en lumière cette tendance du domaine à apparaître sous les traits d'une petite ville, comme un microcosme, un monde dans le monde qui se replierait sur lui-même. Certainement influencés par l'insistance des ambassadeurs quant aux dimensions imposantes de Chambord, ainsi que par le développement, à la Renaissance, d'un discours sur la ville qui tend à transformer toute architecture quelque peu élaborée en utopie urbaine[1050], plusieurs écrivains décrivent les parties hautes du château comme une cité flottant dans les airs. Georgette Ducrest, fascinée par le « majestueux aspect de cette immense ruine », établit « au premier coup d'œil, [qu'elle] présente assez celui d'une ville, dont les bâtiments seraient des églises serrées les unes contre les autres »[1051]. Confirmant une illusion d'optique qui semble le séduire davantage que la vérité, Henry James ajoute que « 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 »[1052]. L'iconographie s'est également plu à mettre en scène cette « véritable petite ville en miniature formée par les combles des quatre châteaux s'élevant aux angles du donjon, combles pourvus de deux étages de lucarnes et de tourelles d'escalier »[1053]. Eugène Sadoux et Octave de Rochebrune adoptent un parti presque similaire en choisissant de représenter l'une des tours du donjon depuis les terrasses, selon un cadrage serré à hauteur d'homme, qui leur permet de jouer sur la perspective des balustrades et des éléments hauts se poursuivant hors-champ[1054]. La monumentalité de l'architecture s'en trouve accentuée, particulièrement dans l'œuvre de Rochebrune, qui opte pour un point de vue subjectif en prenant soin de représenter l'angle de mur et le morceau de rambarde derrière lesquels pourrait se tenir un visiteur. La ligne d'horizon, fort basse et qui pose 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 proportions, n'a d'autre but que d'immerger le spectateur dans la scène. 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 ville. Une autre gravure de Sadoux[1055] présente les terrasses juste au sortir de la lanterne,

[1050] Consulter H. Daussy, P. Gilli, M. Nassiet, *op.cit.*, pp. 70-71.
[1051] G. Ducrest, *op.cit.*, p. 138.
[1052] H. James, *op.cit.*, p. 54 et 56.
[1053] I. Cloulas, *Les Châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, p. 123.
[1054] Consulter fig. 135 à 137 en annexe.
[1055] Consulter fig. 138 à 140 en annexe : la comparaison de la gravure avec la photographie contemporaine révèle la mise en scène de Sadoux, qui élimine quelques éléments architecturaux pour gagner en profondeur de champ.

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 exiguë, laisse à penser qu'au-delà des terrasses, s'étend une « vieille ville en amphithéâtre, capricieusement répandue sur les saillies d'un plan incliné »[1056]. Transcrivant, au XX^e^ siècle, cette dynamique spatiale dans l'univers des mots, Monique Chatenet infléchit la valeur microcosmique de Chambord en postulant que les parties hautes, s'élançant à toucher les nuages, comme pour emporter le château dans les airs, lui donnent l'allure d'une caravelle[1057]. Lors de sa prise de poste, Xavier Patier musarde sur les terrasses où il vit une expérience similaire. Il lui semble soudain s'être embarqué pour la haute mer, avant d'accoster dans un étrange village composite[1058]. Après avoir vécu quelques mois au cœur du domaine, l'écrivain approfondit son impression première et en file la métaphore, jusqu'à conclure qu'à l'instar du palais merveilleux d'Apolidon, « Chambord est une île entourée de terres ». Cette insularité serait déterminée par le mur d'enceinte, « qu'on ne voit pas mais dont on sait qu'il campe au-delà des arbres, [tel] une barrière de corail » [1059]. À travers les siècles, Patier a parfaitement conscience de renouer avec la nature même du domaine, de retrouver les accords sur lesquels François I^er^ a, en son temps, composé son rêve : « Dans un jardin clos, l'homme est à l'abri de l'hostilité du cosmos et des hommes, installé dans une sécurité presque intra-utérine [...]. Et à la ressemblance de tous les hommes, François portait en lui une nostalgie de jardin »[1060]. Se gardant toutefois d'insister davantage sur le fondement biblique d'une telle représentation, l'écrivain signifie clairement que la simple persistance de ce sentiment d'insularité, dans le présent, suffit à révéler de Chambord la dimension mythique. Fort de cette certitude, Patier s'autorise à en livrer sa propre interprétation, tout en soulignant au passage, dans cette vaste entreprise de

[1056] 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 F. Badiola, D. Brière, *op.cit.*, p. 55.

[1057] 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 O. Elkaïm, *op.cit.*, p. 150.

[1058] X. Patier, *Le Château absolu*, 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 ? [...] Sur les terrasses, c'est le délire : un village italien de la Renaissance mais qui ne ressemble à aucun village italien de la Renaissance, avec ses maisons, ses minarets mahométans, son clocher gothique, sa place centrale, ses recoins à l'érotisme horacien [...], ses ruelles : une folie » ; consulter fig. 141 et fig. 142 en annexe.

[1059] Ces deux citations sont extraites d'*Ibid.*, pp. 110-111.

[1060] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 64.

réactualisation, le rôle central de la littérature : « Une île est un périmètre, un berceau à l'intérieur duquel on se construit un abri pour se tenir immobile, mais c'est aussi, pour les gens comme moi nés loin de la mer, un lieu où l'on n'est pas chez soi : être dans une île, c'est être en voyage, même en résidence [...]. À Chambord, je suis dans le Pacifique Sud »[1061]. Lors d'un entretien accordé à l'occasion de la sortie de son roman, *Les Escaliers de Chambord*, Pascal Quignard semble préfigurer cette symbolique spatiale, qui suscite le sentiment confus qu'en ce lieu, le monde extérieur n'existe plus, ou plutôt qu'il est lui-même le monde : « Chambord est désert dans une forêt interdite [...]. La majesté, l'immensité du château est accentuée parce qu'on ne peut pas entendre Chambord autrement que cette absence de bords. C'est le " sans limite", c'est le "sans bord" qui est là dans la forêt perdue, dans une sorte de fusion avec les cerfs, les sangliers et les rapaces »[1062].

Certains auteurs considèrent d'ailleurs la nature microcosmique du domaine comme une « invit[ation] à une anamnèse »[1063]. La Grande Mademoiselle inaugure au XVII[e] siècle cette perception de Chambord comme un espace privilégié, où le temps, suspendu, semble inciter à un retour sur soi. Pour la duchesse de Montpensier, tout Chambord se résume à ce jour d'été 1637, où, alors qu'elle a déjà dix ans, « pour une fois, Gaston d'Orléans [se comporte] en véritable père »[1064]. Ce presque inconnu qu'elle ne voit jamais joue avec elle tout son soûl dans l'escalier à double révolution : profitant de son inexpérience pour l'étonner, Gaston d'Orléans gravit les degrés d'une spirale tandis que sa fille se précipite dans l'autre, persuadée de pouvoir le rejoindre[1065]. Cette confidence touchante de la fierté d'une petite fille, parvenue à faire naître un sentiment paternel dans le cœur d'un homme peu aimant, constitue la première occurrence d'une symbolique de l'escalier central comme mise à nu de l'âme. Lorsqu'elle songe à Chambord, la Grande Mademoiselle se moque bien qu'il s'agisse d'un château de roi : elle n'a à l'esprit que cet instant de grâce, qui « fut peut-être la seule part de bonheur sans mélange [qu'elle] connut en ce monde »[1066]. Abolissant toute chronologie, déformant la réalité au miroir d'un simple souvenir, la duchesse de Montpensier se réapproprie l'histoire de Chambord, convoque sa mémoire de pierre pour la faire dialoguer

[1061] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 112.
[1062] Propos de P. Quignard, 1989, retranscris par C. de Buzon, *op.cit.*, p. 46.
[1063] C. de Buzon, *op.cit.*, p. 40.
[1064] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 102.
[1065] Consulter Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, « Le choix d'un roi, 1627-1650 », *in Mémoires de la Grande Mademoiselle*, chapitre 5, « 2. Voyage pour Blois », Clermont-Ferrand, Paleo, « Sources de l'histoire de France : Le règne de Louis XIV », t. I, [été 1637], 2007, pp. 40-41 : « Monsieur vint au-devant de moi jusqu'à Chambord qui est à trois heures de Blois [...]. Une des plus curieuses et des plus remarquables choses de la maison est le degré, fait d'une manière qu'une personne peut monter et une autre descendre sans qu'elles se rencontrent, bien qu'elles se voient ; à quoi Monsieur prit plaisir de se jouer d'abord avec moi. Il était en haut de l'escalier lorsque j'arrivai ; il descendit quand je montai, et riait bien fort de me voir courir dans la pensée que j'avais de l'attraper. J'étais bien aise du plaisir qu'il prenait, et je le fus encore davantage quand je l'eus rejoint ».
[1066] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 102.

avec la sienne, intime. Chambord revit, palpite au diapason d'un instant de joie, qui tient lieu d'éternité. Trop occupés, sans doute, à élever le domaine en symbole légitimiste, les auteurs du XIX^e^ siècle n'explorent pas cette dimension : il faut attendre les fictions des XX^e^ et XXI^e^ siècles pour la voir réinvestie dans la trame romanesque. Marchant dans la voie tracée par certains de leurs prédécesseurs, elles témoignent également d'une déshérence mnésique, mais celle-ci devient l'occasion d'une quête de l'origine, non plus historique, mais désormais d'ordre individuel et généalogique. Chambord métaphorise alors tout à la fois l'identité en ruines et la recherche du souvenir enfui ; jouant le rôle d'un révélateur de mémoire, il est investi d'un certain pouvoir de résolution, se présente comme la clef de l'énigme. Reprenant la théorie de Roland Mortier, qui s'intéresse à la perception « ruiniste » du temps, nous pouvons dès lors avancer que Chambord « rend tangible le mouvement de l'histoire, [est] l'occasion d'un choc qui renverse la démarche naturellement prospective de l'esprit : c'est alors le moment du retour sur soi, du bilan d'une vie, du regard interrogateur sur un destin »[1067].

Dans *Les Escaliers de Chambord*, le personnage fantasque d'Ottilia Furfooz, la tante d'Édouard, décide d'emménager à Chambord juste après s'être séparée de son mari, le musicologue Schradrer, et demande instamment à son neveu de lui acheter une maison dans la réserve[1068]. Ottilia considère Chambord comme un lieu d'enfouissement, où elle pourra se tenir « à jamais [à l'écart de] la porcherie des hommes, la hideur de Syracuse » et revenir à elle-même, pour mieux condamner son mariage à n'être qu'« une "parenthèse" dans sa vie »[1069]. Ce personnage autodestructeur trouve en l'abandon et la solitude de Chambord un écho à la ruine de sa propre vie, ainsi qu'à son désir d'atomiser le monde entier. Elle compte bien faire de sa petite maison la seule réalité subsistant, afin de se réapproprier son existence, en se pensant comme la dernière survivante d'une race déchue. S'autoproclamant vice-présidente mondiale de la Société des Falconiformes, Ottilia « ent[end] vivre désormais entourée de gens honnêtes : les crécerelles, par exemples, ou les bondées [...]. J'en ai assez de la musique et du malheur ! Je veux les seuls oiseaux qui ne chantent pas ! Je veux le bonheur. Je veux une porte fermée ! Je veux la règle du silence. Je veux dans la minute qui vient fonder Port-Royal ! »[1070]. L'écrivain met donc d'abord en scène un contre-exemple de retraite à Chambord, où le château se fait métonymie d'une folie dévastatrice au point d'abolir le langage, considéré comme trompeur. Ottilia s'appuie sur la marginalité du domaine pour le transformer en espace d'attraction centripète, dont elle serait elle-même le point d'orgue, et

[1067] R. Mortier, *op.cit.*, pp. 224-225.
[1068] Pascal Quignard avoue avoir pris quelques libertés avec la réalité pour servir sa fiction : le domaine de Chambord appartenant à l'État, il est impossible d'y acheter une maison ; les résidents y sont tous locataires.
[1069] Ces deux citations sont extraites de P. Quignard, *op.cit.*, p. 47.
[1070] *Ibid.*, pp. 48-49.

qui anéantirait toute forme de vie extérieure, en proclamant la mort de la parole[1071]. Édouard conçoit une sorte de vénération pour cette tante qui l'a élevé et, bien qu'elle refuse de le voir, sans raison apparente, depuis plus de trente-cinq ans, sa réapparition soudaine donne un sens nouveau à sa vie. Chambord devient alors un lien inespéré, physique, entre cette femme et lui, le conduisant en droite ligne à son passé perdu : « La voix de tante Otti était toute proche, à deux doigts de lui-même si vivante, si inentamée par l'espace, si immuable dans le temps [...]. Il avait l'impression d'être retombé dans la taille miraculeuse et concentrée de l'enfance »[1072]. Tout au long du roman, Édouard cherche le nom d'une petite fille qu'il avait aimée autrefois et dont le souvenir, aussi diffus qu'indicible, l'empêche aujourd'hui de s'engager dans une relation amoureuse durable. Régulièrement, il revient à Chambord, lieu fondamental de son enquête, de son voyage dans les limbes, le château devenant une « figuration symbolique [de son] destin ». Systématiquement, Édouard s'enfonce seul dans la forêt, persuadé que quelqu'un le suit : le parc clos de Chambord se révèle donc une métaphore de sa psyché, de cette tension vers lui-même, comme un espace aveugle reflétant son regard tourné en son for intérieur, vers une mémoire incertaine. Ainsi, durant ses promenades, Édouard a des visions parcellaires de moments vécus avec cette petite fille et retrouve des objets – une barrette bleue, une fourchette de dînette en plastique – qu'il sait lui avoir appartenus[1073]. C'est en s'allongeant dans l'herbe, au bord du Cosson, durant un soir d'orage, que la pièce manquante du puzzle de sa vie retrouve sa juste place : presque trente ans plus tôt, lors d'une sortie scolaire, la petite Flora Dedheim est morte noyée sans qu'il soit parvenu à la ramener à la rive. Édouard revit cette scène dans un horrible cauchemar et, le corps possédant une mémoire autonome, s'aperçoit à son réveil qu'il a passé la nuit près de l'étang des Bonshommes et que la pluie vient de le réveiller, tout comme lorsqu'il s'était évanoui en tentant de sauver Flora. De même, « il [voit] sa main agrippée à une grosse marguerite des près »[1074], comme sa main s'était crispée sur la barrette bleue retenant la tresse de la petite fille, au moment de la sortir de l'eau. Aussi soudainement qu'Édouard, le lecteur prend conscience que la nature, à Chambord, n'a jamais cessé de lui envoyer des signes. Un jour, ce fut « une petite fougère [...] terminée par une minuscule main recroquevillée qui serrait encore son poing minuscule. Une petite main qui serrait ce poing minuscule sur un trésor, sur un secret. Qui résistait encore à l'appel de la lumière si rare du soleil » et, lors de son ultime vision, « un minuscule rouleau, sur le bord de l'étang, dans une espèce de vapeur, s'écrasait encore sur un bout d'allumette

[1071] Selon Aliette Armel, auteur d'un article consacré à Pascal Quignard sur l'*Encyclopaedia Universalis 2006*, l'œuvre de l'écrivain explore la question du langage, perçu comme « source d'effroi », « l'utilisation du langage [conduisant] à une séparation à l'intérieur de soi, mais le manque du mot [pouvant] conduire à la mort » ; consulter P. Quignard, *op.cit.*, p. 49 : « Elle voulait accéder au repaire. Elle voulait accéder à la réserve d'un monde divin haut perché comme le nid que font les aigles. Elle voulait un jardin oublié ».
[1072] *Ibid.*, pp. 47-48.
[1073] Consulter en annexe (pp. 409-412 ; 416-417) *Ibid.*, pp. 73-81, 318-325.
[1074] *Ibid.*, p. 322.

calcinée. Il s'écrasait sur elle, l'engloutissait et la régurgitait de nouveau »[1075], comme les vagues de l'océan avaient un jour emporté la vie de Flora. Édouard ne pénètre dans le château que pour s'arrêter face à l'escalier à double révolution, qu'il perçoit également comme un système de symboles à déchiffrer, à mettre en connexion avec sa propre histoire, son passé. Ces degrés lui apparaissent peu à peu comme un levier, un chemin directement relié à ses souvenirs enfouis, menant « à une chambre haute, à ce lieu oublié où l'adulte, traversant le "pont exigu", rejoint l'enfant »[1076]. Lorsque sa tante lui demande de lui trouver une maison, Édouard ne se souvient que de Chambord « ces escaliers interminables » où il a joué avec la petite fille. Comme la forêt, la double vis, avec ses hélices qui l'empêchaient de la rejoindre alors qu'il ne cessait de la voir, est programmatique de son destin : « On était pourtant sans cesse face à face, excité, impatient. La petite condisciple de cinq ou six ans et lui-même criaient, hurlaient devant ce miracle : sans cesse on montait seul. Sans cesse on descendait seul. Sans cesse on était abandonné de celui qu'on avait sous les yeux »[1077]. Édouard a passé sa vie à vouloir rejoindre quelqu'un qui n'est plus et l'a, trente ans plus tôt, condamné à une solitude sans repos. La triple association finale de l'escalier à double révolution à un code ADN et à la tresse de Flora, figurant cette « transmission même, éternelle, qui se reproduisait et nous reproduisait comme des vagues »[1078], achève l'assimilation de Chambord à une matrice mémorielle. L'inextricable destin d'Édouard était écrit dans les circonvolutions mêmes de l'escalier et le château, dans son ensemble, en était l'écrin organique, faisait sienne la respiration d'Édouard, prêtant sa parole de pierre à cet homme au passé balbutiant et à l'avenir muet.

Avec *Les Graffitis de Chambord*, Olivia Elkaïm imbrique plus étroitement encore histoire collective et histoire individuelle, mémoire de pierre et mémoire humaine, en composant une fiction généalogique à partir des heures dramatiques vécues par Chambord durant la Seconde Guerre mondiale. La structure même du roman adopte un aspect organique, qui place d'autorité l'enjeu mnésique au cœur de son propos. Soixante-et-onze sections se répartissent en trois groupes, aux titres récurrents : dix-huit, dont le premier et le dernier, s'intitulent « Trevor », en référence au dernier descendant des Rosenwicz ; vingt-deux, rédigés à la première personne, portent comme titre « Simon », prénom du père de Trevor ; trente-et-un, enfin, concernent l'histoire d'Isaac, le père de Simon, et reprennent le titre du roman lui-même. Le principe énonciatif est dès lors posé : Simon, qui est écrivain, tente de comprendre l'histoire d'Isaac, écrivain et libraire juif réfugié à Chambord durant la guerre, et

[1075] Ces deux citations sont extraites d'*Ibid.*, p. 322.
[1076] Ces deux citations sont extraites de l'article d'Aliette Armelle ; consulter en annexe (p. 409, 2e et 3e § ; 415-416) P. Quignard, *op.cit.*, pp. 50-51, 310-311.
[1077] *Ibid.*, p. 51.
[1078] *Ibid.*, p. 311.

d'en faire un livre, afin que reste sur terre une trace de la famille Rosenwicz, son fils Trevor, financier solitaire souffrant sans le savoir de n'avoir pas connaissance de son passé familial, ne souhaitant pas d'enfant. Quatrième protagoniste masculin du roman, le conservateur Roger Reichenbach, responsable des œuvres du Louvre déposées à Chambord, a bien connu Isaac, le groupe des résistants, puis Simon, venu durant cinquante ans récolter ses souvenirs. « Entouré de morts »[1079], ses amis juifs fusillés ou déportés durant la guerre, il matérialise la mémoire vive du château. Dernier témoin vivant du massacre survenu à Chambord, dernier témoin de la grande histoire, il préserve aussi la petite histoire d'une famille : il est donc le seul à détenir la clé d'une quête infinie des origines, qui se transmet de génération en génération en se heurtant au silence né de l'indicible[1080]. Ainsi, le personnage de Reichenbach, qui semble aussi vieux que le monde, n'existe pas en-dehors du domaine : il est son souffle, sa parole, son double ; s'il n'a jamais quitté le château, c'est parce qu'il en fait partie et que chacun met ses dernières forces à maintenir l'autre en vie. Elkaïm n'évoque en effet jamais le devenir contemporain du domaine : objet fictionnel, il est réductible au souvenir des vies qui s'y sont entrecroisées durant la guerre, avant de disparaître. Se confondant organiquement avec le personnage de Reichenbach, il devient une identité abstraite, une mémoire pure. C'est pourquoi, apprenant qu'il est atteint de la maladie d'Alzheimer, le conservateur n'a-t-il plus qu'un désir, transmettre à Trevor l'ouvrage inachevé de Simon. « Et puis quand je vais mourir... LE NOIR [...]. Je vous en prie, ne tardez pas. Je ne voudrais pas que vous trouviez à ma place une pauvre coquille vide »[1081], lui écrit-il. Sans la parole de Reichenbach pour réactiver sa mémoire de pierre, Chambord sera vidé lui aussi de sa substance vitale, ses souvenirs, et ne pouvant plus assurer sa mission, qui est de laisser trace du passé, retournera symboliquement au néant. Simon est le seul autre personnage à établir un lien privilégié avec Chambord. Contrairement à Reichenbach, Simon n'arrive pas à parler, car son passé reste pour lui confus. Il a besoin du vieux juif, de sa parole comme d'un étai pour laisser affleurer, dans l'écriture, l'histoire de sa famille : « Je ne sais pas si je suis capable de recréer un monde de disparus [...]. Il faudra recenser les vies perdues »[1082]. Pourquoi Simon n'est-il pas venu recueillir le témoignage de Reichenbach en une seule fois? Pourquoi revient-il régulièrement à Chambord, organisant son existence autour de ses remontées à la source, pour écouter un vieil homme redonner vie à ce qui n'est plus, puis noircir des pages avec la certitude qu'il n'achèvera jamais le récit de ses origines ? Une fois encore, en tant qu'espace physique, Chambord se présente comme un réceptacle, le seul lieu où la mémoire, transcendée par le

[1079] O. Elkaïm, *op.cit.*, p. 272.
[1080] Consulter *Ibid.*, pp. 86-90 : Trevor aurait aimé que ses parents, Simon et Sarah lui parlent de leur famille, mais se heurtait systématiquement au silence de sa mère, qui se réfugiait dans une sorte de non-pensée, pour éviter d'être assaillie par ce qu'elle appelait « ses disparus » ; « Les disparues. Fin de la conversation » (p. 119).
[1081] *Ibid.*, p. 272.
[1082] *Ibid.*, p. 128.

témoignage, la transmission, peut enfin faire sens. Une pulsation vitale s'est imprimée dans la pierre du vieux château, c'est donc à lui qu'il appartient de révéler ses secrets, à travers Reichenbach, une figure de médium[1083]. Simon a conscience que c'est seulement dans l'acte ultime d'écrire que cette mémoire pourra trouver son accomplissement, car si Reichenbach a traduit le langage de la pierre, encore faut-il l'empêcher de s'évanouir à mesure que meurt la voix. Pour assurer la survivance de son histoire, Simon a encore besoin de Chambord. C'est à Chambord qu'il doit écrire cette histoire, car le château est hors du temps, hors du monde. Il ménage cet espace virtuel, ontologique, où il lui est alors possible d'entendre la respiration des disparus : « À Chambord, [la nuit, les fantômes] se déchaînent [...]. Depuis quand n'ai-je pas dormi plusieurs heures d'affilée sans me réveiller, sans entendre des voix, sans ressentir l'urgence d'écrire [...] ? Cette nuit, le vent soufflait à Chambord. Il faisait vibrer la vitre de ma chambre et claquer les rideaux de dentelle. Je n'arrivais pas à dormir – trop de fantômes à l'assaut de ma mémoire » ? Simon doit écouter le souffle de Chambord, rester attentif à « tous les bruits, tous les craquements », car, ici, « il n'y a pas d'évidence » [1084].

Ainsi, réinvestissant la configuration spatiale particulière de Chambord, nombre d'auteurs ont pensé sa vocation de retraite comme un monde intérieur, un espace où l'homme, absous du monde, trouve l'occasion de se recentrer sur lui-même. À l'histoire de Chambord se mêlent donc les histoires personnelles d'individus établissant avec lui un lien particulier, s'appuyant sur sa mémoire de pierre pour recomposer la leur. Les écrivains se répondent d'ailleurs à travers les siècles en postulant ou mettant en scène son double rôle de gardien et de révélateur, laissant à penser que ce mythe de pierre, qui dialogue avec des êtres en quête d'eux-mêmes, peut aussi se faire le reflet d'interrogations collectives.

c) Chambord, un « anti-destin »[1085]

À travers les graffiti, Chambord et ses visiteurs ont entamé un dialogue organique où leurs mémoires respectives se mêlent jusqu'à battre à l'unisson. La représentation du domaine en tant que refuge infléchit toutefois cette logique, postulant que ce monument calligraphique

[1083] Consulter *Ibid.*, pp. 187-189 : « Il arrive que le vieux juif se taise et alors, il est inutile que je lui pose des questions. Parfois il s'exalte, les yeux bleu pâles, pleins de pépites. Il me dit [...] : " Les graffitis sont des traces du passé [...]. Les murs parlent [...]. Ils font partie de notre histoire" [...]. Quelque chose change dans le regard de Roger Reichenbach. Quelque chose d'imperceptible, comme si soudain, il regardait à l'intérieur de lui-même [...]. Puis ses yeux se referment, les paupières comme un clapet sur sa mémoire. Il se tait. [...]. Je regarde le château, par la fenêtre. Je regarde Roger Reichenbach, mon vieux juif, mais il ne me voit pas ».

[1084] Ces citations sont extraite d'*Ibid.*, pp. 22-23 ; 76 ; 116 ; consulter également en annexe pp. 159-160 : cette scène est la seule prosopopée du livre, où les disparus, depuis les limbes, prennent cette fois directement la parole pour poser un regard bienveillant sur la descendance d'Isaac.

[1085] Formule empruntée à André Malraux : dans « La Monnaie de l'Absolu », quatrième chapitre des *Voix du silence* (1951), l'auteur postule l'art comme un « anti-destin ».

ne se contente pas d'accorder les voix en une entité collective à sa mesure. « Gisant debout des obsessions humaines »[1086], Chambord devient également, sous la plume de certains auteurs, un espace métaphysique destiné à accueillir et refléter les interrogations fondamentales des hommes. Les littérateurs se plaisent tout d'abord à explorer le versant sombre de cette dynamique, en faisant de la retraite de Chambord le lieu d'un divertissement pascalien, où l'homme, inquiet, cherche à oublier la misère de sa condition. En le peignant retranché dans son petit cabinet, tel une bête traquée, Vigny fait de Louis XIII une figure archétypale de la détresse psychique[1087]. Étouffé par le poids de ses fonctions et meurtri par son impuissance à déjouer les intrigues du cardinal de Richelieu, dont il est le jouet, le roi s'enferme « des mois entiers sans voir qui que ce [soit] » s'employant « à s'oublier ainsi lui-même par l'absence de sa suite [...], à se figurer la misère ou la persécution pour respirer de la royauté ». Le souverain est régulièrement en proie à des crises mystiques durant lesquelles, désireux de « vivre dans une solitude plus absolue, [il] interdit son approche à tout être humain » et « revêtu de l'habit d'un moine, [court] s'enfermer dans la chapelle voûtée [pour chanter] sur lui-même [la] messe de la mort ». Chambord est donc à la fois le décor et le témoin muet des angoisses existentielles du roi de France. Écrin grandiose mais diabolique, conduisant à une claustration morbide, le château incarne la souffrance de Louis XIII au niveau métaphorique. Reflétant par ses dispositions spatiales une dialectique du vide, il figure la nuit intérieure dans laquelle s'abîme le souverain, atterré par le « dégoût et l'ennui »[1088]. Avec Vigny, Chambord devient ainsi « le signe d'un infini négatif, d'un absolu senti et perçu dans et par la souffrance de l'incomplétude d'une destinée »[1089]. Au XX^{e} siècle, Xavier Patier a l'idée d'établir un parallèle entre la vieillesse respective de François I^{er}, du maréchal de Saxe et de Georges Pompidou, chasseurs passionnés, qui ont tous trois tenté, au soir de leur vie, d'oublier la maladie en s'adonnant sans condition à leur « art »[1090]. Se retranchant, bien entendu, derrière Pascal[1091], l'écrivain analyse le rapport nouveau qui s'établit entre Chambord et ces trois grandes figures d'« homme[s] d'État, [devenus] par l'effet de la maladie [des hommes nus] face au mystère du mal »[1092]. Cédant à ce que le philosophe

[1086] J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, p. 6, d'après un texte extrait d'un spectacle son et lumière réalisé à Chambord par Gérard Belorgey, dans les années 80.
[1087] Consulter en annexe (pp. 377-381) A. de Vigny, *op.cit.*, pp. 208-219, en particulier le quatrième paragraphe.
[1088] Ces deux citations sont extraites d'*Ibid.*, p. 209.
[1089] Nous empruntons ces propos à Y. Le Scanff, *op.cit.*, p. 75, qui interrogeait les fonctions narratives de la figure du château en ruine dans un ouvrage de G. Flaubert.
[1090] Consulter en annexe (pp. 418-422) X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 35-38, 141-147, 212-213.
[1091] Consulter Blaise Pascal, « Divertissement », *in Pensées*, Paris, Classiques Garnier, « Les Classiques Garnier », [1657-1670], 1999, n° 168-169, liasse 8, pp. 216-221 : le philosophe estime que l'homme, en prenant conscience de la misère inhérente à sa condition, est en proie à l'ennui, c'est-à-dire au dégoût de l'existence et de soi-même, qu'il passe sa vie à tenter d'oublier en se jetant dans le divertissement, qui n'est rien d'autre qu'une échappatoire, un refus de voir le réel en face, donc une véritable démission intellectuelle ; « Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser ».
[1092] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 37.

dénonce comme vanités universelles et organisées, François I[er] et le maréchal de Saxe s'étourdissent dans des loisirs de toute sorte, moins pour eux-mêmes que pour l'agitation qu'ils leur procurent, et qui les occupent si bien qu'ils n'ont plus le temps de penser à leur déchéance. Ainsi, « le roi François cachait sa mélancolie en déménageant sans arrêt », en « [niant] être malade » et surtout en « exige[ant] d'aller encore à la chasse », alors qu'il souffrait d'« un ulcère entre l'anus et le scroton ». En somme, il « s'employait à donner le change, [...] continuait à tenir le rôle, [...], mais le cœur n'y était plus »[1093]. Plus acharné encore à combattre l'inéluctable, le maréchal de Saxe, qui passa les dernières années de sa vie au château, « trompait sa maladie en donnant dans l'hyperactivité [...]. Sa retraite à Chambord fut celle d'un lion épuisé [...]. Une fois la revue militaire du matin terminée, Saxe chassait toute la journée, sous le soleil et sous la pluie [...]. Le soir il faisait la fête. La nuit, il écrivait des notes sur la stratégie militaire [...]. Il fai[sait] activer les travaux au château [...]. Et surtout, il ne cessait pas de partir en voyage »[1094]. Le président Georges Pompidou, rongé par un cancer du sang, ne se déplace au domaine que pour y chasser et « passe la journée à faire comme si de rien n'était, mais dans une profonde mélancolie qui se traduit par une ironie douce-amère déversée sur ses proches »[1095]. À Chambord, ces trois grands redeviennent de simples hommes. En s'adonnant sans retenue à la chasse, divertissement des plus perfides selon Pascal[1096], François I[er], le maréchal de Saxe et Georges Pompidou refusent totalement l'invitation de Chambord à l'anamnèse. Ils tendent au contraire plus ou moins consciemment à consacrer le château comme un espace marginal, où les lois humaines ne s'appliqueraient plus. En s'abîmant dans un exercice qui leur est familier, où ils ont par le passé excellé et en tentant de prouver que leur talent n'est en rien affecté par la maladie, il leur semble pouvoir abolir toute temporalité. Mais François I[er] se voit bientôt contraint de chevaucher une mule, le maréchal de se faire hisser sur son cheval et Georges Pompidou de renoncer à porter un fusil... Malgré toutes ses séductions, Chambord leur apparaît soudainement bien trompeur, tout comme ce divertissement suprême dont il s'est fait le décor, vain et sans objet, dont la satisfaction éphémère ne leur a apporté qu'un surcroît de misère, sans pour autant parvenir à éluder un inéluctable retour sur soi[1097]. Qu'on l'accepte comme une occasion de donner sens à sa vie ou que l'on s'en détourne avec rage, Chambord engage indubitablement tout individu à

[1093] *Ibid.*, pp. 36-37, 77.
[1094] *Ibid.*, pp. 141-142.
[1095] *Ibid.*, p. 212.
[1096] Consulter B. Pascal, *op.cit.*, p. 217, 220-221 : « [le chasseur] est tout occupé à voir par où passera ce sanglier que les chiens poursuivent avec tant d'ardeur depuis six heures, [il] ne sa[it] pas que ce n'est que la chasse et non pas la prise qu'[il] cherche ».
[1097] Consulter également les propos de Barthélémy Neel, rapportés dans V. Cochet, *op.cit.*, p. 93 : « Telles étaient les occupations du Maréchal de Saxe, qui dans le sein de l'abondance, au milieu des plaisirs, sous le plus beau ciel du monde, dans un palais enchanté, et au faîte des grandeurs, passait une vie dont la durée paraissait devoir être éternelle, lorsque la mort vint l'enlever ».

regarder « le fond de [son] âme »[1098], pour interroger sa propre humanité. À travers son roman, Olivia Elkaïm explore également cette facette de Chambord, en soulignant les tentatives des habitants du village et de la petite communauté juive qui s'y est réfugiée de se réunir à l'occasion de fêtes religieuses pour tenter d'oublier la guerre, de retrouver l'insouciance passée. Mais à mesure que le temps passe et que les résistants se font arrêter, leur angoisse devient visible et le domaine n'apparaît plus comme le refuge inviolable tant espéré : « Le soir de Kippour tombait à la mi-octobre cette année-là. Ils n'étaient plus que neuf. Ils avaient jeûné toute la journée et le soir, ils n'avaient pas eu faim [...]. Ils repensaient aux petits ramequins de pommes, de girofle et de miel que préparait Dora [...]. Ils repensaient au visage grave d'Isaac [...]. Le maire gratte à la porte du bout de son index [...]. Il va falloir que vous quittiez Chambord [...]. Ils lèvent la tête [...]. Alors c'est la guerre, Salomon acquiesce, alors c'est fini [...]. Les autres ne bougent pas, les yeux fixés dans le vide »[1099]. De même, Dora cède une nuit aux avances du médecin Joseph Bresler en l'entraînant dans l'espace symbolique de la forêt, pour oublier que son amant Isaac ne veut plus lui adresser la parole, lui reprochant de l'avoir laissé abandonner sa femme et ses enfants pour la rejoindre à Chambord[1100].

Pierre Gascar va plus loin en réexaminant cette représentation de Chambord comme espace d'oubli et de préservation des contingences du réel, à la lumière d'un questionnement existentiel[1101]. Anticipant la réflexion de Xavier Patier, l'écrivain développe le point de vue exactement inverse, en postulant que la valeur de refuge du domaine, bien loin d'engager à l'amnésie ontologique, invite au contraire plus que jamais à explorer son pouvoir mémoriel[1102]. Cherchant le dénominateur commun qui expliquerait le pouvoir d'attraction de Chambord, Gascar peint le domaine comme un concentrateur de mémoires individuelles en une mémoire fondamentale, universelle, non plus uniquement historique. Outre le geste de graver son nom dans la pierre, qui entraîne une reconnaissance de l'homme en tant qu'homme puis une dissolution de l'identité individuelle au sein du grand tout humain, l'écrivain émet l'hypothèse que Chambord est avant tout l'écrin d'une quête existentielle, celle de tout visiteur. Pour Gascar, l'homme, seule espèce « qui ait eu le mauvais génie d'introduire dans la vie la conscience lancinante du temps, [sa] plus sûre damnation », confronte son individualité à la mémoire omnisciente, absolue, dont Chambord est le dépositaire. En ces lieux, le visiteur tend l'oreille, cherche à entendre, à ressentir la palpitation de l'humanité, pour interroger la

[1098] B. Pascal, *op.cit.*, p. 218.
[1099] Consulter en annexe O. Elkaïm, *op.cit.*, pp. 161-165, 246-248.
[1100] Consulter en annexe *Ibid.* pp. 214-215.
[1101] Consulter P. Gascar, *op.cit.*, p. 47 : l'auteur adhère à cette perception de Chambord comme espace singulier, marginal, plus abstrait que réel : « Un autre dédale, la forêt. Ici, à l'intérieur du château, il ne reste donc qu'à épuiser les lieux. Mais qu'on se perde, dans cette succession interminable de pièces, de couloirs, de vestibules, d'escaliers, qu'on s'en irrite ou qu'on en rie, ne change rien : nous jouons dans le vide ».
[1102] Consulter en annexe P. Gascar, *ibid.*, pp. 86-94.

mémoire de ceux qui sont venus avant lui y chercher, sinon une réponse, du moins la trace de l'expérience humaine fondamentale de la mort : « Comment, sans preuves palpables, pourrait-il sentir réellement qu'il existait, il y a trois siècles déjà ? Une date ancienne, gravée dans la pierre, suffit à le plonger dans la réconfortante stupeur. Cette date exorcise la nuit, le néant. Mais c'est encore trop peu qu'une pierre et qu'une date : autour subsiste un vide plus effrayant que notre mort : le vide de notre absence. Que d'autres preuves soient fournies, toujours davantage de preuves ! Nous n'en finirons jamais de nous convaincre que nous ne sommes pas les premiers à devoir mourir »[1103]. Gascar met donc en lumière une inflexion nouvelle de la parole de Chambord, puisque l'homme, en entrant dans une relation organique avec la mémoire de la pierre, a le sentiment qu'elle va lui transmettre cette expérience toujours renouvelée, et par là-même immémoriale, dont elle est le réceptacle. À travers le prisme fictionnel, Olivia Elkaïm semble illustrer presque trait pour trait la philosophie de Gascar. Elle s'attarde ainsi sur les longues promenades dans le parc de Chambord que Dora prisait fort à son arrivée, cherchant à se fondre dans l'infini de la « forêt des chênes centenaires, dense, au feuillage serré et touffu, que le soleil ne pénètre jamais, même à midi en plein été ». Si Dora tente de dissoudre son identité dans la respiration de la nature, elle est loin d'y chercher l'oubli. Tout au contraire, elle tend vers un niveau de conscience accru, s'emploie à percevoir, dans la palpitation du monde, celle, à la fois fragile et ancestrale, de l'homme : « Ces arbres, au feuillage sans cesse renouvelé, lui survivraient sans doute des siècles. Ils avaient grandi avant sa naissance, avant la naissance de ses parents et de ses grands-parents. Ils lui survivraient. D'autres hommes, bien après elle, regarderaient les couleurs et le dessin des branches. Ça lui donnait le vertige ». Elkaïm souligne toutefois le péril inhérent à une telle démarche, en rendant sensible l'angoisse qui étreint peu à peu Dora : « La peur s'était insinuée en elle avec le froid, quand les arbres s'étaient décharnés, à devenir de vieux messieurs en os, sans peau, sans vie. Au creux de l'écorce, elle distinguait des rictus et des larmes, des bouches figées, des orbites sans regard. Dans le vent sifflant au sommet, elle croyait entendre des reproches, des rires et des pleurs lancinants contre lesquels elle ne pouvait rien, qu'elle ne pouvait ni partager, ni soulager »[1104]. Contrairement à Gascar, qui estime qu'« égarés dans le temps, avec des semblables égarés comme nous, nous flairons une odeur humaine [...] et nous retrouvons les chemins d'une vivante éternité », le personnage de Dora ne vit pas cette expérience comme un dialogue apaisant. Elle n'entend qu'un bruissement confus de paroles, le son même de la vie, inextinguible et indéchiffrable, qui la renvoie à l'aporie de son propre questionnement, ainsi qu'à sa finitude. Contournant cet achoppement potentiel, Gascar persiste à présenter Chambord comme un « anti-destin ». Se

[1103] *Ibid.*, pp. 86 et 90.
[1104] Ces trois citations sont extraites d'O. Elkaïm, *op.cit.*, pp. 73-75.

moquant de la passivité des visiteurs, en extase devant « un casque piqué de rouille [...], un morceau de poterie, un bout d'étoffe effrangée », objets incantatoires destinés à ressusciter les fantômes des temps passés, l'écrivain leur oppose une démarche active, celle de venir à Chambord uniquement pour Chambord, en tant qu'entité, en tant que mémoire. La parole de Chambord existe bel et bien, elle oppose son expérience aux interrogations humaines, mais il s'agit d'une parole inaudible, fondamentalement physique. Par sa matérialité même, le château oppose la nécessité de ses formes à la croyance en un destin implacable : à travers ce « surmonde » des formes, pour réemployer la formule de Malraux, l'homme est en mesure de défier la mort. C'est pourquoi Gascar conclut en refusant la fascination de l'Histoire, qui sacralise Chambord en une construction immuable : certes, le château a une histoire, mais il ne lui est pas réductible. L'écrivain plaide donc pour une mouvance perpétuelle de sa mémoire, au contact de celle de l'homme. Épousant le mouvement même de la vie, Chambord ne cesse de parler de l'homme, c'est pourquoi Gascar engage à considérer le domaine moins comme une porte ouverte sur le passé que comme une métonymie de l'humanité : « Comment nier cependant que ce souci constant [...] de références dans le passé [...] à travers les eaux de l'oubli, de l'absence, ne nous aveugle pas ? Hors de l'Histoire bâtie, de l'Histoire matériellement présente, il y a tant à voir, tant à vivre [...]. Par ce qu'il m'apporte, Chambord a cinq mille ans et pas d'ans du tout »[1105].

Une fois encore, Chambord suscite les discours et les prises de position les plus divers, mêle les voix en une symphonie subtile, jamais disharmonique. Qu'importe finalement, que le domaine soit investi par les auteurs comme un lieu d'oubli ou comme un espace de prospection ontologique, quand chacun s'accorde à y voir la « possibilité d'une île »[1106] ? Le retranchement auquel Chambord invite est toutefois principalement intérieur : c'est un voyage vers soi, en soi qui est proposé au visiteur. Ce cheminement apparaît comme la seule passerelle possible vers cette mémoire humaine fondamentale présente en chacun de nous, et dont Chambord est tout à la fois le réceptacle et le vecteur. Mais peut-on postuler une subsistance de l'ethos métaphysique de Chambord en-dehors de l'espace littéraire ?

[1105] Ces trois citations sont extraites de P. Gascar, *op.cit.*, p. 90.
[1106] Nous détournons le titre d'un roman de Michel Houellebecq, paru en 2005 aux éditions Fayard.

2) Du cœur du monde au tourisme patrimonial ?

Chambord est finalement loin de correspondre à l'image que l'on a voulu lui attacher, celle d'un écrin de pierre ruiné, inutile et dénué d'historicité. Certains auteurs ont le mérite de l'envisager comme un pont tendu entre passé et présent, un dialogue possible mais jamais acquis de l'homme avec lui-même, donc avec l'humanité. Prisant toujours le paradoxe, c'est en invitant à l'isolement que le domaine ouvre sur le cœur du monde, mais il convient toutefois de remarquer que cette démarche prospective se réalise essentiellement au travers de la fiction. Chambord peut-il encore être pensé comme la proposition d'une quête ontologique au contact de la réalité, qu'elle soit précisément historique ou relève d'une pratique quotidienne du monument à l'ère du tourisme ? C'est en tant que figure tutélaire que Chambord parvient à accorder la parole romanesque au discours historique, préservant une dimension métaphysique malgré le dévoiement sacral auquel le tourisme tend à le soumettre. Enfin, c'est en partie grâce à la littérature que les démarches les plus actuelles réussissent à conjuguer recherche du sens et impératifs modernes.

a) Un « vaisseau de pierre »[1107], une nouvelle arche de Noé

Invalidant définitivement la représentation de Chambord comme un lieu d'oubli, fiction et témoignage semblent s'être entendus pour relier les questionnements individuels conduits par le château à la destinée humaine en général. Après avoir réanimé et engagé les mémoires à dialoguer entre elles, il s'agit désormais de les rendre vivantes, en les réactualisant dans le présent pour qu'elles fassent collectivement sens. Se gardant en conséquence d'asservir le domaine et les hommes à leur propre historicité, les auteurs tentent au contraire, par le discours, d'en extraire le ressort universel qui leur assurerait une perpétuelle signifiance. Nous touchons ici, en premier lieu, au cœur de la démarche romanesque d'Olivia Elkaïm. Constituant la représentation la plus contemporaine consacrée à Chambord et la seule fiction, avec l'écrit transgénérique proposé par Pierre Gascar, à lui accorder un statut de personnage à part entière, il convient d'analyser en profondeur le rôle que l'écrivain entend lui faire jouer. *Les Graffitis de Chambord* se présentent comme un récit de filiation, mais l'y restreindre conduirait à se méprendre quant à l'envergure réelle de son propos : mettre en scène une double transformation. Au contact d'hommes marqués par le contexte particulier de la Seconde Guerre mondiale, Chambord se détache de son passé propre, essentiellement lié à l'Ancien régime, pour devenir, dans un premier mouvement, un lieu physique témoin de la Shoah, puis cet espace immatériel, qui, sur la ruine du monde, se

[1107] Frédérique Hébrard, « Les chefs-d'œuvre au Bois dormant », *in Otages de guerre*, p. 34.

tourne vers l'avenir, vers ce qu'il reste à écrire, pour reconstruire, sur le vide, le sens que l'horreur a anéanti. Ainsi, à travers cette dialectique, qui engage à dépasser la quête généalogique de la famille Rosenwicz, Chambord se présente à la fois comme le refuge d'une communauté traquée, l'écrin protecteur et fédérateur d'une mémoire humaine dont l'unité est menacée par le chaos et, enfin, un appel à la restauration d'une parole qui permette à cette mémoire de rester toujours intelligible. Avec l'événement historique fondateur de la Seconde Guerre mondiale, Chambord perd donc cette valeur d'entre-monde que lui avait assignée la tradition littéraire. Envers de l'oubli, le domaine fait métaphoriquement le lien entre la lutte d'une humanité s'efforçant de ne pas se perdre dans la nuit de l'absurdité, et le combat d'un homme tentant désespérément d'assurer la perpétuation de la mémoire familiale. Seule la fiction pouvait, en opérant une série de déplacements de l'image de Chambord, réaliser cette articulation délicate de l'individuel et du collectif. Pour que le château devienne une figure tutélaire, Elkaïm doit en effet réinvestir certaines des représentations traditionnelles qui ont façonné son visage au cours des siècles, à commencer par l'immense forêt qui l'entoure et dont il tire en partie son image organique. Avant d'offrir à Dora une connexion directe avec le cœur du monde, elle se présente sous la plume de l'auteur comme l'ultime espace de tolérance subsistant au sein de la lutte fratricide, qui a ravalé la communauté juive au rang de gibier à abattre. Moïse, David et Henri s'y promènent le dimanche, comme ils en ont l'habitude, mais depuis quelque temps, « ça [sent] la guerre, [...] l'exil, [...] ça en [prend] le chemin ». Alors les trois amis « s'arrêt[ent] pour écouter le silence épais de la forêt, les craquements des branches, la respiration haletante des animaux »[1108]. Ils prêtent attention au bruissement de la vie, conscients que cette parcelle de nature est le dernier havre de paix avant le chaos, un territoire neutre où l'homme n'est qu'un intrus, et où, la folie humaine n'y ayant par conséquent pas droit de cité, leur différence s'efface. C'est d'ailleurs dans la forêt qu'ils rencontrent leur dieu lare, Roger Reichenbach, le conservateur qui leur offre l'hospitalité de Chambord. Elkaïm se garde toutefois d'en faire un lieu clos, un paradis où la guerre n'existe pas : lorsque celle-ci éclate, elle devient un terrain de chasse métaphorique, où l'homme juif remplace la bête. L'instinct animal s'empare d'ailleurs instinctivement d'Henry Zypstein, lorsque, parti saboter les lignes téléphoniques à la porte de Muides, il est mortellement blessé[1109]. La forêt est donc un espace traversant, mouvant, initialement connecté au monde des hommes tout en lui demeurant autonome, avant de devenir le théâtre de la barbarie, par l'intermédiaire de la chasse, qui s'y est toujours pratiquée, mais qui a désormais changé d'objet. De fait, cette évolution de la représentation de la forêt ne fait que doubler, au niveau

[1108] Ces deux citations sont extraites d'O. Elkaïm, *op.cit.*, pp. 101-102.
[1109] *Ibid.*, p. 254 : « Alors qu'il longe le mur d'enceinte, il entend le claquement d'un fusil qu'on arme. À la chasse au cerf, en automne, il a entendu ce claquement-là des dizaine de fois ».

narratif, celle du château : la communauté juive s'efforce de s'y croire en sécurité, s'observe en train de vivre sachant très bien que ses jours sont comptés et, le moment venu, s'y voit décimée. Ainsi s'achève le mythe de Chambord en tant que monde parallèle inviolé.

Comme le prouve le titre de son ouvrage, Elkaïm s'intéresse également au pouvoir ontologique des graffiti. Bien qu'elle souscrive au postulat de Pierre Gascar, l'écrivain accorde moins d'importance à leur réception en tant que traces de semblables défunts, qui amènent l'homme à intégrer pour lui-même la loi universelle de la finitude, qu'au geste même de laisser une empreinte dans la pierre. Là où Gascar, pour finir, suggérait que Chambord lui-même, en tant qu'entité physique créée et marquée par l'homme, défiait la mort, Elkaïm s'emploie plutôt à isoler ces actes, comme pour mieux mettre en lumière, dans un mouvement de balancier, l'aspiration à l'immortalité qu'ils traduisent, en même temps que leur caractère dérisoire et vain. Simon écrit ainsi à sa femme qu'il a, des décennies après lui, répété l'initiative de son père[1110]. L'auteur insiste donc sur la réactualisation de l'histoire par l'acte d'inscrire un nom dans la pierre d'un édifice séculaire, s'engageant dans une autre logique que celle de Gascar, qui tendait à écarter l'histoire au profit de la permanence immémoriale de l'humanité. S'appuyant sur un rapport au temps différent, Elkaïm postule au contraire la force destructrice de l'histoire, que Simon craint plus que tout : « Il faudra recenser tous les graffiti sur les murs de Chambord [...]. Il faudra raconter leurs vies, une par une, dans le détail, pour qu'elles ne se dissolvent pas dans le chiffre, dans l'Histoire et dans l'oubli »[1111]. C'est pourquoi, plus qu'une reconnaissance de l'homme par l'homme à travers le signe, l'écrivain considère la trace imprimée dans la pierre comme une tentative de conserver vivante une mémoire, une identité, pour l'éternité. Il s'agit, ici, de contrer le grand arasement de l'histoire, qui élimine l'individualité, au profit de l'événement. Ainsi, le pouvoir omniscient de Chambord se trouve réduit dans le roman d'Elkaïm. Lorsque Léo Chiménovitch, par exemple, sculpte à s'en mettre les mains en sang, dans le tuffeau de la cave de l'église, le portrait de Dora, qui était son modèle lorsqu'ils vivaient encore à Paris, c'est pour ne pas « oublier les détails de ses fossettes et de ses ridules, de son sourire et de ses mèches blondes. [Il grave] son visage [...] au couteau et avec ses ongles, afin que Dora ne meure jamais tout à fait »[1112]. Si la mémoire humaine est faillible, Léo, comme Simon, pensent que la mémoire de pierre de Chambord leur survivra et palliera leur défaillance. Le château conserve donc avec Elkaïm sa valeur d'organisme mémoriel, qui l'institue gardien bienveillant du souvenir des hommes,

[1110] Consulter *Ibid.*, p. 151 : « Isaac et Dora s'écrivaient des mots d'amour sur la pierre de Chambord, des mots d'amour qu'ils signaient du nom d'amoureux célèbres. Clèves et Nemours [...]. Héloïse et Abélard » ; consulter *Ibid.*, p. 230 : « *Je suis monté dans l'escalier à double révolution, j'ai passé Héloïse et Abélard, j'ai continué jusqu'à la trente-sixième marche. Et là, j'ai gravé ton nom, tout près d'Héloïse et Abélard, juste un peu au-dessus. À Sarah, ma Rose en vie. À Sarah, ma Rose en vie. Pour les siècles des siècles. Sarah, tu ne mourras pas. Non, tu ne mourras pas car je l'ai écrit* ».
[1111] *Ibid.*, p. 128.
[1112] *Ibid.*, pp. 136-137.

mais l'échange entre l'être humain et l'édifice semble s'arrêter là : l'écrivain ne lui prête pas une parole, ni le pouvoir d'instaurer un dialogue avec l'homme qui lui confie sa vie. Seul l'homme peut échanger avec l'homme, en revanche, Chambord peut véhiculer cette parole, quand celle-ci peine à aboucher. Le château établit ainsi un lien mnésique entre Simon et Sarah, son épouse et sa compagne de guerre, qui, bien que restée à Paris, partage avec lui le poids de ses souvenirs, l'accompagne dans sa quête. Le roman est ponctué de lettres de Simon à Sarah, toujours écrites à Chambord, en même temps que son livre. Sarah apparaît à Simon comme une allégorie de leur mémoire personnelle comme de celle de l'humanité, dont il porte en lui la palpitation, grâce au château, qui les réunit comme un seul être : « *Tu es ma femme, ma sœur, ma mère [...]. Tu es mon frère, mon père, mes grands-pères [...]. Sarah, tu es toutes les femmes et tous les hommes, Tu es ma rose en vie. Tu ne fanes pas. Tu es ma mémoire, la mémoire [...]. Tu es la vie* »[1113]. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'à la mort de Sarah, Simon perde l'usage de la parole et néglige d'achever sa quête à Chambord, où il ne retournera plus[1114]. Le lien qui relie Chambord à l'homme, à travers l'acte de graver la pierre, est donc fondamentalement tragique. Les personnages ont parfaitement conscience d'y jeter leurs dernières forces, leurs derniers espoirs : ainsi Isaac et Dora ne choisissent-ils que des noms d'« histoires tristes à pleurer, comme s'ils avaient la certitude que leur histoire à eux aussi serait tragique »[1115]. Toutefois, cette relation est décrite comme fondamentale, ce qui investit Chambord d'un rôle véritablement tutélaire. Il est un réceptacle, qui, plus qu'un graffiti, maintient disponible le souvenir même de la vie, son corps de pierre ayant reçu la chair de l'homme, son nom. Mais si cette mémoire n'est pas réactualisée par une autre, rendue vivante, elle restera à jamais une écorchure intelligible à même la pierre. Lorsque Roger Reichenbach enterre, devant le château, Moïse, Élie et Victor, fusillés par les Allemands, selon les coutumes juives, il tient à indiquer l'identité des défunts, pour que le deuil soit possible dans le présent et dans l'avenir : « [Il] avait posé de grosses pierres grises sur lesquelles il avait gravé leurs noms au couteau. Avec les hivers, elles s'étaient couvertes de mousse vert-de-gris. On n'y lisait plus rien. Il n'existe aucune autre tombe, ailleurs au monde, où reposent ses amis »[1116]. Pour continuer à lire, à comprendre et à perpétuer un souvenir, il faut une conscience : Chambord, sans l'homme, n'est rien, et ne peut signifier.

Cet horizon déceptif s'étend à la tentative des réfugiés, symbolique, indispensable, mais illusoire, d'envisager Chambord comme une nef de pierre abritant la mémoire du monde : cette parole essentielle que constitue la littérature. Simon se souvient de cette terrible nuit d'août 1940, durant laquelle les nazis ont brûlé la librairie de son père, déjà réfugié à

[1113] *Ibid.*, p. 229 ; consulter également pp. 76-77.
[1114] Consulter *Ibid.*, p. 237.
[1115] *Ibid.*, p. 151.
[1116] *Ibid.*, pp. 262-263.

Chambord, après en avoir volé tous les livres interdits et condamnés par la liste Otto à être brûlés[1117]. Roger Reichenbach lui apprend qu'au château, Isaac ne dit plus un mot, ne peut plus écrire, car il sait, il sent que les nazis ont détruit ses livres et ses manuscrits. Séparé de cette mémoire immémoriale, Isaac perd la sienne, en même temps que la parole : désormais, « les phrases fuient. Les mots restent enfouis au fond de sa gorge »[1118]. La petite communauté juive entreprend dès lors de sauver cette mémoire en substituant Chambord aux livres disparus : « Moi je sauverai Kafka, les livres entiers de Kafka, *In der Strafkolonie*, je l'apprendrai par cœur, s'il le faut, puis je le graverai dans les murs du château, phrase après phrase, au burin [...]. Et moi, je sauverai L'*Ordre du jour*, j'en ai un exemplaire, un des rares, je le marquerai sur les murs, protégés du vent et du froid [...]. Et Molière, on ne parle pas assez de Molière. Moi, je sauverai l'humour. Et moi l'amour »[1119]. L'espace d'une fiction, Chambord devient le cœur et la bouche de l'humanité, alors bâillonnée et privée de son essence. Elkaïm élargit ainsi considérablement la portée des graffiti à déchiffrer sur les murs. Aux signatures, aux noms, témoins d'une identité, se mêlent les poèmes que Roger Reichenbach inscrit « dans les pièces perdues, inaccessibles, dans la fosse d'aisance du roi, sur la terrasse de la lanterne et dans la sacristie » et les vers d'un poème des *Orientales* de Victor Hugo, « Les Djinns », que David Juster « a entrepris de graver [...] sur les 365 cheminées »[1120]. Il s'agit d'opposer les mots, le sens, à l'absurde, à cette effroyable amnésie véhiculée par la guerre comme un virus mortel. Pour cette communauté, Chambord est le symbole d'une résistance à l'éradication de toute altérité, qui se propose d'unifier mémoires et paroles et menace d'anéantir l'homme lui-même. En envisageant d'abriter la littérature mondiale, l'édifice séculaire tend à dépasser les luttes fratricides pour réinstaurer une généalogie humaine : il oppose ainsi à la folie sa permanence, gage d'une liberté inaliénable. Cette entreprise engage enfin à revenir à ce paradoxe d'une temporalité humaine indéfinie, grâce à laquelle l'homme prend conscience de l'hybridité de sa nature : à travers cette matière à la fois intime et collective du langage, où le « je » se trouve indissolublement lié à un « nous », il affirme son appartenance à l'espèce, ainsi que son espoir qu'elle lui survivre dans le désastre. À travers les commentaires *a posteriori* de Roger Reichenbach, Elkaïm voile toutefois cet élan d'un terrible sentiment d'impuissance. Bien que les personnages fassent semblant de l'ignorer pour ne pas céder au désespoir, ils ne peuvent véritablement retenir le monde qui s'écroule, ni s'inscrire dans une histoire humaine recomposée par la littérature. Le

[1117] Consulter *Ibid.*, pp. 181-182.
[1118] *Ibid.*, p. 190.
[1119] *Ibid.*, p. 179 ; on ne peut s'empêcher de penser à l'ouvrage de Primo Lévi, *Si c'est un homme* (1947), dans lequel le narrateur, déporté à Auschwitz, tente désespérément de reconstituer de mémoire certains passages de *La Divine Comédie* de Dante.
[1120] Consulter en annexe (pp. 431-432) *Ibid.*, pp. 183-186 ; il est très probable qu'Olivia Elkaïm s'inspire ici du conservateur Gabriel Rouchès, dont Lucie Mazauric rapporte qu'il récitait des poèmes de Victor Hugo dès qu'il gravissait l'escalier à double révolution (voir p. 119, note 484 de ce mémoire).

vieil homme confie ainsi à Simon qu'au milieu de l'exaltation de ses compagnons, il se sentait « perdu dans une histoire trop grande, trop dure, trop pleine de désastres » et que ce hurlement muet que tous gravaient collectivement dans la pierre, pour ne pas oublier qu'ils étaient des hommes et conjurer la lente agonie de l'humanité, lui apparaissait bien dérisoire : « Il fait nuit. La lune et les étoiles se reflètent sur le toit en ardoise du château. Ils pensent encore qu'ils sont immortels »[1121].

Dans son récit témoignant du dépôt des œuvres du Louvre à Chambord, Frédérique Hébrard, fille de Lucie Mazauric et d'André Chamson, conservateur-adjoint du château de Versailles, se montre plus optimiste qu'Elkaïm. Qu'il s'agisse d'ouvrages littéraires ou bien d'œuvres d'art, elle garde en mémoire l'image de Chambord comme une nouvelle arche de Noé, assurant héroïquement la protection des « merveilles de notre patrimoine ». L'auteur insiste sur le déroulement de cette aventure « dans la splendeur de la lumière de Pâques », comme si, réunies à Chambord, ces composantes essentielles de la mémoire de l'humanité appelaient à sa résurrection. La petite Frédérique se promet de ne jamais oublier le dialogue qu'elle avait alors noué avec les chefs-d'œuvre qui l'entouraient, « le scribe accroupi [lui révélant, par exemple,] la célébration de l'invisible » et l'adulte qu'elle est devenue souhaite témoigner du rôle fondamental dont Chambord avait été investi, celui de proclamer, au milieu de la débâcle, que le cœur identitaire du monde battait encore et se montrait près à tout reconstruire : « L'adolescent qui regarde aujourd'hui un Watteau au Louvre sait-il encore que l'œuvre qu'il voit sur la cimaise a fait la guerre et qu'elle l'a gagnée ? »[1122]. Chez Elkaïm, seule l'écriture, peut permettre à cette démarche ontologique d'aboutir. C'est pourquoi Chambord apparaît moins, dans son roman, comme le dernier retranchement d'une humanité mourante, que comme la métaphore de la quête de Simon, qui tente de réunir mémoire historique et mémoire familiale, afin de briser le silence. Comme tant d'autres enfants nés de la guerre, Simon doit composer avec une mémoire amnésique : sa famille ayant été décimée sans avoir eu le temps de transmettre son histoire, il se voit condamné à un deuil impossible. Tel un archéologue de papier, il part, à travers l'écriture, à la recherche de la trace disparue de ses morts, en lui-même. D'où son obsession pour Chambord, seul espace physique assurant la subsistance de cette empreinte, où se rencontrent enfin l'histoire individuelle, familiale, et l'« Histoire avec sa grande Hache », telle que la définissait Georges Pérec. Sous l'emprise d'un passé qui n'est pas vraiment le sien, Simon est voué à emprunter la mémoire d'autrui

[1121] Ces deux citations sont extraites d'*Ibid.,* p. 180 et 184 ; consulter également p. 188 : « Nous étions pitoyables, vraiment, dans notre tentative vaine et folle, de vouloir sauver la littérature, la philosophie, les idées. Parfois, nous imaginions le pire, un monde sans plus rien de ce que nous avions connu, sans plus rien de ce que nous avions aimé, plus rien de ce que nous avions lu ou appris. Nous étions pitoyables. Avec un couteau, un burin, nous gravions les phrases qui nous avaient marqués, afin qu'elles restent quelque part, dans la pierre, sauvegardées pour l'éternité ».

[1122] Consulter en annexe (pp. 423-424) F. Hébrard, *op.cit*, pp. 34-37.

(celle de Roger Reichenbach, et, plus largement, de Chambord), en la faisant sienne, prêtant ensuite sa voix aux disparus, pour que leur parole advienne enfin. Le château accompagne donc Simon dans sa tentative de rétablir un dialogue entre les morts et les vivants, de reconstituer la chaîne des générations : « Ce matin, de très bonne heure, j'ai pris la Bible sur l'étagère [...]. J'ai relu ce passage de la Genèse juste après le Déluge, juste après Babel, ce passage qui consigne les noms, l'arbre généalogique des premiers hommes. Voilà ce que j'ai souligné, dans la pénombre, au feutre rouge : "Faisons-nous un nom et nous ne serons jamais dispersés sur toute la terre" »[1123]. L'accomplissement de cette articulation dépasse la vie même de Simon, c'est pourquoi son écriture se caractérise par son inachèvement, sa fragmentation[1124]. Ce livre qu'il a tenté d'écrire toute sa vie peut être résumé à une quête de la trace, à un dialogue entamé il y a cinquante ans, ou plutôt depuis deux générations, avec Chambord, que Trevor décide finalement de réengager à son tour : « Le jour de l'enterrement [de Simon], le rabbin lui avait pris le bras et lui avait dit : " Vous savez sans doute que l'ultime commandement est d'écrire un livre ". [Trevor] pense au vieux conservateur juif. Peut-être [...] qu'il n'est pas trop tard [...]. Trevor penche la tête contre le rideau plissé et sale, pose l'index contre le carreau embué. Il écrit son nom »[1125].

Finalement « le livre, château de l'esprit », se présente comme la « seule trace durable de la pensée humaine »[1126]. La valeur tutélaire de Chambord n'est pas uniquement celle que l'on croyait. Certes, l'édifice s'est chargé de protéger les hommes, les œuvres, de traduire espoirs et angoisses, appels et interrogations ; certes, il a été pensé et utilisé comme un lien organique entre passé et présent, mémoire historique et mémoire individuelle, mais il s'apparente surtout à l'élan métaphorique d'une quête humaine, qui n'en finit pas de se chercher elle-même. Certains auteurs considèrent donc avant tout Chambord comme un espace de projection imaginaire, où l'écriture fictionnelle met en scène ce dialogue conflictuel de l'homme et de l'histoire. Qu'en est-il en dehors du médium romanesque, lorsque les exigences du présent faussent le rapport au passé ?

[1123] *Ibid.*, p. 231.
[1124] Consulter *Ibid.*, pp. 270-271 : « *Il me demandait si on avait bien retrouvé tous les graffitis en rapport avec notre groupe de Résistance, à son père et à moi. Le groupe Chambord. Ça l'obsédait, au moins autant que les graffitis m'obsèdent, tous les graffitis et de toutes sortes. Il voulait recenser, c'était son mot, recenser les vies perdues. Simon espérait, ainsi, comprendre son père, son cheminement, ses décisions. Mais vous savez... Plus Simon était érudit, plus il s'approchait de la vérité historique, plus il était dans l'exactitude des faits, et plus il s'éloignait de son père. C'était son paradoxe. Peut-être, parfois, c'est mieux de ne pas chercher, de laisser la vérité de côté. Peut-être, parfois, c'est mieux d'imaginer* ».
[1125] *Ibid.*, p. 274.
[1126] Nous empruntons ces propos à L. Sabourin, *op.cit.*, p. 266.

b) Les touristes, les écrivains et le troisième acte

Depuis l'ouverture du domaine au public au XIX^e^ siècle, l'histoire de Chambord n'a cessé d'être mise en scène dans la réalité du quotidien, selon un rapport ambigu de fascination et de dévoiement. La sacralité dont on la nimbe se modifie toutefois au fil du temps, de manière plus ou moins sensible : les générations de touristes se succédant, Chambord tend en effet à devenir chaque jour davantage un objet patrimonial. Ainsi, le comportement fétichiste du public n'a pas disparu, il a simplement changé de lieu, et répond aujourd'hui à une modernité qui entretient un rapport au passé tout à fait différent. Néanmoins, la réaction de certains auteurs, confrontés à une pratique touristique du monument et désireux de méditer à son sujet, témoigne d'une modification du regard dès la fin du XIX^e^ siècle. Palustre, par exemple, est partagé entre l'amusement et l'indignation à la vue de certaines tentatives de réaménagement des intérieurs du château, destinées à relancer l'intérêt du visiteur, qui se lasse de ne contempler qu'une succession de pièces vides. L'auteur moque notamment la propension de certains de ses collègues à encourager cette démarche, en s'extasiant sur la prétendue richesse du mobilier présenté à Chambord : par une pique bien sentie, il accuse Jules Loiseleur d'avoir « singulièrement lâché la bride à son imagination », en affirmant que le château regorgeait de fresques de Jean Cousin et du Primatice[1127]. Arguant du nomadisme de la cour, du peu de temps passé à Chambord par François I^er^ et de la tiédeur d'Henri II face à toute dépense, il réfute cette vue de l'esprit. Catégorique, il conclut que l'on voit, « d'après cela, à quoi se réduit la légende et quel cas il faut faire des restitutions tentées de nos jours [...]. Nous ne dirons rien du lit dessiné par M. de Rochebrune, que l'on montre dans une autre partie du château. Le talent, quand il se fourvoie, a droit au silence [...]. De même ne saurait-on trop regretter que des dames bien intentionnées aient dépensé tant de temps et d'argent pour couvrir de fort laides broderies au petit point les murailles environnantes. [C'est un] spectacle désolant »[1128]. Palustre anticipe les écueils de cette tendance à « enrichir les salles afin de faire de la visite une riche expérience, à la hauteur des promesses de la publicité »[1129], dans laquelle le XX^e^ siècle s'est quelque fois fourvoyé, avec l'intention de redonner vie au patrimoine. L'histoire de Chambord pose en effet un problème chronologique de taille, qui, dans le principe, invalide le projet même d'une restitution. Il est par exemple difficile de se montrer puriste en n'acceptant que des meubles d'époque authentiques, le mobilier Renaissance demeurant à ce jour extrêmement rare, donc très couteux ; sans doute vaut-il mieux décorer les intérieurs « dans le goût de l'époque », mais laquelle choisir ? On opte

[1127] Consulter J. Loiseleur, *op.cit.*, pp. 10-11 : noter que l'on retrouve cette affirmation chez d'autres auteurs, par exemple chez l'abbé J.-J. Bourassé, *op.cit.*, p. 317.
[1128] Ces trois citations sont extraites de L. Palustre, *op.cit.*, p. 188.
[1129] Catherine Berto-Lavenir, « La visite du château », *in Made in Chambord*, p. 166.

finalement pour une simple évocation du passé, sans reconstitution d'un état précis. Il s'agit d'éviter toute erreur, car si le présent aime à contempler des formes antérieures à son système de références, pour inscrire sa propre histoire dans une généalogie, celles-ci ne doivent en aucun cas se substituer au passé. Le XX^{e} siècle s'est donc gardé d'encourager la logique fétichiste perceptible dans les textes du siècle précédent : nul doute que les visiteurs de 1820 auraient adoré se recueillir devant le lit de François I^{er}, comme ils frissonnaient devant la table sur laquelle avait été embaumé le maréchal de Saxe ! Malgré tout, Denis Grandemenge considère certaines restitutions comme de mauvais pastiches, telle celle de la salle 111, ancienne chambre de parade de Louis XIV[1130]. On choisit, en 1959, de la réaménager pour « présenter au public une évocation de la chambre » du souverain, mais bien que les meubles soient d'époque, ce qui rend désormais la pièce « très évocatrice, [celle-ci] est totalement fausse quant à la restitution d'une chambre royale du XVII^{e} siècle, la disposition du mobilier ne correspondant en rien à la disposition selon l'étiquette ». Évocation ou non, il convient de respecter l'esprit du siècle... Grandemenge mesure également la soumission de ces campagnes de restitution aux impératifs politiques. En 1984, on décide que la pièce doit être entièrement « changée en rouge, comme elle l'était sous le marquis de Polignac. À cette lecture, on peut voir que le parti pris est désormais de rendre à la chambre son aspect de 1780 et non plus celui du XVII^{e} siècle ». De même, sont intégrées à l'ensemble en 2007 une commode et une console évoquant celles du maréchal de Saxe, car « c'est ce personnage que la chambre doit maintenant rappeler ». À l'ère du touriste-roi, il semblerait que l'architecture de Chambord ne se suffise plus à elle-même et que pour conserver sa force évocatoire, le château doive revêtir un masque à sa propre image. Dans cette problématique du « faire vrai » pour « faire vivre », où se situe la vérité ? On pourrait épiloguer sans fin sur l'écueil parodique de la restitution, mais ce débat a surtout le mérite de poser la question essentielle de l'animation de Chambord dans la réalité présente. Comment le château pourrait-il encore signifier, lorsque l'imagination, souvent dépourvue du fondement historique qui lui donnerait accès à sa mémoire vive, ne peut le considérer autrement que comme un corps de pierres ? Plutôt que de lui substituer une copie illégitime, qui cherche désespérément à être vraie, sans même parvenir à être vraisemblable, sans doute vaut-il encore mieux pallier un imaginaire défaillant par un autre...

Mais il n'est pas certain que le visiteur du XIX^{e} siècle, qui possédait encore la culture historique nécessaire à la réactualisation de Chambord, se soit montré plus judicieux. On peut en effet s'étonner du manque d'originalité des témoignages de cette époque, qui collectionnent sans exception nombre d'anecdotes croustillantes, à défaut d'être

[1130] Les citations suivantes sont toutes extraites de D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX^{e} siècle...*, t. II, pp. 51-55.

passionnantes. Les auteurs se plaisent à tisser de fil blanc un légendaire qui s'avère totalement intertextuel. D'abord destiné à satisfaire à l'horizon touristique, qui n'aime rien tant que se persuader d'avoir découvert un secret, il se révèle surtout un véritable artifice littéraire, retranché derrière la caution de l'histoire pour faire croire que le passé qu'il recompose procède de la plus pure vérité. Chambord est transformé en boîte à légendes, en décor moins apprécié pour lui-même, en tant que réalité architecturale et historique, que pour les contes dont il devient le théâtre. Comment expliquer ce déplacement systématique du propos vers l'anecdote, qui devient bientôt l'essentiel, sinon par le fait que, malgré une culture historique qui devrait suffire à l'apprécier, « le château semble bien vide » ? « Ce sont donc les anecdotes qui remplissent l'essentiel du commentaire. On cite le nom de chaque monarque et de chaque souveraine responsables d'une modification des lieux, même si elle fut mineure. On s'attache surtout aux maîtresses royales et aux histoires d'amour [...]. Certes, comme en convient l'auteur, l'histoire est controuvée, mais critiquer la fable c'est se donner l'occasion de la raconter »[1131]. Sans entrer dans le détail de ces anecdotes, signalons qu'elles peuvent être regroupées selon trois grands axes thématiques. Les auteurs privilégient tout d'abord les historiettes postulant la nature magique de l'architecture de Chambord et les pratiques occultes de grands personnages. Ainsi s'intéresse-t-on tout particulièrement à Catherine de Médicis[1132], dont on chuchote qu'elle s'enfermait dans la lanterne avec ses astrologues pour observer les étoiles, ainsi qu'à Charles IX, qui aurait, un jour de chasse, accompli l'exploit de forcer un cerf sans chiens[1133]. C'est ensuite la figure extrêmement populaire du maréchal de Saxe qui a stimulé l'imaginaire. Ses exploits militaires, et, surtout, sa vie truculente, ont suffi à façonner un personnage de conte idéal, à tel point que les auteurs élaborent tout un légendaire autour de sa mort[1134]. Comme s'il s'était agi d'un débat historique majeur, toutes les hypothèses ont été évoquées et âprement défendues, du petit rhume à la chute de cheval, en passant par l'abus de spiritueux, l'excès de débauche, ou encore l'assassinat. Mais la théorie qui a véritablement déchaîné les passions et suscité le plus de commentaires reste celle d'un duel à mort avec le Prince de Conti : explicitée par le baron Friedrich Melchior

[1131] Estimant qu'ils reflètent également une tendance de la littérature du XIX^e^, nous reprenons les propos que C. Berto-Lavenir, *op.cit.*, p. 165, applique aux visites guidées données à Chambord au début du XX^e^ siècle, qui s'appuyaient sur des ouvrages touristiques de la fin du siècle précédent.

[1132] Consulter par exemple, au XIX^e^ siècle : W. Wraxall, *op.cit.*, pp. 222-223, Abbé J.-J. Bourassé, *op.cit.*, p. 320 et J. Bernier, *op.cit.*, pp. 83-84 ; au XX^e^ siècle, I. Cloulas, *Les châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, pp. 193-194.

[1133] Consulter par exemple le poème Renaissance de Lazare du Baïf, point de départ de cette légende, rapporté dans X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 97 ; au XIX^e^ siècle, consulter H. Guerlin, *op.cit.*, p. 31, Abbé J.-J. Bourassé, *op.cit.*, pp. 313-314, L. de la Saussaye, *op.cit.*, p. 45 et S.n., « Département du Loir-et-Cher : Chambord », *in La France illustrée*, Paris, s.n., s.d., p. 22 ; cette fable est encore contée au XX^e^ par I. Cloulas, *Les châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, pp. 234-235 et X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 97-98.

[1134] La cause de sa mort reste indéterminée, bien qu'il ait très probablement été emporté par une fluxion de poitrine : consulter V. Cochet, *op.cit.*, p. 107.

Grimm[1135], cette hypothèse a été longuement discutée par des générations d'auteurs, d'Arthur Young, à la fin du XVIII[e] siècle, à Xavier Patier, qui a tenté d'en démontrer l'invalidité[1136]. Mais les auteurs se sont surtout montrés habiles à composer, à partir de rumeurs historiques dont la véracité reste à prouver, un imaginaire amoureux des plus pléthoriques. S'appuyant sur l'évolution considérable de la civilité durant le règne de François I[er][1137], certains textes ont tendance à présenter Chambord comme l'écrin d'un nouvel art d'aimer, et les amours légendaires du souverain comme un « exemple de cette galanterie [...], de cette élégance françoise, dont avant lui on n'avoit eu qu'une idée imparfaite, [les] nobles chevaliers [venant] prendre des leçons de grâce et de courtoisie, d'un prince qui passoit en Europe pour en être le modèle le plus parfait »[1138]. À partir de ses relations plus ou moins durable avec ses maîtresses, en particulier Françoise de Foix et Anne de Pisseleu, les écrivains se sont plu à imaginer un roi de France meurtri, à la fin de sa vie, par la versatilité féminine. Il n'est pas un texte qui ne satisfasse à la fable du distique philosophico-poétique que François I[er] aurait gravé, sur la croisée d'une fenêtre ou sur un vitrail, avec la pointe d'un diamant[1139]. De nouveau, la légende recouvre l'histoire, se fait passer pour elle, enflamme les esprits au point que certains auteurs, véritables archéologues de l'amour, s'acharnent à débattre à son sujet, à grand renfort de preuves prétendument implacables, avec un sérieux et une application qui rappellent la querelle de l'architecte inconnu[1140] ! Relayé par l'imaginaire touristique, cet épisode, devenu une tradition, est désormais indissociable de Chambord. Les artistes s'en sont d'ailleurs emparés comme d'une image de marque, la détournant en argument publicitaire ou s'employant simplement à l'illustrer, au détour d'un texte[1141]. Considérant cette légende comme un fait avéré, les historiens s'en servent comme d'une caution les autorisant à conférer

[1135] Consulter Friedrich Melchior Grimm, *Nouveaux mémoires secrets et inédits...*, Paris, Lerouge-Wolf, [1750], 1834, pp. 22-59.

[1136] Consulter, par exemple, au XVIII[e] siècle : François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, *La Mort du maréchal comte de Saxe*, Strasbourg, J.-F. Leroux, 1751 et A. Young, *op.cit.*, p. 177 ; au XIX[e] : J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, p. 32, H. Péückler-Muskau, *op.cit.*, p. 40, L. de La Saussaye, *op.cit.*, p. 60 et P. Perret, *op.cit.*, pp. 61-62 ; au XX[e] : P. Rain, *op.cit.*, pp. 231-232, Collectif, *op.cit.*, p. 267, X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 144-146 et *Le Château absolu*, pp. 149-150.

[1137] Consulter I. Cloulas, *Les châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, pp. 155-160 : *Le Livre du Courtisan* de Castiglione, dont François I[er] possède une édition originale de Venise reliée, ainsi que la vogue des traités de civilité, tel le *Galateo* de Giovanni della Casa, définissent les « règles universelles de bonne conduite dans l'entourage d'un prince », fondées sur la pratique d'un amour platonicien, qui « ordonne de façon harmonieuse et élevée les rapports entre les êtres ».

[1138] J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, pp. 4-5.

[1139] La teneur exacte de ce distique varie 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, malhabil qui s'y fie ».

[1140] Consulter par exemple L. de La Saussaye, *op.cit.*, pp. 45-46, J. Loiseleur, *op.cit.*, p. 11, abbé J.-J Bourassé, *op.cit.*, pp. 317-318 et X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 73-78.

[1141] Consulter fig. 143-146 en annexe ; le parti iconographique varie peu : François I[er] écrit, fait lire ou commente le fameux distique à Marguerite de Navarre, qui l'accompagne toujours, femme parmi les femmes et muse poétique ; invariablement beaux, jeunes, parés d'atours magnifiques et environnés d'un mobilier luxueux, ils symbolisent l'aristocratie française, distinguée et vouée aux plaisirs de la vie ; de lourds rideaux ou des portes ouvertes sur des pièces en enfilades construisent une atmosphère du secret, pour donner au spectateur l'impression d'accéder à l'intimité du roi de France.

à la moindre petite anecdote une aura romanesque : François I[er] ayant donné le ton de la vie à Chambord, il convenait de trouver dans l'histoire de quoi confirmer sa réputation... Ainsi, plusieurs auteurs choisissent de commenter la pruderie de Louis XIII, qui, désireux de lire une lettre que Mademoiselle de Hautefort venait de cacher dans sa collerette, ne trouve rien de mieux que de s'armer d'une paire de pincettes[1142]. D'autres s'attardent sur les stratégies matrimoniales de Louis XIV, qui, dès le lendemain de la mort de Madame Henriette d'Angleterre, se met en tête de marier Mademoiselle de Montpensier et Monsieur, alors que celle-ci voulait à tout prix épouser Lauzun[1143]. Mais, comme à l'accoutumée, ce sont surtout les anecdotes les plus licencieuses qui stimulent le plus l'imagination. Le raffinement de François I[er] semble soudain bien dépassé : on lui préfère les amours contrariées du maréchal de Saxe et de Mme de Favart, célèbre comédienne, qui ont fait couler beaucoup d'encre. Les auteurs ont tendance à angéliser l'une et diaboliser l'autre, alors qu'il s'agit en réalité d'une grotesque histoire de mœurs[1144]. Enfin, cette dynamique du légendaire amoureux devient un véritable support romanesque pour les écrivains : chaque pièce de théâtre, par exemple, sacrifie à l'historiette d'amour à la faveur du parc, figure obligée qui illustre toutefois admirablement la vocation galante de Chambord ; Seytre profite quant à lui de sa rencontre avec un « grave vieillard », qui lui aurait raconté la romance tragique du soldat Albert Triburg, pour la développer ainsi qu'un conte dramatique[1145]. Xavier Patier, enfin, avoue ne pouvoir contempler les touristes et la garde féminine montée sans songer instantanément à toutes ces histoires véhiculées par la littérature : Chambord joue si bien son rôle de réservoir d'images qu'il lui apparaît immanquablement comme « un château de femmes »[1146].

Il convient néanmoins de noter que cette transformation de Chambord, par le verbe, en livre de contes, est paradoxalement surtout le fait des ouvrages historiques, suffisamment familiers avec l'histoire du château pour mêler réalité et fiction, avec plus ou moins de discernement. Le récit de voyage, s'il ne se prive pas de rapporter l'une ou l'autre anecdote, glanée dans quelque guide, ne dispose pas d'une culture aussi étendue, et ne peut en conséquence explorer trop avant ce registre. En revanche, il se montre plus clairvoyant que l'essai historique quant au basculement de l'image de Chambord, lors de son entrée dans la modernité. Durant plusieurs siècles, le château n'a en effet presque accueilli que des visiteurs

[1142] Consulter par exemple J.-T. Merle, A.-H.-H. Périé, *op.cit.*, p. 26, L. de La Saussaye, *op.cit.*, p. 51 et P. Perret, *op.cit.*, p. 36 ; consulter également fig. 147 en annexe.
[1143] Consulter par exemple P. Perret, *op.cit.*, pp. 43-44 et P. Rain, *op.cit.*, pp. 184-185.
[1144] Consulter P. Perret, *op.cit.*, p. 59, P. Rain, *op.cit.*, pp. 228-229, I. Cloulas, *Les châteaux de la Loire au temps de la Renaissance. La vie quotidienne*, pp. 109-111 et X. Patier, *Le Roman de Chambord*, pp. 135-139 ; pour les faits véritables, consulter V. Cochet, *op.cit.*, pp. 57-59.
[1145] Consulter en annexe J.-C.-M Seytre, *op.cit.*, pp. 31-34 : Albert Triburg aurait été pendu le 27 mars 1749 à un arbre du parc par le maréchal de Saxe, pour avoir abandonné son poste de garde afin de conter fleurettes à la jeune et jolie Claire, qui demeurera toute sa vie hantée par le fantôme de son fiancé.
[1146] Consulter X. Patier, *Le Château absolu*, p. 17.

de haute naissance[1147], qui le visitaient comme l'on va en pèlerinage, jusqu'à ce que de simples touristes de toutes extractions, ne viennent peu à peu revendiquer leur droit de regard. Certains écrivains du XIX[e] siècle, qui, bien entendu, prennent soin de se démarquer de cette catégorie, ne laissent pas de s'interroger. Ce passé que Chambord incarne et protège, cette mémoire dont ils avaient jusqu'à présent l'apanage, ne risquent-ils pas, confrontés au tourisme, d'être l'objet d'une relecture biaisée ? Nombre d'auteurs se désespèrent ainsi d'assister, impuissants, à la « profanation » de Chambord par des yeux vulgaires, qui le transforment souterrainement en une sorte de produit exotique consommable. Pour ceux qui ont toujours considéré le domaine comme un espace sacré, l'invasion touristique du château est ressentie comme un outrage aussi impardonnable que le comportement de quelques impies, durant les saisies révolutionnaires[1148]. Troublé dans son recueillement, Seytre, par exemple, supporte très difficilement le remue-ménage causé par « une troupe de jeunes étourdis, [véritable plaie de la génération], qui étaient là à Chambord, buvant, riant, comme ils l'eussent pu faire dans un café de la garnison. Ils venaient visiter les sublimes débris d'un chef-d'œuvre d'architecture nationale, et leurs cœurs étaient froids ». Pour mériter de pénétrer dans le sanctuaire, il faut s'en montrer digne, en lui accordant la respectueuse attention qu'il mérite, contrairement à ces quelques agités, « qui pénètrent jusque dans les solitudes les plus saines, se hâtent de voir, [...] et empoisonnent par leur présence, les jouissances calmes des promeneurs contemplatifs »[1149]. Les témoignages ne s'accordent toutefois pas toujours. Flaubert éprouve ainsi davantage de sympathie pour le touriste anonyme que pour les auteurs de ces « prétentions pleurardes, grimacières, arrogantes, [de ces] doléances légitimistes », que l'on peut lire dans le livre d'or. « "Louise et Alfred" », qui se trouvent perdus sous les marquis, les comtes, les chevaliers de saint Louis, les fils des victimes de Quiberon, les pèlerins de Belgrave-Square et toute cette racaille de noblesse postiche qui vit [...] sur la sempiternelle poésie des tourelles, des damoiselles, du palefroi, des fleurs de lis de l'oriflamme de saint Louis, du panache blanc, du droit divin et d'un tas d'autres sottises [...], nous ont paru avoir quelque chose de simple et de bon et de meilleur goût que tout le reste »[1150]. La sacralité est finalement de moins en moins de mise. Même Seytre et Riou, adeptes d'un fétichisme aveugle du passé, donnent l'impression, au détour d'une remarque, de

[1147] Consulter D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX[e] siècle...*, t. 3, pp. 4-5.
[1148] Consulter l'extrait d'un rapport de visite de 1796, cité par D. Grandemenge, *Chambord et ses visiteurs, son fonctionnement interne au XIX[e] siècle...*, t. I, p. 50 : « Et même, on a eu si peu de soin de ce château [...] jusqu'à ce jour qu'on rencontre à chaque endroit des ordures et même plusieurs individus ont fait de différentes pièces leurs commodités, pour ce fait, il n'y a qu'à parcourir la grande chapelle, les galeries et les grandes pièces, surtout au premier étage, tant du corps du château, les ailes et même jusque sur les terrasses du donjon », ainsi que X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 118.
[1149] Ces deux citations sont extraites de J.-C.-M. Seytre, *op.cit.*, pp. 19-20.
[1150] G. Flaubert, *op.cit.*, pp. 29-30 ; noter que P. Gascar, *op.cit.*, p. 82, adopte le point de vue contraire, estimant que certains graffitis, tel « Dudule et Ginette Lacroix 1959 », jure singulièrement avec la solennité des lieux.

ne plus vraiment croire à cette mise en scène de la mémoire de Chambord qu'ils avaient si patiemment construite. Riou avoue tristement que les incantations prononcées pour ressusciter « les ombres illustres de tous ces princes, de tous ces hauts et puissants seigneurs qui filèrent des jours d'or et de soie au sein des délices de Chambord », ne l'ont pas même mis en présence de « leurs tombes vides. [Il] ne voyai[t] plus que de hideux squelettes et d'effroyables têtes de morts. Pour rendre un semblant de réalité aux scènes charmantes de la vie châtelaine, il [lui] restait la *Gaule poétique* de Marchangy »[1151]. Seytre se fourvoie quant à lui dans une prosopopée lyrique, où les grands personnages de Chambord, censés lui livrer de précieux secrets, peinent en fait à dépasser le stade des anecdotes triviales rapportées par les livres[1152]. L'un comme l'autre se sont laissés prendre au piège d'une colossale mise en abyme, comme seul Chambord en a le secret. L'histoire qu'ils croyaient embrasser en la révérant, cette mémoire qu'ils sentaient palpiter de vie à travers la pierre, se réduit à leur recomposition romancée, véhiculée par la littérature et intégrée comme vérité par l'imaginaire populaire. Ainsi pourrait-on conclure que « le public participe au jeu théâtral ; [les visiteurs] vaquent librement dans ces espaces inattendus et grandioses, comme des figurants sur une scène de théâtre que les acteurs auraient abandonnée une fois la pièce jouée »[1153]...

Le fétichisme du passé, qui semble une tendance inhérente à l'esprit humain, supporte donc plusieurs déclinaisons : quel que soit le siècle, il apparaît finalement difficile de faire vivre l'histoire en dehors du médium romanesque ou de l'imaginaire proprement touristique. La nature mythique de Chambord appelle inévitablement à une réappropriation commune, qui se partage, avec plus ou moins de bonheur, entre mauvais pastiche, relecture et création. « Ainsi, l'imaginaire inspire l'imaginaire : [les] visiteurs [passent] d'une salle à l'autre [...], semblent avant tout soucieux d'épuiser leur attente et leur désir de voir, [de] happer des bribes de légende et des fragments d'histoire. 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 »[1154]. Faut-il pour autant postuler, aujourd'hui, l'impossibilité de tout dialogue entre Chambord et sa mémoire, Chambord et lui-même ?

[1151] F. Riou, *op.cit.*, pp. 52-53.
[1152] Consulter en annexe (pp. 398-399) J.-C.-M. Seytre, *op.cit.*, pp. 27-30.
[1153] Nous adaptons à notre propos le point de vue de J.-P. Babelon, M. Chatenet, *Chambord*, p. 10, qui considère que l'histoire n'est pas palpable à Chambord, qui apparaît davantage aux visiteurs comme une grande scène vide, où l'architecture vaut pour elle-même et qu'il leur revient d'animer.
[1154] Estimant qu'ils s'appliquent également à Chambord, nous reprenons les propos que M. Augé, *op.cit.*, pp. 96-97 et 99, applique au château de Neuschwanstein.

c) Plaidoyer pour un « tremblé du sens »[1155]

À l'ère du tourisme patrimonial, on peut en effet légitimement craindre que Chambord ne s'appartienne plus, ne soit plus maître de sa propre histoire. Il n'est pourtant déjà plus de mise de s'inquiéter de l'envahissement du domaine par des visiteurs toujours plus nombreux. Xavier Patier laisse en effet mesurer à quel point le château est désormais indissociable de son public[1156]. En le parcourant, l'admirant, les touristes portent sur ce grand corps de pierre un nouveau regard, en composent un portrait moderne : Chambord, sans son public, aurait-il encore une raison d'être ? La sacralisation dont il était l'objet au XIX^e^ siècle semble aujourd'hui impossible, tant la récupération de l'image mythique du domaine par l'industrie culturelle paraît en avoir fait un produit de consommation comme un autre. Le prestigieux pouvoir d'attraction de Chambord, ainsi que sa capacité à stimuler l'imaginaire, ont été détournés et largement exploités par les industriels, soucieux d'en tirer une franchise adaptée à la mise en valeur de leurs produits. Cette évolution de la représentation de Chambord procède directement du rapport très particulier de notre société à l'image : aujourd'hui, « nous recevons des images (fixes ou mobiles) et nous en fabriquons. Fabriquer des images (photographier, filmer), c'est à la fois s'approprier l'espace et le transformer, d'une certaine manière : le consommer »[1157]. L'apparition de la photographie, notamment, a considérablement modifié les relations entre le public et Chambord. Là où, au XIX^e^ siècle, la lithographie, véritable « iconographie de l'émotion », met en scène Chambord comme une « image sublimée [invitant] à la rêverie et au voyage », la photographie, aisément reproductible, apporte au contraire une audience inédite à l'image du château, et « suscite le désir d'un contact direct avec le vrai monument, [visant] à s'assurer que Chambord est bien conforme à ses répliques visuelles ». En retour, le visiteur éprouve le besoin d'attester de « la réalité de [sa] rencontre physique » avec l'édifice en prenant des clichés, achetant des produits ou des cartes postales « ressemblant aux images qu'il aura préalablement vues » [1158]. 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

[1155] Propos de Yannick Mercoyrol, directeur de la programmation culturelle du Domaine national de Chambord, recueillis le 23 mai 2012, à l'occasion d'un entretien téléphonique.
[1156] X. Patier, *Le Château absolu*, pp. 12-13 : « C'est l'heure de l'ouverture au public [...]. Des touristes arrivent en grappes. L'air commence à sentir la crème solaire [...]. Des Néerlandaises à moitié nues [...] font Chambord comme on fait les courses un jour de soldes [...].. Elles « font » l'escalier, elles « font » les châteaux de la Loire. L'inélégance de cette expression qui me vient à l'esprit, et qui est sans doute celle qui dit le mieux la nature grégaire de leur motivation, me provoque une vague honte : qui suis-je pour les juger ainsi [...] ? Je ne dis pas que leur visite est une profanation : la seule manière de profaner Chambord serait de l'ignorer ».
[1157] M. Augé, *op.cit.*, pp. 161-162.
[1158] Ces cinq citations sont extraites de V. Perlès, « Et l'image créa le touriste... », *in Made in Chambord*, p. 150.

d'avoir vécu »[1159]. La modernité a donc métaphoriquement inventé un Chambord de poche, dont la familiarité nouvelle empêcherait effectivement toute sacralisation, si l'on considérait celle-ci uniquement selon son acception étymologique : ce qui stupéfie, exclut et inspire la vénération. La proximité nouvelle de Chambord a au contraire transformé le château en bien culturel commun, facilement accessible. Pourquoi, dès lors, conserve-t-il malgré tout son statut d'icône, les touristes s'empressant de brandir leur tasse « Chambord » comme un trophée ou d'exhiber la photo de leur petit dernier posant devant le château ? Les nouveaux médias, la publicité et le tourisme réactualisent l'image de Chambord au sein d'un prétendu imaginaire de l'authenticité, qui n'est en vérité qu'une mise en scène de « l'Histoire dans la réalité du quotidien »[1160]. Chambord n'a jamais paru aussi proche, mais le rapport que le public entretient avec lui ne semble pas plus sincère que lorsqu'il le révérait, un siècle plus tôt. Désormais, « banalisé par une publicité qui se nourrit de ses références pour mieux les digérer, le château semble vidé de sa substance. Il est réduit à un nom, une icône, un mythe qui fonctionnent très bien au-delà de son existence »[1161]. À son arrivée, Xavier Patier prend ainsi douloureusement conscience de cette nouvelle mise en abyme : « Un malaise me saisit. Il me semble que j'arrive sur une scène de théâtre par un mauvais côté [...]. Par le nord, le château est trop magnifique, trop comme sur les boîtes de chocolat Poulain. L'image est excessive ; on n'y croit pas »[1162].

Auprès des touristes, la modernité a remplacé Chambord par son image déformée, en vertu de cette « culture du factice » qu'elle prône comme une valeur en soi. Deux stratégies sont notamment utilisées par la publicité pour associer le domaine, en tant que symbole, à tous types de produits. D'une part, on mobilise la citation référentielle, qui utilise l'image et le nom de Chambord pour représenter une marque particulière. Le château ne vaut plus pour lui-même, mais en tant que métonymie allégorisée du Vieux Continent, de la France en tant que patrie de l'art de vivre et territoire du luxe : « Chambord trouve sa spécificité [...] dans l'évocation [du] bon goût français, concept particulièrement attractif auprès du consommateur français ou étranger »[1163]. En 2006, le publiciste Chayan Khoï adapte ainsi l'image de Chambord à « l'esprit "jeune, chic et romantique" » de la Citroën C3 Pluriel. Le château a été choisi pour l'imaginaire magique et féérique qu'il véhicule : « À Chambord, on entre dans un univers, [j'ai donc] travaillé sur le thème du monde perdu, de la nature qui reprend ses droits »[1164]. La voiture trône en effet au premier plan sur des rochers assaillis par la mer et

[1159] M. Augé, *op.cit.*, pp. 161-162.
[1160] V. Perlès, « Chambord, sweet Chambord », *in Made in Chambord*, p. 90.
[1161] V. Perlès, « Au-delà de l'image », *in Made in Chambord*, p. 277.
[1162] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 33 ; consulter fig. 148 en annexe.
[1163] Ces deux citations sont extraites de V. Perlès, « Chambord, sweet Chambord », *in Made in Chambord*, pp. 90 et 88.
[1164] Propos de Chayan Khoï, recueillis par V. Perlès, *Made in Chambord*, p. 17 ; consulter fig. 149 en annexe.

peuplés de tigres blancs, très exotiques. À l'arrière plan, un Chambord démultiplié se dresse comme une île, étincelant de mille feux, en accord avec la teinte orangée du véhicule. Il s'agit d'une utilisation relativement récente de l'image de Chambord, mais qui tend actuellement à s'imposer, comme le démontre cette nouvelle publicité promouvant la bière 1664 de Kronenbourg, en utilisant un parti iconographique similaire et en surtitrant : « Le goût à la française »[1165]. Les campagnes des années 50 ont davantage exploité l'élégance et la distinction de Chambord en tant que monument patrimonial, pour symboliser l'union du luxe et de l'art de vivre à la française. Il s'agit cette fois de baptiser « Chambord » un Boeing 707 ou la salle-à-manger du flagship *France* de la Compagnie des messageries maritimes. Il n'est même plus besoin de l'image physique, le nom seul apportant « un supplément d'âme, [qui] suffit à rappeler la dimension royale, historique et aristocratique du lieu »[1166]. Chambord est donc totalement dépossédé de sa mémoire historique, au profit d'une modernisation de son image, avec le risque évident qu'un jour la marque supplante sa référence : « Pour un grand nombre d'Américains, Chambord n'évoque pas tant le château, connu d'une élite, que la liqueur du même nom. Mise en abîme qui donne le vertige et laisse présager d'un temps où des monuments pourraient, sans que l'on s'en étonne, avoir des noms de boissons »[1167]. Plus que son image, le nom de Chambord est censé apporter une assise historique au produit, mais ce dernier n'est pas considéré comme un médium destiné à faire vivre la mémoire du château. La publicité s'appuie uniquement sur sa symbolique, à savoir « une certaine idée du raffinement au temps des rois »[1168], qui n'est en fait qu'un pastiche historique, où les références se mêlent allègrement, jusqu'à n'avoir plus aucune signification réelle. L'acheteur consomme donc l'image d'une image, une pure fiction qui ne renvoie qu'à elle-même, certainement pas à l'édifice existant[1169]. Certaines sociétés vendant du mobilier prétendent pourtant que leurs produits s'inspirent directement de l'esprit de la Renaissance ou du Grand Siècle, qui souffle sur Chambord, espérant ainsi inspirer au public l'idée d'une filiation, d'un dialogue entre le passé et l'époque contemporaine, alors qu'il ne s'agit, une fois encore, que de la reproduction à l'infini d'une image sans équivalent dans la réalité[1170]. Il arrive toutefois

[1165] Consulter fig. 150 en annexe.
[1166] Aymeric Perroy, « Chambord sur mer et dans les airs », *in Made in Chambord*, pp. 128-129 ; consulter également fig. 151 et fig. 152 en annexe.
[1167] V. Perlès, « Chambord à tous prix », *in Made in Chambord*, p. 256 ; consulter fig. 153 en annexe.
[1168] V. Perlès, « Chambord, sweet Chambord », *in Made in Chambord*, p. 89.
[1169] Consulter les propos du directeur commercial de la société américaine Brown and Forman France, rapportés par *Ibid.*, p. 85 : « Chambord, c'est un bon nom pour une marque à partir du moment où cette marque entre dans les standards du château : la majesté, cette notion de puissance, de Renaissance [...]. C'est la qualité, c'est l'art [...]. Là, vraiment, avec la liqueur *Chambord*, il y a une concordance totale. Après, l'idée n'est pas de caler notre communication sur l'image du château. L'idée, c'est de dire "la puissance du château de Chambord" ».
[1170] Consulter *Ibid.*, pp. 88-90 : « Cette stratégie qui allie le confort à l'évocation de styles largement émancipés de leur réalité, pourrait être qualifiée de kitsch [...], mode esthétique de la quotidienneté [qui] dilue définitivement l'originalité de l'œuvre d'art dans une ambiance à la portée de toutes les bourses [...]. Exotique, prestigieux et chargé d'histoire, [Chambord est] couramment détourné au nom d'une idéologie du "*Home sweet*

que le rapport de Chambord à ces fausses émanations de lui-même désoriente davantage, notamment lorsque l'image du château est réinvestie selon une lecture originale. Ainsi de l'architecte William Bouwens Van der Boijen, qui bâtit à Paris pour le compte d'Henri Germain le siège central du Crédit Lyonnais, entre 1876 et 1913, et le dote d'un immense escalier à double révolution[1171]. Certes, l'on pourrait s'indigner de cette citation architecturale associant étroitement l'image de Chambord à l'industrie du luxe, au point de prêter à confusion quant à sa véritable identité. Pourtant, ne peut-on également considérer cette démarche comme un hommage du présent au passé, une réactualisation dans la modernité d'une composante essentielle du patrimoine français ? Doit-on proclamer qu'il n'y a qu'un seul Chambord, ou bien est-il possible que celui-ci trouve, même dans ce qui s'apparente à une copie, le moyen de continuer à vivre dans la modernité ? Il resterait à déterminer, dans ce dernier cas, en quelle qualité : en tant que monument ? mémoire ? symbole ? image ?... La discussion reste ouverte. En interrogeant la réappropriation de Chambord par l'univers de la chasse, Sergio Dalla Bernadina avance un élément de réponse. Pour le professeur, le problème de l'indistinction entre réalité et fiction engendré par la récupération publicitaire du château ne constitue pas le cœur du débat. Il engage plutôt à réconcilier les extrêmes : « Chambord est un lieu de mémoire. Il est aussi, par sa notoriété centenaire, un lieu commun [...]. C'est un nom qui déclenche une fantasmatique particulière, avec son cortège de figures évocatrices : le prestige, l'authenticité, la tradition. [Chambord est] une machine à produire des symboles »[1172]. Les parties de chasse contemporaines, ces « "expériences alchimiques" condensant, [par leur tentative de relier le présent au passé], épopée et histoire personnelle », ou encore les lignes de vêtements de chasse réussissant le défi d'allier tradition, intemporalité et fonctionnalité moderne, restent finalement en accord avec la nature mythique de Chambord. « Nous avons assimilés les valeurs [...] de l'homme contemporain, mais dans notre for intérieur, nous continuons à héberger [...] des fantasmes issus d'autres époques [...]. Manipuler le temps, superposer notre présent et ce passé glorieux [...] : cela nous rend "légendaires" ». Ainsi, à partir du moment où l'on considère Chambord comme un réservoir d'imaginaire, il n'est plus lieu de s'offenser de son éventuel dévoiement : toutes ces représentations, par leur pluralité, contribuent à le faire vivre, différemment que par le passé. D'une certaine manière, elles invitent en outre à renouer avec la nature même du château, puisqu'en le « déréalis[ant], lui donn[ant] un air de déjà-vu, [elles] le transform[ent] en une scène de théâtre : pour passer d'un château concret au Château par définition ».

---

home", qui rêve sa maison comme un château, [selon] une généalogie mythologisante [qui lui] tient lieu de garantie [...]. L'imaginaire de l'authenticité est de l'ordre du fantasme. Nous avons soif de [...] l'authentique, mais nous nous satisfaisons généralement de son imitation. » ; consulter fig. 154-155 en annexe.

[1171] Consulter fig. 156 en annexe.

[1172] Les quatre suivantes sont extraites de S. Dalla Bernardina, « Les fantasmes du château », *in Made in Chambord*, pp. 231-232 et 237 ; consulter également fig. 157 en annexe.

Toutefois, ces relectures de l'image de Chambord par l'imaginaire touristique n'ont généralement pas été perçues sous cet angle. En témoignent un certain nombre de textes, qui ont tenté, en leur temps, d'alerter le public de la menace d'une « chambordlandisation ». Xavier Patier énumère quelques uns de ces projets fantaisistes, destinés à actualiser la représentation du domaine, qui se sont surtout révélés régis par la loi de l'utilité et la recherche du profit : « Ce château conçu pour se justifier par lui-même, pour être l'acte gratuit par excellence, n'a cessé de poser la question de sa fonction. En 1920, on envisage d'aménager autour du parc un circuit automobile. En 1990, de bâtir à l'entrée du domaine un " Chamborland", manière de parc d'attractions à la gloire de Léonard de Vinci et des barbes à papa »[1173]. Ce dernier projet a d'ailleurs inspiré à Éric Johannot, chargé de recherches et de l'action éducative au Domaine national de Chambord, un dessin satiriste, où les grandes entreprises investissent les lieux, transformant complètement l'allure du château, désormais traversé par des autoroutes et des voies de chemin de fer, réaménagé en hôtel de luxe et entièrement repensé comme un espace géant d'affichage publicitaire[1174]. L'auteur démasque avec une ironie acide cette modernisation dévastatrice, qui, tout en prétendant faire vivre et donner une nouvelle dimension à la mémoire de Chambord, se montre prête à en ruiner l'identité même. L'enfer étant pavé de bonnes intentions, ce type d'initiative sournoise se révèle bien plus dangereux qu'une action publicitaire, qui, après tout, ne manipule qu'une image, car elle touche au monument réel, non à sa représentation. Dans le même esprit, un journaliste a porté un regard amusé sur la décision, dans les années 1980, d'affubler le domaine d'« une gigantesque barge destinée à promener les touristes sur le canal du Cosson [...]. À 50 mètres du château, un guide grimpé sur l'engin annonçait sérieusement avec un porte-voix : " à ma gauche le royal rendez-vous de chasse de François (156 mètres de long, même les hyper-myopes en avaient plein la vue !), à ma droite la forêt...". Les gars de Chambord en rigolent encore »[1175]. Bien que Xavier Patier ait prophétisé que lorsque Chambord deviendrait un établissement public[1176], on aurait enfin les moyens d'en faire « un anti-Disneyland, un parc idéal où tout [serait] vrai : le château en vraie pierre, les biches en chair et en os, et sauvages, et les siècles qui [seraient] vraiment des siècles, et les conférenciers qui racontent des histoires vraies »[1177], la mise en place de certaines actions culturelles invite néanmoins à s'interroger. Prenons l'exemple extrêmement problématique des sons et lumières. Le tout premier spectacle de ce type, monté par Paul Robert-Houdin en 1952, était motivé par les meilleures intentions : amener, par les moyens modernes, le public

[1173] X. Patier, *Le Château absolu*, pp. 60-61.
[1174] Consulter fig. 158 en annexe.
[1175] J.-P. Grossin, J.-L. Péchinot, B. Prouteau, *op.cit.*, p. 23.
[1176] Le 24 juin 2005, Chambord devient un établissement public national à caractère industriel et commercial et prend le nom de « Domaine national de Chambord ».
[1177] X. Patier, *Le Château absolu*, p. 233

contemporain à renouer avec l'âme de Chambord, en lui donnant les clés de lecture nécessaires tout en stimulant son imaginaire. L'écueil résidait dans sa systématisation. Le spectacle son et lumières est devenu une tradition locale, puis une manifestation parmi d'autres du tourisme culturel. Le public ne s'est bientôt plus déplacé que pour s'enivrer d'un procédé technique encore relativement nouveau pour lui : « Mes lecteurs ne feront pas du micro-tourisme. Pressés de gagner la mer, avares de leurs jours de vacances, ils s'en tiendront à l'essentiel, et brûleront les étapes [...]. Certains seront tellement pressés qu'ils rouleront la nuit : je leur signalerai l'itinéraire des châteaux illuminés. Je suis persuadé que Chambord fera merveille sous les projecteurs »[1178]. Xavier Patier ajoute que « plus de deux cent mille spectateurs vinrent assister au spectacle à chaque saison. On faisait l'aller-retour de Paris pour le voir »[1179]. Il y a donc eu décentrement : Chambord est passé du statut de monument réinventé à celui de simple support destiné à accueillir, comme une toile vide, une prouesse technique inlassablement répétée, jusqu'à finalement ne plus faire sens. Le Domaine national de Chambord a décidé cette année de mettre fin à cette pratique : à l'ère du numérique, ce type d'invention technologique ne surprend plus et en devient presque anecdotique. Le spectacle son et lumières est désormais considéré comme une forme du passé, qui n'est plus en mesure d'établir une passerelle entre l'histoire du monument et le présent, à moins, peut-être, de faire intervenir des vidéastes. De même, en 2008, à l'occasion des 25^{e} Journées européennes du Patrimoine, Claire Trotignon et Nils Guadajin, jeunes diplômés de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Tours, ont reproduit le logo des Rolling Stones sur 810 m^{2} de pelouse, devant la façade Nord du château, intitulant leur œuvre « Le concert des Rolling Stones n'aura pas lieu »[1180]. Cette manifestation de Land Art aurait été pensée pour dialoguer avec l'édifice : « Dans une sorte de pied de nez [monumental, les plasticiens] mettent en parallèle deux mythes, deux images de marque, chacune représentative d'une époque, mais qui ont traversé les âges. Au moyen de cet anachronisme et d'un rapport d'échelle équitable entre le bâti et le logo, cette intervention replace le château dans un contexte contemporain, celui de l'identité visuelle comme marchandise plus que comme produit lui-même »[1181]. Pourtant, le public l'a massivement reçue comme une grotesque et scandaleuse opération de communication. On ne peut lui donner tort, tant elle laisse effectivement songeur... Certes, elle a le mérite de désacraliser l'image de Chambord et de tendre un miroir aux pratiques consuméristes de notre société, qui n'est plus capable d'accorder une valeur hiérarchique ou générique au patrimoine, ravalé au rang d'objet. Elle

[1178] Lettre d'André Beerli à Monsieur Martin-Demézil, 26 décembre 1951, Archives départementales du Loir-et-Cher, série T, TV 1495.
[1179] X. Patier, *Le Roman de Chambord*, p. 205.
[1180] Ce logo, inspiré des lèvres et de la langue de Mick Jagger, représente une immense bouche qui tire la langue ; il a été utilisé sur la pochette de l'album *Sticky Fingers*, en 1971 ; consulter fig. 159 en annexe.
[1181] C. de Buzon, *op.cit.*, p. 52.

réduit toutefois peut-être un peu trop rapidement le château au rang de simple symbole, le condamnant à échapper à la signification et à se replier sur lui-même. C'est oublier que la portée mythique de son image lui permet justement d'échapper à tout système. En conséquence, Chambord n'est pas voué à entretenir avec le présent un rapport factice, déceptif : pour qu'il fasse de nouveau sens, encore faudrait-il chercher à écouter ce qu'il peut encore dire aux générations présentes, plutôt que de lui substituer un discours programmatique, donc artificiel.

C'est en partie pour rétablir ce dialogue qu'un service de l'action culturelle a été créé au Domaine national de Chambord, en septembre 2010. S'inscrivant dans le cadre d'un établissement public, son rôle n'est pas de créer l'événement, mais d'amener les visiteurs, dans leur diversité, à entrer en contact avec « l'esprit des lieux »[1182], par l'intermédiaire d'un projet culturel qui, bien que résolument tourné vers la démocratisation de la culture contemporaine, soit en profonde cohérence avec le monument. La difficulté réside justement dans l'appréhension de la nature de l'édifice, qui est « plus qu'un monument dédié au tourisme patrimonial de tout poil, sans être ni un musée, ni une scène nationale, un centre culturel de rencontre ou un centre d'art… Comment définir l'identité d'un projet à partir de la tension entre patrimoine et création d'aujourd'hui ici, à Chambord ? ». Pour que le passé du château puisse signifier dans le présent, il semble plus judicieux de revenir aux fondements de sa mémoire, plutôt que de le considérer uniquement à travers le prisme contemporain. On a donc choisi de partir d'une image claire, fondamentale, celle de la Renaissance, mais en évitant de proposer une programmation historicisante, qui risquait de faire obstacle à la mise en relation de Chambord avec le présent, et surtout avec le public. Désireux de rompre avec l'utilisation du monument comme écrin monumental, mais vide, de spectacles sans rapport réel avec lui, mais aussi de ne pas se contenter de lui tendre un miroir, Yannick Mercoyrol, directeur de la programmation culturelle, a préféré cerner « les champs culturels discriminants qui constituaient l'espace intellectuel et esthétique prégnant de l'époque de construction du château : celui du texte, des arts plastiques et de la musique, [auxquels] j'ai souhaité ajouter celui du théâtre et de la danse, qui triompheront certes avec le Grand Siècle, mais dont on pouvait légitimement arpenter la postérité contemporaine dans le lieu où fut créé *Le Bourgeois gentilhomme* ! »[1183]. Nous nous intéresserons, dans le cadre de cette étude,

[1182] Toutes les citations suivantes correspondent à des propos de Monsieur Yannick Mercoyrol, directeur de la programmation culturelle du Domaine national de Chambord, recueillis le 23 mai 2012, à l'occasion d'un entretien téléphonique ou extraits de l'article « Écrivains à Chambord, rencontre avec Y. Mercoyrol », sur le site Internet du Réseau du livre et de la littérature en région Centre : *http://livreaucentre.fr/2011/10/ecrivains-a-chambord-rencontre-avec-yannick-mercoyrol/* et du communiqué de presse du 12 avril 2011, concernant les « Nuits insolites ».

[1183] *Ibid.* ; La Renaissance constitue en effet un moment capital dans l'histoire de la littérature, avec l'invention de l'imprimerie par Gutemberg, et l'inventivité formelle qui caractérise cette période, avant l'âge classique ; les Beaux-arts connaissent en France un élan nouveau, grâce à l'émulation née des échanges avec l'Italie suscités

essentiellement aux actions tournées vers la littérature. C'est en effet en partie par elle, par l'imaginaire qu'elle véhicule, que l'on a pu craindre un dévoiement de la mémoire de Chambord, aussi est-il essentiel d'analyser comment la modernité s'empare de cet outil pour, à l'inverse, amener Chambord à faire revivre son passé, dans une dynamique signifiante auprès d'un public, qui lui apporte aujourd'hui une nouvelle raison d'être. Depuis deux ans, le domaine accueille chaque dernier dimanche du mois[1184] un écrivain contemporain, invité à lire des extraits de son œuvre durant quarante-cinq minutes, puis à s'entretenir avec ses auditeurs durant un quart d'heure, avant de partager avec eux un moment plus convivial. Une telle initiative pourrait très légitimement apparaître à son tour comme une opération de communication s'appuyant sur le prestige des lieux à défaut de les respecter. Tout au contraire, ces lectures œuvrent pour redonner à Chambord sa vocation d'« édifice de l'esprit ». La modernité partage en effet avec la Renaissance le développement d'un débat d'idées et de formes d'une inventivité considérable. Ainsi, en faisant « entendre la langue d'aujourd'hui » à Chambord, notre société fait signe à sa mémoire vive et la réactualise, notamment en rendant hommage à François I^{er}, homme de lettres, ainsi qu'à Marguerite de Navarre. Dans le même esprit, Chambord est désormais ouvert aux écrivains en tant que résidence d'artiste : une fois par an, un auteur vient habiter au château durant au moins trois mois, avec un projet d'écriture très libre, sans que soit imposé un rapport particulier avec les lieux[1185]. Sans doute vaut-il mieux que les actions culturelles proposées n'affirment pas un lien étroit avec Chambord : ce n'est pas par l'artifice que la mémoire du château s'accomplira dans une parole nouvelle, mais bien plutôt dans la mise en connexion du présent avec son identité profonde. Les écrivains en résidence à Chambord entendent ainsi y vivre une expérience unique, celle d'une retraite créative, qui leur permet de renouer avec la vocation première des lieux. En s'appropriant le monument, les auteurs réactivent sa nature mythique. Enfin, l'innovation majeure de cette programmation réside dans les « Nuits insolites », placées « sous le sceau de la surprise »[1186], en accord parfait avec l'esprit Renaissance. On

---

par François I^{er} ; la musique Renaissance rompt avec les codes médiévaux, avant d'être oubliée avec le tournant baroque puis classique ; il en va de même pour le théâtre et la danse, qui s'écartent des mystères médiévaux, avant d'être écartés par la codification classique.

[1184] Hors saison ; il est prévu d'augmenter le nombre de lectures durant la période hivernale ; les écrivains sont choisis en fonction de la qualité de leur travail, c'est-à-dire « de leur rapport à la langue qui la rende digne d'être entendue », selon Y. Mercoyrol ; la poésie et la prose semblent néanmoins privilégiés ; Yves Bonnefoy a inauguré ces lectures le 28 février 2011 et la saison actuelle a accueilli Jean-Marie Blas de Roblès, Pierre Michon, Jean-Christophe Bailly, Maylis de Kerangal, Christian Prigent et Antoine Volodine ; Arno Bertina interviendra le 30 septembre prochain.

[1185] Il ne s'agit pas systématiquement d'un écrivain : Georges Rousse était l'invité de l'année passée et Arno Bertina sera certainement le prochain résident.

[1186] « Enigmes, re- ou détournements, éloge de la folie comme mouvement fécond de la pensée, l'esthétique de la Renaissance n'aime en effet rien plus que ces jeux avec le sens, qu'on songe à l'art de la pointe en poésie (le dernier vers du sonnet renversant le sens que le lecteur croyait avoir saisi), aux éléments perturbateurs qui s'immiscent dans certaines toiles (la fameuse anamorphose des *Ambassadeurs* d'Holbein), ou encore aux savantes dissonances de la musique ».

privilégie ainsi des formes de spectacle inattendues et résolument contemporaines, mêlant théâtre, danse, performance et texte. Il s'agit de jouer avec l'image du lieu en proposant, par la « valeur joyeusement perturbatrice » de la modernité, « un décalage, un pas de côté » destiné à « faire vaciller l'image d'un château en majesté ». La performance *Transports exceptionnels* présentée en juin 2011 par la compagnie Beau-Geste, qui consistait en un duo de danse entre un homme et une pelleteuse, avait ainsi de quoi surprendre[1187] ! Volontairement décentrée mais tout entière au service du lieu, elle invitait le public à se détourner de l'image figée que le tourisme patrimonial lui a imposée du monument, pour le voir autrement, la pelleteuse devenant pour lui, par la danse, une métonymie du château. La surprise a suscité un vacillement de l'image de Chambord, lui conférant une identité nouvelle, fondamentalement moderne et liée au ressenti des spectateurs, qui ne cherchait plus à vérifier ce qu'il était venu voir, le château de François I^{er}, mais s'ouvrait à la naissance d'une intimité décalée, insolite, avec l'édifice. Dans le même but, la programmation de ces Nuits insolites n'est pas communiquée au public, comme en « écho malicieux au mystère qui entoure un édifice dont on ne connaît pas même l'architecte ». Cette initiative singulière déplace les conditions de la représentation et de la réception[1188], en défaisant toute représentation stéréotypée de Chambord : soudain, le monument n'est plus immobile, il vit, au sens propre, sous l'effet d'un « tremblé du sens », érigé en « tension féconde, à la fois esthétique et intellectuelle ». En « formant groupe dans l'insavoir qui est le sien », le public découvre ainsi qu'il lui sera toujours possible de dialoguer avec Chambord. Pourvu que le présent aille à sa rencontre, animé de la volonté d'entendre la parole de cette mémoire fondamentale, universelle, qu'il partage avec lui, la mythologie de Chambord fera sens, dans une infinie réinvention.

[1187] Consulter fig. 161 en annexe.

[1188] La portée en est aussi politique, selon Y. Mercoyrol, « au sens où le principe même de cette programmation masquée tourne résolument le dos aux campagnes de communication qui accompagnent aujourd'hui tout spectacle et, dans ce détournement supplémentaire, en questionne le fondement, la nécessité, l'excès ».

Pour que la modernité puisse continuer à faire vivre Chambord dans une démarche signifiante, il lui est finalement nécessaire d'évacuer cette sacralité dont le XIX^e^ siècle l'a nimbé et que la tendance au « tout patrimoine » des XX^e^ et XXI^e^ siècles a, d'une certaine manière, perpétuée. Confronté à l'image d'une pureté pétrifiée, le public ne peut que se persuader de son exclusion *de facto* du « sanctuaire », condamnant paradoxalement Chambord à l'oubli, alors même qu'il est l'objet de toutes les attentions. C'est pourtant à travers le regard de ses visiteurs que Chambord peut espérer retrouver une actualité et échapper ainsi à la fossilisation de son histoire, aussi dangereuse qu'inadéquate. Seul un questionnement sincère, ludique, conscient de sa mémoire, et finalement de son identité, pourra amener ce mythe de pierre à parler de nouveau, plutôt qu'à s'abîmer dans la représentation.

Qu'on l'aborde sous l'angle de la fiction ou à travers le prisme du réel, Chambord ne peut visiblement échapper à son historicité. L'homme a cru pouvoir l'en affranchir en l'investissant d'une valeur de refuge à l'écart du monde, mais cette posture s'est tout au contraire révélée un accès direct à cette mémoire singulière, où histoire et identité humaines se reflètent dans celles de Chambord, non à la manière d'un miroir, mais comme un espace traversant, où s'accomplit une subtile alchimie. Chambord est l'œuvre de l'homme et procède du temps humain, il leur est donc intimement lié et sa parole ne peut s'accomplir qu'à travers l'homme et pour l'homme. Chambord est ainsi bien plus qu'un mémorial, car sa permanence, plutôt qu'une invitation à la sacralisation du passé, qui le transformerait en sanctuaire, engage à transcender l'histoire elle-même. Pour continuer à vivre, c'est-à-dire à faire sens, Chambord doit être pensé comme l'envers d'un temple à la gloire de ce passé et de sa propre image. Si le XIX^e^ a en partie engagé sa réception selon une lecture inadaptée, les XX^e^ et XXI^e^ siècles ont parfois fait pis par une patrimonialisation malhabile ou hypocrite, qui équivaut à un arrêt de mort. En revanche, là où le XIX^e^ siècle, amoureux de l'histoire, s'investit majoritairement dans un discours unique, la modernité semble se préoccuper davantage de la réactualisation de Chambord dans le présent. Plutôt qu'une posture idolâtre, qui ne parvient qu'à jeter un voile obscur sur le domaine, certains recommandent une attention à sa nature, à son identité : ce sera toujours à l'homme d'aller vers Chambord, en s'efforçant de se montrer disponible à ce qu'il représente fondamentalement. Paradoxalement, il ne faut pas se détourner des multiples représentations que le corps social a livrées de Chambord au fil du temps, car elles disent quelque chose du rapport complexe que l'homme entretient avec le domaine. Il convient simplement de différencier l'instrumentalisation de l'image de Chambord, plurielle, inévitable, de son visage authentique, qui réside dans une mise en dialogue intimiste d'une mémoire de pierre et d'un regard humain. Tout est donc une question de lecture, et il n'existe aucune autre profanation que de laisser mourir Chambord à force de ne pas savoir le regarder.

L'image féerique attachée à Chambord n'est pas la seule à fonctionner ainsi qu'un label. La vocation de mémorial qui lui a été prêtée, objet d'un mouvement discursif pléthorique, a donné naissance à un imaginaire tout aussi foisonnant. Pourquoi avoir renouvelé une telle démarche ? Sans doute est-ce une tentative de conjurer la déception éprouvée face à la ruine de Chambord : incorrigible, l'homme rechigne à se détourner des représentations qu'il a lui-même créées et cherche, de manière réflexive, à apposer sur le réel une lecture légendaire. D'où cette fascination persistante des auteurs pour Chambord, malgré la condamnation, au XIX^{e} siècle, du domaine au néant. Contrant les vicissitudes du temps, les écrivains ont parallèlement postulé l'existence d'une mémoire de Chambord. La mise en sacralité du château s'explique ainsi par une réaction de défense : il fallait l'empêcher de mourir tout à fait, en rassemblant les bribes ténues d'une histoire incertaine, pour redonner vie au souvenir. Mais la mémoire de Chambord ne peut être circonscrite à son passé : selon certains auteurs, elle se fond aussi avec celle de l'homme, qui vient la questionner comme un médium, afin d'atteindre sa propre identité. Cet hypothétique pouvoir ontologique procède d'un espace commun, celui de la littérature, dont le rôle est de rendre audible à celui qui l'interroge, la parole indicible de Chambord : le verbe a rendu voix à ce grand corps de pierre muet, postulant qu'il avait quelque chose à dire de l'homme, à l'homme. Pourtant, après s'être mis au service de cette mémoire, le texte s'est empressé de l'instrumentaliser, l'exploitant à son propre compte. Il ne s'est plus agi de redonner vie à deux histoires réelles, l'une perdue, l'autre en quête d'elle-même, mais de mettre en scène une historicité unique recomposée par l'idéologie d'un certain corps social. Dans cette logique, la sacralité consiste à amener l'humanité à communier autour d'une idole factice : Chambord, réceptacle et vitrine de l'imaginaire royaliste. La complexité de ces multiples réappropriations semble avoir engendré un mouvement de repli des écrivains, qui ont tenté d'absoudre Chambord de l'historicité aussi bien que de l'humanité. De manière inattendue, cette démission a engagé la recherche d'un dialogue à deux voix, où la mémoire de Chambord et celle de l'homme trouvent à se nourrir l'une de l'autre. La modernité a néanmoins tenté de reproduire la démarche du siècle précédent, en s'emparant de l'image du domaine pour satisfaire aux schémas de la société de consommation. Du pire naît souvent le meilleur ! Ce fourvoiement a mis en lumière une dramatique fuite du sens, qui a immédiatement suscité le désir de le retrouver. Les démarches actuelles tendent ainsi à incarner la parole mémorielle de Chambord dans le présent, pour qu'elle signifie de nouveau à la communauté des hommes. D'une plasticité étonnante, Chambord confirme ainsi son identité mythique : il s'est prêté à toutes les représentations et la littérature n'a finalement cessé de mettre en abyme, au cœur de ce grand théâtre de pierre, la confrontation de l'homme avec lui-même.

Conclusion

Ce n'est pas sans inquiétude que l'on se lance, aujourd'hui, dans une étude du château de Chambord... Comment intervenir, en effet, 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[1189] ? Peut-être la multiplicité et, surtout, la diversité des ouvrages dédiés au château indiquent-elles qu'on ne finira jamais de l'explorer et qu'il reste en vérité encore beaucoup à écrire. Pour renouveler le regard, encore fallait-il établir une typologie de l'existant. 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 archéologique. 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. Parallèlement, les monographies ont poursuivi la tendance du XIX^e^ siècle à assembler, à la manière d'un catalogue, les descriptions de Chambord les plus connues. L'écueil est double. D'une part, ces écrits n'interviennent généralement que pour aérer la rigueur du discours scientifique, auquel ils se voient subordonnés, sans être l'objet d'aucune analyse. 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. Il nous a donc semblé pertinent 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. Seules deux études ont jusqu'à présent adopté ce parti[1190]. Postulant que la littérature construit une image singulière de Chambord, ces enquêtes, pionnières, 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. Nous avons tenté d'élargir cette démarche 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.

[1189] Consulter par exemple A. Johanet, *op.cit.*, p. 5 : « Jusqu'à ce jour Chambord a été l'objet d'un grand nombre de narrations [...]. La plume [s'est] empress[ée] de lui consacrer [son] talent et [son] 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 ».

[1190] Consulter Harry Redman Jr, « À Chambord sur les pas de Vigny, Chateaubriand, et quelques autres », *in op.cit.* et Christine de Buzon, « La représentation de Chambord », *in op.cit.*

Cela posé, Chambord peut-il encore être examiné selon les quatre représentations du château que l'imaginaire littéraire se plaît classiquement à décliner[1191] ? Les textes le présentent d'une part comme l'envers du château de la tyrannie, incarné par la forteresse médiévale, véritable émanation des forces du mal. Bien qu'il hésite à prendre son parti entre tradition et modernité, 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, bien davantage que la hiérarchisation implacable d'une société féodale métaphorisée par l'inquiétant donjon gothique. Si Chambord n'a jamais été peint sous les dehors terrifiants du château médiéval, il hérite en revanche de sa réputation légendaire, qu'il infléchit toutefois considérablement. Loin de le présenter comme le repaire de forces diaboliques – même la sinistre légende de Thibault le Tricheur est traitée comme une anecdote plaisante –, les auteurs lui attachent les topoï de l'idéal chevaleresque. Chambord serait-il plus proche du château de l'âme décrit par Malinowski ? « Citadelle intérieure »[1192] par excellence, où le moi trouve l'occasion de se retirer du monde pour se confronter à la temporalité fondamentale représentée par le château, Chambord ne se voit pourtant que très occasionnellement investi porte-parole des tourments romantiques : détournés selon quelques inflexions parodiques, ceux-ci deviennent plutôt prétextes au jeu littéraire. Hormis avec Vigny, le renoncement au monde auquel Chambord semble parfois inviter ne se concrétise jamais par une transformation du château en métaphore de souffrances spirituelles. S'il arrive qu'on le considère comme une retraite négative, il n'est pas l'espace d'un élan romantique vers l'infini, mais celui de la tentative de l'homme d'échapper au caractère trivial de sa condition. En revanche, Chambord est bien le lieu d'une quête ontologique, mais elle est le fait de la modernité, qui l'envisage moins comme un déchirement que comme une interrogation 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. Parallèlement, par son prestige, Chambord pourrait passer pour une parfaite incarnation du château de la gloire. Un certain nombre d'auteurs le considèrent pourtant surtout comme le 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, qui trouve là l'occasion de transformer les grands hommes de l'histoire en personnages romanesques, est la grande bénéficiaire. De même, l'héroïsme chevaleresque, qui est au cœur de cet imaginaire d'ordre, est moins pensé par les écrivains comme l'illustration de la supériorité du régime monarchique, qu'en tant que matériau utopique signalant la nature

[1191] Consulter introduction de ce mémoire, pp. 1- 3.
[1192] P. Auraix-Jonchière, « Avant-propos », *in Châteaux romantiques...*, p. 12.

mythique du domaine. 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 en tant qu'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'anhistoricité 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 strictement rattaché à ces classifications, qu'il ne cesse d'ailleurs de dépasser ou d'infléchir. En vérité, les auteurs explorent deux autres axes de représentation, à défaut de les inventer complètement : celui de la féerie, qui procède directement de l'imaginaire des contes populaires, et celui de la mémoire, généralement masqué par la question plus générale de l'histoire. Les écrivains s'engagent de manière assez instinctive dans ces deux voies, qu'ils mêlent allègrement sans forcément les différencier, mais le systématisme de leur discours révèle une influence directe de l'image que Chambord a peu a peu revêtue dans l'esprit collectif, celle d'un palais des fées, d'un palais des rois. Nous nous sommes justement proposés de dépasser ce discours, devenu topique à force d'être toujours réemployé à l'identique, d'une génération à l'autre, d'un support à un autre, sans adopter le recul critique nécessaire. En quoi la notion de féerie, loin de transformer uniquement Chambord en une figure légendaire, réengage-t-elle en profondeur le rapport du château et de la littérature au réel ? Plus qu'une vitrine occasionnelle de la royauté et, dans la durée, un écrin monumental vide de sens, le château n'est-il pas surtout un espace mémoriel en attente d'une écoute, d'un regard et d'une voix ?

Poser les yeux sur Chambord revient dès le départ poser la question du sens. La féerie naît de la sidération du visiteur, prié d'abandonner ses repères en pénétrant sur un territoire singulier, où un splendide mirage de pierre dicte ses propres lois. Confronté à un spectacle qui dépasse son entendement, l'homme s'évertue à mettre en mot ce qu'il croit être l'incarnation d'un rêve, croyant ainsi parvenir à l'expliquer rationnellement. La féerie consiste donc moins, pour les auteurs, à chanter en Chambord les séductions d'un autre monde, qu'à tenter de comprendre comment il parvient à enchanter le réel. Sa dimension miraculeuse tient justement à l'audace d'un roi, François I^{er}, qui a passé sa vie à mettre en scène sa propre légende. En édifiant Chambord, le souverain jette un pont entre la réalité et le rêve, donnant le jour à un mythe, qui ne cessera plus de cultiver cette ambiguïté. 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

Chambord appartient justement au monde de la féerie pour son étonnante capacité à fédérer les voix les plus discordantes. Les désaccords génériques s'effacent face à la rage interprétative commune des auteurs, qui, s'obstinant à analyser une architecture extraordinaire, en viennent tous 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. Vient alors un temps où les auteurs donnent « à *voir* et à *sentir*, dans [...] des *évocations* [...] capables [...], par la magie évocatoire de mots aptes à parler à la sensibilité, [de] permet[tre] l'émergence du réel le plus profond »[1193]. La réalité fondamentale de Chambord ne réside 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, plus récemment, par 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 féerique, alors même que la plupart des siècles ont assisté à sa déchéance, le contemplant s'enfoncer peu à peu dans la solitude et tomber chaque jour un peu plus en ruine ? Mais puisque le passé semble n'avoir pas laissé de traces à Chambord, ou si peu, comment juger pertinente sa prétendue vocation historique ? C'est justement cette apparente absence d'histoire qu'il convenait d'interroger. Certains, 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 préféré tendre l'oreille à « l'ample rumeur des pierres et de l'Histoire », questionnant la « lèpre du silence »[1194], en la considérant comme un point de départ, non comme une fin en soi. D'une part, le constat, au XIX^{e} siècle, de l'oubli dans lequel Chambord est plongé, a engagé les écrivains à réévaluer son image, le caractère féerique qui lui est traditionnellement

[1193] Nous reprenons au compte de Chambord les propos exposés par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art. Genèse et Structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, pp. 58-60.
[1194] Ces deux citations sont extraites de P. Gascar, *op.cit.*, pp. 72-73.

prêté leur apparaissant soudainement comme un masque de parade mensonger. Au-delà de la puissance, de la beauté et de la séduction, Chambord tend aussi vers l'ennui, la décrépitude et le vide. La plupart des auteurs ne désavouent pas, cependant, la fascination qui les étreints : tous continuent d'écrire, d'opposer au silence leur murmure inaudible, pour finalement proclamer que la singularité de Chambord tient aussi au sombre éclat de sa ruine. Existerait-il autre chose que la façade, la représentation grandiloquente que Chambord donne de lui-même ? Quelque chose d'impalpable et d'irréductible, qui résisterait à tout ? Même s'ils n'en perçoivent pas immédiatement toute la portée, les écrivains découvrent que cet essentiel qui caractérise Chambord réside dans sa mémoire de pierre. Architectes, historiens et littérateurs se sont 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, au verbe d'achever sa résurrection, en poursuivant son cheminement du réel vers le rêve, ou plutôt vers la vérité plus profonde de Chambord, n'attendant qu'une parole pour s'éclairer. Grâce au texte, qui s'emploie à traduire son langage, le château est 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 aussitôt et 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. En outre, cette instrumentalisation de l'Histoire a débouché sur son envers parodique. Dans leur entêtement à dénaturer le passé du domaine, les auteurs se sont fourvoyés eux-mêmes, lui ôtant toute crédibilité. De nouveau, Chambord abaisse le masque derrière lequel on l'a dissimulé, et révèle le danger d'une nouvelle mise en abîme, engendrée cette fois par les auteurs, non plus par la propension des hommes à considérer l'architecture comme une vaste scène de théâtre. Mais certains écrivains, pour la plupart contemporains, ne se sont pas contentés, semble-t-il, de cette mémoire particulière : sous leur plume, Chambord n'est plus seulement le réceptacle d'événements passés, mais aussi le porte-voix d'une mémoire collective, celle de l'humanité. Postulant une alchimie secrète entre l'homme et l'édifice, à la fois physique et abstraite, Chambord devient la métaphore des interrogations ontologiques des hommes. La modernité, enfin, s'est proposé d'approfondir cette autre facette de la mythologie du domaine, en engageant certaines démarches destinées à assurer la réactualisation signifiante de sa mémoire dans le présent, à travers le regard et le verbe humains.

Ces deux grandes représentations, qui désignent Chambord à la fois comme un espace féérique et mémoriel, sont liées aux imaginaires sous-jacents de la sacralité et de la mythologie. Dès l'origine, les auteurs ont en effet investi le château, plus ou moins consciemment, 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, comme s'il s'était agi d'un microcosme en marge du monde humain. Cette empreinte sacrale se poursuit à travers la mise en scène par le verbe du légendaire attaché à Chambord, de la personnalité hors du commun de François I^er^ 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, qui transforme Chambord en une idole au pouvoir fédérateur en le mettant au service d'un imaginaire d'ordre. 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 quant à elle 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, ainsi que les interventions artistiques contemporaines invitent au contraire à s'éloigner de ce rapport perverti à l'édifice, en encourageant à déplacer le regard. Il n'est plus d'actualité de se demander comment assurer la subsistance de Chambord dans le présent : 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, et de lui donner concrètement l'occasion de faire sens pour la communauté des hommes. Le présent devient désormais en soi un espace pour faire sens. 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. La littérature n'est pas responsable de cette représentation, bien qu'elle ait largement contribué à l'asseoir. Il ne nous appartient sans doute pas de déterminer si cette dimension mythique peut actuellement subsister en-dehors de la littérature, sans être dévoyée par la récupération touristique, qui aime à jouer avec cette image, non sans la dévoyer. En revanche, nous pouvons peut-être émettre l'hypothèse que le mythe Chambord commence avec François I^er^, souverain génial et fantasque, qui, en posant la première pierre de son relais de chasse à l'écart du monde, puis en lui donnant l'envergure d'un palais des plus somptueux, 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. Comme tous les mythes, Chambord s'est alors distingué par son impressionnante plasticité, sa nature d'illusionniste capable, à partir d'une réalité à bien des égards affligeante, de suggérer les représentations les plus audacieuses. Bien entendu, les écrivains n'ont pas tous élu Chambord 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 – ou toutefois dans une moindre mesure –, à savoir dans sa dimension féerique. Même si 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, de manière plus ou moins consciente, à la renaissance puis à la traduction de sa mémoire. Après avoir emprunté à l'homme sa voix afin de parler de nouveau, il s'est avéré que cette mémoire avait beaucoup à dire à son sujet et à lui apprendre sur lui-même. L'empreinte mythique de Chambord réside sans doute dans cette synergie, cet équilibre entre l'attention portée au passé et le souci d'une signification dans le présent, entre la connaissance respectueuse de l'existant et les dimensions nouvelles vers lesquelles l'écriture peut le porter. Il s'agit donc surtout, pour mettre en lumière ce mythe qu'est véritablement Chambord, de dépasser l'opposition classique de la réalité et de l'imaginaire, en admettant qu'elles peuvent s'allier avec justesse pour alimenter « ce " bruissement " mythologique, ce bain d'images dans lequel [nous vivons] et qui est l'oxygène de l'âme, [car] les mythes – comme tout ce qui vit – ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort »[1195]. Tous les écrits apportent leur contribution à cette réactivation, par la littérature, de la valeur ontologique de la mythologie propre à Chambord. Il est d'ailleurs très intéressant de constater que les historiens, qui ont toujours tendance à revenir au réel, auquel ils accordent une certaine suprématie, ne peuvent se contenter d'examiner le château comme un pur objet architectural : ils se plaisent immanquablement à ouvrir, de temps à autre, leur porte à l'imaginaire. Du côté des littérateurs, le support fictionnel occupe indéniablement une place à part. Poursuivant la voie tracée par Vigny et Chateaubriand, les écrivains contemporains Quignard et Elkaïm, ainsi que Gascar et Patier, tous deux inclassables, intègrent la mémoire de Chambord comme une figure romanesque à part entière, susceptible de relier, dans une quête du sens, le passé au présent, l'individuel au collectif, la représentation à la réalité. Si l'on ne peut statuer sur les accords à

[1195] Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, pp. 191-193.

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.

« Le vide est comme une page blanche.
Elle reste blanche
ou bien on décide de l'écrire »[1196]...

[1196] Nous empruntons ces propos à O. Elkaïm, *op.cit.*, p. 159.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION **1**

Première partie : Chambord, une féerie de pierres **11**

A. Un délicieux mirage **13**

1) Un choc esthétique inaugural 13

a) Le sentiment d'une apparition miraculeuse 14

b) La terre de l'entre-deux 17

c) Une architecture évanescente 22

2) Un rêve incarné 26

a) Une inscription atemporelle 26

b) L'œuvre d'un autre monde ? 31

c) L'énigme de l'architecte inconnu 35

B. Le caprice d'un homme d'exception **43**

1) Grandeur et désinvolture d'un démiurge 43

a) Une renommée légendaire pour un édifice mythique 44

b) Un roi qui se rêvait architecte 49

c) Le triomphe de l'art sur la nature ? 54

2) Du rêve à la réalité 57

a) Une tocade sans lendemain ? 58

b) Réajustements 62

c) Chambord sans François I^{er} 66

C. « Un laboratoire d'idées » **71**

1) Un prodige architectural qui dépasse l'entendement 71

a) Une démesure vertigineuse 72

b) Un caractère illisible et incompréhensible 76

c) Le secours du fantastique 80

2) Un édifice visionnaire ? 85

a) Le génie de l'invention 85

b) Pour un âge d'or de l'architecture 89

c) Un exemple de « métissage architectural » 93

D. La tentation de l'ailleurs **99**

1) Chambord, une cité idéale ? 99

a) Le lieu de l'exotisme 100

b) De l'esthétisme au rationalisme 104

c) Une nouvelle Jérusalem céleste 110

2) La survivance de l'idéal chevaleresque 116

a) La transcription en pierre d'un château de roman 116

b) Le havre de Vénus 123

c) Le « palais de Diane » 129

Deuxième partie : Chambord, un mémorial sacré **139**

A. Chambord au bois dormant **141**

1) Un vaste champ de ruines 141

a) Un chaos de pierres 142

b) Un dépouillement organisé 146

c) Un état de délaissement scandaleux 150

2) Un sentiment glacial de désertion 154

a) Un inconcevable abandon 155

b) Un sentiment d'opprobre 159

c) Une solitude majestueuse 163

B. Un « palais habité par des ombres » **168**

1) Une mémoire spoliée 168

a) Une identité dévastée, un château muet 169

b) Une historicité incertaine 173

c) L'enjeu problématique des restaurations 177

2) Un chant de persistance et de disparition 182

a) Un écrin pour la mémoire de l'humanité 182

b) « Un monument calligraphique » 187

c) Chambord, un héros romantique ? 192

C. Un reliquaire du pouvoir **198**

1) Le sanctuaire de la monarchie 198

a) Un « monument votif à la royauté » 199

b) L'architecture comme « *memoria* » 203

c) La construction d'un symbole légitimiste 208
2) L'art de la mise en scène 214
a) Un lieu de parade 214
b) Le siège de pouvoirs fantoches 220
c) Le fétichisme du passé 226

D. Du refuge à l'ouverture 233
1) Un asile en dehors du monde 233
a) L'illusion d'un mode de vie communautaire 234
b) Le lieu d'un retour sur soi 239
c) Chambord, un « anti-destin » 247
2) Du cœur du monde au tourisme patrimonial ? 253
a) Un « vaisseau de pierre », une nouvelle arche de Noé 253
b) Les touristes, les écrivains et le troisième acte 260
c) Plaidoyer pour un « tremblé du sens » 267

CONCLUSION 278

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXE TEXTES

ANNEXE ICONOGRAPHIE