



Parallèle de l'architecture antique avec la moderne de Roland Fréart de Chambray. Analyse, contexte et apports

Mélanie Marty

► To cite this version:

Mélanie Marty. Parallèle de l'architecture antique avec la moderne de Roland Fréart de Chambray. Analyse, contexte et apports. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01285074

HAL Id: dumas-01285074

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01285074>

Submitted on 8 Mar 2016

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.



UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

UFR des LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SPORTS

MASTER RECHERCHE

« CULTURE ARTS ET SOCIÉTÉ »

SPECIALITÉ ARTS : HISTOIRE, THÉORIES, PRATIQUES

PARCOURS HISTOIRE DE L'ART MODERNE

SECONDE ANNÉE

Parallèle de l'architecture antique avec la moderne de Roland Fréart de Chambray.

Analyse, contexte et apports.

VOLUME 1/2

Travail d'Etude et de Recherche
Présenté par Mme Mélanie Marty
Sous la direction de Mme Forero-Mendoza

25 juin 2015

Mélanie Marty

Master 2, Cultures Arts et Sociétés, spécialité Arts : Histoire, théories et pratiques.

Parallèle de l'architecture antique avec la moderne de Roland Fréart de Chambray. Analyse, contexte et apports.

Année universitaire 2014/2015

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Couverture : DANNOOT Philippe (graveur), ERRARD Charles (d'après), *Frontispice pour le Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, estampe, 4^e quart du XVII^e siècle, Pau, musée national du château de Pau.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Mme Sabine Forero-Mendoza, professeur d'histoire de l'art, pour toute l'aide et l'attention dont elle a fait preuve à mon égard. J'aimerais également remercier Mme Camille Le Fauconnier, doctorante à l'EHESS et professeur de paléographie à l'École nationale de Chartes, pour m'avoir très aimablement communiquée sa thèse sur François Sublet de Noyers. Je souhaiterais, pareillement, remercier Mme Léonore Losserand, doctorante au Centre André Chastel, qui m'a autorisée à exploiter ses recherches sur l'église du Noviciat et a porté plusieurs documents inédits à ma connaissance. Enfin, je voudrais remercier ceux de mes proches sans qui tout ce travail n'aurait pas été possible, mais dont la liste est trop longue pour être établie ici.

Table des matières

Introduction.....	6
Première partie : Le contexte de création : une commande du pouvoir royal à la fin du règne de Louis XIII.....	11
I. Les « Intelligents »: intellectuels et artistes réunis autour du surintendant des Bâtiments, François Sublet de Noyers	11
1. Le commanditaire : François Sublet de Noyers, secrétaire d'État à la Guerre et surintendant des Bâtiments	12
2. Les artistes : Charles Errard, Etienne Martellange et Abraham Bosse	17
3. Les intellectuels : Roland Fréart de Chambray, Paul Fréart de Chantelou et Girard Desargues	23
II. L'inscription dans une politique d'émulation de la Rome antique souhaitée par le pouvoir	28
1. Une démarche d'antiquaire destinée à favoriser la translatio imperii et studii ...	29
i. Les recherches, mesures et acquisitions ayant trait à l'antique : carnet de Pirro Ligorio, relevés d'antiques et la collection Ludovisi.....	29
ii. Les missions des Fréart à Rome	33
2. Une des voix du parti des Anciens dans la Querelle des Anciens et des Modernes appliqué aux beaux-arts.....	39
III. Refonder la théorie architecturale française : rupture avec la tradition architecturale de la Renaissance de Serlio à Bullant	46
1. La théorie architecturale inspirée de l'antique : les modèles de la trattatistica italienne et leurs adaptations françaises.	48
2. La production théorique architecturale française : les traités de Philibert de l'Orme et de Jean Bullant	53
i. Philibert de l'Orme, <i>Les nouvelles inventions</i> et <i>Le premier tome de l'Architecture</i>	53
ii. Jean Bullant, <i>Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes</i> ...	58

Synthèse	63
Conclusion	64
Seconde partie : Principes et critères d'une théorie architecturale sans concrétisation monumentale.....	65
I. Les ordres antiques : <i>les trois manières de bâtir qui contiennent toutes les autres</i>	65
1. Du bon usage des ordres de l'architecture antique	66
i. Modèles idéals des ordres grecs.....	66
ii. Convenances et bon emploi des ordres.....	69
iii. La place des ordres latins : toscan et composite	73
2. Le statut de l'antique chez Fréart	78
i. Vitruve et le traité antique.....	78
ii. Le primat des vestiges	81
II. Évaluation, comparaison, hiérarchisation : critères méthodologiques mis en œuvre et rationalisation des concepts esthétiques.	86
1. La forme du Parallèle : un ouvrage polémique et profondément novateur	87
2. Les mathématiques comme fondement du jugement du goût architectural	92
3. Les planches gravées par Charles Errard : corrections, assemblages, approximations. Les limites de la méthode de Chambray.....	96
III. L'architecture « régulière » bâtie : un impact réduit.....	102
1. L'église du Noviciat des Jésuites, un exemple d'architecture régulière ?	103
2. Une théorie à contre-courant du goût dominant.....	109
Conclusion	117
Troisième partie : la pensée architecturale de Chambray, de l'atticisme à l'académisme ...	118
I. La clarté, un idéal partagé par les artistes « atticistes ». Relations entre la pensée architecturale et la pratique picturale et sculpturale française des années 1640-1660...	118
1. Éléance et dépouillement, l'art de composer pour atteindre la noble sobriété.	

2.	L'Antiquité comme matière	125
i.	Éduquer pour rivaliser.....	125
ii.	...avec une pureté grecque fantasmée.....	128
II.	« Convenance, justesse, correction » : l'éthique, la morale et la place de l'amateur éclairé.	132
1.	« Ogni pittore dipinge sé » : l'art comme reflet de la morale de l'artiste et de son jugement	133
2.	La convenance ou le décorum : une notion fondamentale que partagent artistes et publics	137
3.	« Libertins » et « cabalistes », des critiques qui illustrent un changement dans la conception du Beau.....	142
III.	Rationalisation de la pratique artistique, un ouvrage précurseur de l'académisme.	147
1.	Abraham Bosse et la théorie perspective de Girard Desargues, outils mathématiques pour le Parallèle et soutiens d'un goût rationaliste	148
2.	L'importance de la théorie de Fréart sur les débats de l'Académie royale d'Architecture.....	153
3.	Une définition des règles « positives » de l'art fondé sur une rationalité analytique : postérité du modèle dans les Académies de beaux-arts françaises et place dans le discours politique.....	159
	Conclusion	166
	Conclusion	167
	Bibliographie	171
	Sources	171
	Ouvrages scientifiques	172
	Index.....	180

INTRODUCTION

En 1650, paraît à Paris, chez le libraire Edme Martin, l'*editio princeps* du premier ouvrage français de théorie architecturale écrit par un amateur. Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*¹ de Roland Fréart, sieur de Chambray, est un livre commandé par le surintendant des bâtiments du roi, François Sublet de Noyers mais paru après la mort de ce dernier. Le traité connaît plusieurs réimpressions au XVII^e et au XVIII^e siècle². Il est notamment publié par le libraire François Jollain l'aîné, en 1689, après la mort de l'auteur, dans une version augmentée. Au XVIII^e siècle, l'édition augmentée est réimprimée à trois reprises : en 1702 par Pierre Emery, Michel Brunet et la veuve de Daniel Horthemels ; entre 1717 et 1732 par Claude Jombert et les frères Jean-Joseph et Joseph Barbou ; enfin, en 1766 chez Charles-Antoine Jombert qui publie une édition augmentée préparée par ses soins.

Le traité est divisé en deux parties. La première présente les trois ordres issus de l'architecture grecque – dorique, ionique et corinthien –, tandis que la seconde examine les ordres latins – toscan et composite. Pour chaque ordre, Fréart propose des archétypes tirés des vestiges antiques puis il expose les modèles correspondants, inspirés de dix traités d'architectes italiens et français de la Renaissance. Sont ainsi regroupés les ordres reconstitués par Palladio³, Scamozzi⁴, Serlio⁵, Vignole⁶, Barbaro⁷, Cataneo⁸, Alberti⁹, Viola¹⁰, Bullant¹¹ et De L'Orme¹².

¹ Nous utilisons pour ce mémoire la version publiée par Frédéric Lemerle : FREART Roland, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de Idée de la perfection de la peinture*, LEMERLE Frédéric (éd.), STANIC Milovan (éd.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, « Beaux-arts Histoire », 2005.

² Voir à ce propos les éditions référencées par le projet d'études et de recherche du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR), *Architectura*, dirigé par F. Lemerle et Y. Pauwels et dépendant de l'université François Rabelais de Tours. Il est accessible en ligne sur le site http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Freart_de_Chambray.asp?param=

³ Andrea di Pietro della Gondola, dit Palladio (1508-1580).

⁴ Vincenzo Scamozzi (1552-1616).

⁵ Sebastiano Serlio (1475/1490-1553/1557)

⁶ Jacopo Barozzi, dit Vignole (1507-1573).

⁷ Daniele Barbaro (1513-1570).

⁸ Pietro Cataneo (ca. 1500-1569).

⁹ Leo Battista Alberti (1404-1472).

¹⁰ Giuseppe Viola Zanini (ca. 1575-1631).

¹¹ Jean Bullant (ca. 1520-1578).

¹² Philibert De L'Orme (1514-1570).

La période historique de cette étude s'étend des années 1630 aux années 1670, soit de la nomination de François Sublet de Noyers, secrétaire d'état à la guerre, à la tête de la surintendance des bâtiments jusqu'à la création de l'Académie royale d'architecture sous le règne de Louis XIV. Cette période cruciale voit se former, à la tête de l'État, la conception d'un appareil culturel complexe auquel sont censés concourir tous les arts et qui doit être à même d'affirmer la prééminence de la couronne de France sur les autres monarchies européennes. La mise en place puis le développement de ce dispositif impliquent différents acteurs : artistes bien sûr, commanditaires, marchands d'art, mais également lettrés et curieux d'art.

C'est à cette dernière catégorie d'intellectuels amateurs d'art qu'appartiennent les trois frères Fréart. Seul des trois à ne pas être directement impliqué dans la politique culturelle du surintendant Sublet de Noyers, Jean Fréart (1604-1674) n'a que peu de rapport avec l'histoire de l'art. En revanche, Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), le benjamin, est connu pour être un homme de goût : maître d'hôtel ordinaire de Louis XIV, il est un grand amateur d'art, rendu célèbre par son amitié avec Nicolas Poussin et son soutien au projet du Bernin pour le Louvre. Roland Fréart de Chambray (1606-1676), moins mondain que son frère puîné, est un géomètre et mathématicien, amateur d'art également ; il est connu pour ses publications critiques et érudites dont le *Parallèle* est un parfait exemple.

Le goût artistique des Fréart s'est forgé au contact des exemples antiques et modernes les plus célèbres. Leur préférence va ainsi du Panthéon et à Palladio en matière d'architecture, à Raphaël, Annibal Carrache, Dominiquin et surtout Poussin pour la peinture. Résolument et profondément classique, le goût des Fréart, à l'apogée de leur influence, était partagé par un petit cercle de personnes que Roland Fréart nomme les « Intelligents ». Le *Parallèle* est rédigé vers 1640, à la demande et sous la protection de François Sublet de Noyers, cousin de Fréart de Chambray. C'est un ouvrage en accord avec le programme politique et culturel du puissant ministre de Louis XIII qui bénéficie, qui plus est, de la confiance pleine et entière du cardinal de Richelieu. La fortune des Fréart est fortement liée à celle de leur parent, c'est pourquoi sa disgrâce, en 1642, les prive d'une position proche du pouvoir royal : ils ne la retrouveront jamais, en dépit de plusieurs tentatives menées sous le ministériat de Colbert. La publication d'un second traité portant sur l'art de la peinture, par Roland Fréart, en 1662,

au Mans chez Jacques Isambart, en représente l'exemple le plus manifeste. Il est intitulé *Idée de la perfection en peinture*. L'auteur y reprend et développe des positions qu'il a précédemment évoquées dans le *Parallèle*, et, si l'ouvrage est dédié à Monsieur, Fréart de Chambray s'adresse en fait à l'Académie royale de peinture et de sculpture et à son nouveau vice-protecteur, le ministre Colbert.

La littérature critique consacrée au traité d'architecture de Fréart de Chambray est assez riche : elle est liée aux recherches consacrées au palladianisme français¹³ dans la mesure où Fréart est un fervent zéléteur du style architectural du célèbre architecte vicentin. Dans ce cadre, le *Parallèle* est abordé comme un écrit qui soutient la diffusion du traité de Palladio dont Roland Fréart a d'ailleurs assuré la première traduction française intégrale, également publiée en 1650. Pour les historiens de l'architecture, Fréart est considéré comme un témoin de l'impact, au XVII^e siècle, de la théorie palladienne sur la théorie architecturale française. On dispose en outre de nombreux articles écrits par Frédérique Lemerle Pauwels¹⁴, spécialiste de la théorie de l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles, ainsi que de l'édition critique¹⁵ du traité de Fréart de Chambray éditée par ses soins. Ses recherches, qui ont porté et sur le texte et sur les illustrations du *Parallèle*, ont bien mis en valeur les enjeux de l'ouvrage, en soulignant notamment le rapport essentiel aux témoignages antiques et les liens avec les débats théoriques de l'Académie royale d'architecture. La doctrine de Fréart est ainsi élevée au rang d'annonciatrice du néo-classicisme. Du même auteur, il convient encore de citer l'étude touchant directement au

¹³ GROS Pierre, « De Palladio à Desgodets : le changement du regard des architectes sur les monuments antiques de Rome », *Revue de l'Art*, 4e trimestre 2010, n° 170, p. 23-30 ; LEMERLE Frédérique, « À l'origine du palladianisme européen : Pierre Le Muet et Roland Fréart de Chambray », *Revue de l'Art*, 2012, vol. 2012-4, n° 178, p. 43-47 ; LEMERLE Frédérique, *Andrea Palladio : Les quatre livres de l'architecture*, Flammarion, 2002 ; LEMERLE Frédérique, « Vitruve, Vignole, Palladio au XVII^e siècle : traductions, abrégés et augmentations » dans GARRIC Jean-Philippe, LEMERLE Frédérique et PAUWELS Yves (eds.), *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, INHA, 2011 ; MIGNOT Claude, « Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle, une admiration critique », *Annali di architettura*, 2000, n° 12, p. 107-115.

¹⁴ LEMERLE Frédérique, « Fréart de Chambray ou les enjeux du *Parallèle* », *XVII^e siècle*, 1997, vol. 49, n° 3 ; LEMERLE Frédérique, « Une querelle des Anciens et des Modernes en architecture : Fréart de Chambray », *Travaux de littérature*, 1999, XII, p. 37-47 ; LEMERLE Frédérique, « Fréart de Chambray et Alberti », *Albertiana*, 3, 2000, p. 261-273 (non consulté, cité par LEMERLE Frédérique, « Notice sur le *Parallèle* de l'architecture antique avec la moderne de Roland Fréart de Chambray », *Architectura*, [en ligne], http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1545.asp?param=) ; LEMERLE Frédérique, « L'accademia di architettura e il trattato di Palladio (1673-1674) » *Annali di architettura*, 12, 2000, p. 117-122 (non consulté, cité par LEMERLE F., « Notice sur le *Parallèle* de l'architecture antique avec la moderne de Roland Fréart de Chambray », *art. cit.*) ; LEMERLE Frédérique, « D'un "Parallèle" à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », *Revue de l'Art*, 2010, n° 170, p. 31-39.

¹⁵ FREART R., *op. cit.*

Parallèle et les analyses qui portent plus largement sur les traités ou la théorie de l'architecture¹⁶. L'ouvrage co-écrit par F. Lemerle et Y. Pauwels sur les traités d'architecture au XVI^e et XVII^e siècle permet de replacer le traité de Fréart de Chambray dans une continuité puisque, pour les auteurs, la théorie de Chambray, complétée par celle d'Abraham Bosse, établit les fondements du classicisme et anticipe les *Cours d'architecture* de François Blondel¹⁷.

On ne peut omettre que la théorie architecturale de Fréart de Chambray a été jugée comme représentative de l'aridité des positions les plus dogmatiques de l'Académie, et donc elle-même assimilée à une forme d'académisme. En conséquence de quoi elle souffre quelque peu du rejet des normes et des règles, qui caractérise aujourd'hui notre conception de l'art. Certains thèmes développés par Chambray, parmi lesquels les critiques du génie créateur, des nouveautés les plus libres de la Renaissance ou encore de l'art « baroque », expliquent l'image négative dont a pâti ce texte, y compris dans sa réception actuelle. L'absence d'impact immédiat du traité dans la pratique architecturale de l'époque a fait hâtivement conclure à une parution à contretemps, à une influence purement théorique. Plus soucieuses d'établir des correspondances entre les théories architecturales de Roland Fréart de Chambray et celles de ses successeurs, au premier rang desquels François Blondel, les études n'ont pas mesuré les positions de Fréart à l'aune de la pratique artistique de son temps, qu'elle soit picturale ou sculpturale et n'ont pas cherché à y déceler un goût égal pour la « mesure » et la « raison ».

Sans cesser d'inscrire le propos de Fréart dans la continuité des écrits sur l'art architectural de la Renaissance au XVIII^e siècle, il paraît important de souligner sa spécificité : alors que les traités architecturaux révèlent en principe de la compétence d'architectes qui, en se faisant théoriciens, portent l'ambition d'anoblir leur art, le *Parallèle* est l'ouvrage d'un amateur. Certainement plus normatif, il a pour visée essentielle de légitimer la pertinence d'un jugement sur l'art architectural, indépendant de sa pratique.

¹⁶ LEMERLE Frédérique et PAUWELS Yves, *Architectures de papier: la France et l'Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2013, 266 p. ; PAUWELS Yves, « L'héritage de la Renaissance en France aux XVII^e et XVIII^e siècles » dans GARRIC Jean-Philippe, LEMERLE Frédérique et PAUWELS Yves (eds.), *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, INHA, 2011 ; PAUWELS Yves, *Aux Marges de la règle : essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre, Mardaga, « Architecture », 2008 ; SAYCE Richard, « Littérature et architecture au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, vol. 24, n° 1, p. 233-250.

¹⁷ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *op. cit.*, p. 144-149.

L'objectif de ce mémoire est d'inscrire le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* dans son époque en faisant appel aux points de vue plus larges de l'histoire politique, de l'histoire des sciences et de l'histoire du goût. En cela, il souhaite apporter des éléments de réponse à un paradoxe que l'on peut formuler en ces termes : alors que le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* est publié à l'instigation d'un pouvoir royal désireux de promouvoir une architecture française d'État fondée sur la théorie des ordres, qu'il rencontre un succès éditorial certain et s'accorde au goût d'une minorité agissante dans les décennies 1630-1660, il semble peiner à s'imposer dans la pratique architecturale.

Notre analyse se décomposera en trois temps. Une première partie est consacrée à la description du contexte de création du *Parallèle* : elle retracera les histoires personnelles de l'auteur, du commanditaire et des membres du « cercle » qui ont contribué, de près ou d'un peu plus loin, à la formation des idées de Fréart de Chambray. L'étude du contexte est ensuite étendue à la politique culturelle du surintendant Sublet de Noyer, principalement soutenue par un désir d'émulation avec la Rome antique. Enfin, il sera fait un rapide état des lieux de la théorie architecturale en France au début du XVII^e siècle. La seconde partie s'attachera au commentaire du traité lui-même. Il s'agira d'explicitier les positions de Fréart de Chambray sur la « bonne » architecture et de dégager les règles fondatrices du jugement de goût, règles qui seront confrontées à la réalité de l'architecture bâtie de l'époque. La troisième partie élargira l'étude pour montrer que l'approche de l'art architectural par Chambray prend place dans le courant artistique de l'« atticisme » parisien. Nous tenterons d'évaluer la portée d'un discours purement théorique, pierre fondatrice de la doctrine académique en matière d'architecture.

PREMIERE PARTIE : LE CONTEXTE DE CREATION : UNE COMMANDE DU POUVOIR ROYAL A LA FIN DU REGNE DE LOUIS XIII.

I. Les « Intelligents »: intellectuels et artistes réunis autour du surintendant des Bâtiments, François Sublet de Noyers

Le Parallèle de l'architecture antique avec la moderne est un ouvrage rédigé dans la première partie du XVII^e siècle au sein d'un cercle artistique et intellectuel homogène. Autour de la personne de François Sublet de Noyers, surintendant des bâtiments du Roi et commanditaire du traité, gravitent des hommes qui lui sont liés par des liens de commensalité, ou qui lui sont redevables de faveurs ou privilèges divers. Proches du pouvoir étatique représenté par le surintendant, ces hommes partagent avec lui un certain nombre d'idéaux esthétiques. Tous participent d'un même goût qui coexiste avec l'esthétique dominante, perceptible dans le mécénat royal de Louis XIII¹⁸, et d'Armand Jean du Plessis, cardinal de Richelieu¹⁹.

Dans le cadre de cette étude, nous souhaitons montrer que le traité architectural de Roland Fréart de Chambray n'est pas le résultat d'une pensée solitaire mais qu'il inscrit dans un milieu. En effet, de nombreuses personnalités ont participé à la formation du goût de l'auteur. Cette partie se destine donc à présenter, à travers une « galerie de portraits », le commanditaire, les artistes ou les érudits qui y ont concouru de près ou de loin. C'est ainsi que la cohérence de ce milieu nous est notamment rendue sensible avec l'attribution par ces mêmes hommes d'un qualificatif, celui d'« Intelligents ».

¹⁸ LE PAS DE SECHEVAL Anne, *La politique artistique de Louis XIII*, thèse dactylographiée, Paris IV-Sorbonne, Paris, 1992, (non consulté) cité par LEFAUCONNIER Camille, *François Sublet de Noyers (1589 - 1645), Ad majorem regis et Dei gloriam*, thèse, École nationale des chartes, Paris, 2008.

¹⁹ BOYER Jean-Claude *et al.*, *Richelieu, patron des arts.*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, «Passages», 2009 ; GOLDFARB Hilliard, *Richelieu, l'art et le pouvoir*, catalogue de l'exposition tenue au Musée des beaux-arts de Montréal du 18 septembre 2002 au 5 janvier 2003 et au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne du 31 janvier au 21 avril 2003, Cologne, Corboud Snoeck-Ducaju&Zoon, 2002.

1. *Le commanditaire : François Sublet de Noyers, secrétaire d'État à la Guerre et surintendant des Bâtiments*

François Sublet (1589 – 1645), sieur de Noyers, baron de Dangu, est un homme issu de la noblesse de robe. La vie et la carrière du surintendant et secrétaire d'État à la Guerre ont été étudiées par Camille Lefauconnier dans une thèse soutenue à l'école des Chartes²⁰. Nous ne reviendrons donc pas sur les détails historiques qui concernent ce personnage, mais tâcherons, ici, d'exposer les éléments importants qui éclairent son goût et expliquent la place importante de l'architecture pour cette période de la surintendance des bâtiments du roi.

François Sublet est le troisième fils de Jean Sublet et de Madeleine Bochart, mais en tant qu'aîné des fils survivants, il hérite du nom et de la charge de son père. Selon un document du Cabinet des Titres de la Bibliothèque nationale, portant date de sa mort et de son âge précis au moment du décès, François Sublet serait né le 14 mai 1589²¹. L'éducation qu'il reçoit de ses parents est particulièrement dévote :

« En la maison du sieur de Noyers qui avait épousé Madeleine Bochart, sœur du Père Honoré, on voyait tant de traits de la Passion de Notre-Seigneur que les petits enfants savaient les tourments qui lui étaient arrivés à toutes les heures de la journée ; cet objet douloureux leur était mis devant les yeux toutes les fois qu'ils entendaient l'horloge : et lors on leur demandait quelle était la douleur de Notre Sauveur à l'heure qui sonnait, à quoi ils répondaient parfaitement. Le père et la mère [...] vivant avec tant de piété dans leur maison de Noyers, bâtie en forme de monastère, qu'ils imitaient la vie des religieux... »²²

On sait par ailleurs que François Sublet a fréquenté le salon de Mme Acarie, proche de son père, où il a pu faire la connaissance de docteurs de la Sorbonne et de juristes, ce qui lui a sans doute permis d'acquérir des notions de théologie, de droit et de se rompre à l'art de la controverse. Une dévotion portée à son paroxysme semble imprégner toute sa vie, aussi bien dans ses aspects personnels que professionnels, de sorte qu'il offre, à ses partisans comme à ses détracteurs, l'image d'un dévot particulièrement pudique²³. Ainsi, il fonde sur

²⁰ LEFAUCCONNIER C., *op. cit.*

²¹ *Ibid.*, p. 104.

²² P. HENRY DE CALAIS, *Histoire de la vie de la mort et des miracles de R. P. Honoré Bochart de Champigny, capucin*, 1649, cité par MICHAUD Claude, « François Sublet de Noyers. Superintendant des bâtiments de France », *Revue Historique*, 1969, vol. 241, n° 2, p. 330.

²³ PANTIN Isabelle, *Les Fréart de Chantelou : une famille d'amateurs au XVII^e siècle, entre Le Mans, Paris et Rome*, Le Mans, C&R éd, « Figures », 1999, p. 24.

ses terres le Carmel de Gisors²⁴ et soutient, autant qu'il est possible, la Compagnie de Jésus²⁵. Quant à sa formation, elle comporte de nombreuses zones d'ombre : la tradition historique en fait un élève des jésuites au collège de Rouen ou au collège de Clermont à Paris, et rapporte qu'il aurait peut-être effectué, tout de suite après, des études de droit²⁶.

Les historiens ne s'accordent pas sur la manière dont François Sublet a gagné le cercle de la clientèle de Richelieu en 1628²⁷, mais il est un fait qu'il deviendra l'une des plus fidèles créatures²⁸ du cardinal-ministre. Sa carrière débute vraiment lorsqu'il est nommé intendant des finances, en 1629, et qu'il est détaché, en 1632, auprès des maréchaux d'Effiat et d'Estrées qui commandent les armées stationnées en Picardie²⁹. C'est sous cette charge qu'il inspecte avec Pierre de Conty, seigneur de la Mothe d'Argencourt, les nombreuses fortifications que fait construire Louis XIII dans cette région³⁰. Quelques années plus tard, il succède à Abel Servien, tombé en disgrâce, comme Secrétaire d'État à la guerre³¹. François Sublet de Noyers se distingue, durant tous ses mandats successifs, comme un ministre capable qui fait preuve d'autorité, d'organisation et surtout d'intégrité et de désintéressement³².

À la suite de la mort d'Henri de Fourcy, Sublet de Noyers est recommandé par Richelieu à Louis XIII, pour occuper le poste du défunt, en tant que surintendant des bâtiments du roi³³. Cette charge, créée au XVI^e siècle, correspond essentiellement à celle d'un ordonnateur, c'est-à-dire d'un responsable financier. Une délégation royale directe permet au surintendant d'avoir toute autorité sur les travaux, bien qu'il reste assujéti à l'examen des comptes effectué par les contrôleurs et trésoriers des bâtiments royaux³⁴. Les

²⁴ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 387-392.

²⁵ *Ibid.*, p. 125-127.

²⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁷ *Ibid.*, p. 132-133.

²⁸ Nous emploierons régulièrement ce terme et le faisons dans le sens qui lui était donné au XVII^e siècle, sans les connotations négatives qu'il comporte aujourd'hui. Nous renvoyons à l'ouvrage suivant : RANUM Orest Allen, *Les créatures de Richelieu : secrétaires d'État et Surintendants des finances 1635-1642*, traduit par Simonne GUENEE, Paris, A. Pedone, « Bibliothèque de la Revue d'histoire diplomatique », 1966. Il faut aussi se reporter à la définition du terme « créature », donnée par le neuvième dictionnaire de l'Académie française : « Personne qui tient sa fortune ou son élévation d'une autre et qui, de ce fait, est censée lui être parfaitement dévouée. »

²⁹ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 140.

³⁰ PANTIN I., *op. cit.*, p. 21-22.

³¹ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 161-172.

³² *Ibid.*, p. 135.

³³ *Ibid.*, p. 237.

³⁴ *Ibid.*, p. 236.

compétences de la surintendance sont limitées géographiquement à Paris et à une zone de trente lieux autour de la capitale, mais elles comprennent, outre les résidences de la famille royale, tous les travaux d'importances entrepris au nom du monarque³⁵. Théoriquement, les compétences du surintendant ne s'étendent pas au domaine artistique, mais, en raison du pouvoir financier dont il dispose comme du libre choix des artistes, il peut exercer une véritable influence sur le patronage royal. Les lettres patentes de provisions³⁶ pour l'office de surintendant des bâtiments du roi, sont envoyées à François Sublet de Noyers, le 13 septembre 1638 :

« [...]sachant aussi qu'entre les diverses connaissances qu'il s'est acquises il en a une parfaite de l'architecture et de tout ce qui peut concerner les bâtiments et édifices de considération [...] nous lui avons donné et octroyé [...] l'état et office de superintendant et ordonnateur général de nos bâtiments de France et de nos tapisseries et manufactures vacant par la mort du sieur de Fourcy [...] Donné à Saint-Germain en Laye le 13e jour de septembre de l'an de grâce 1638 »³⁷

Le choix de Sublet de Noyers comme surintendant des bâtiments et, en conséquence, celui d'en faire un personnage clé dans la politique artistique s'explique par la connaissance « parfaite » qu'il a de l'architecture. D'une part, cette connaissance lui vient de ses années d'intendance dans l'armée et de la supervision des fortifications picardes qu'il a effectuée. D'autre part, il est régulièrement employé par Richelieu pour la surveillance de ses constructions, notamment pour la supervision des travaux des châteaux de Richelieu et de Rueil, de la construction de la Sorbonne, ou encore des transactions de biens meubles (mobiliers, livres, etc.)³⁸. Enfin, par ses propres activités de mécène – la construction du Carmel à Gisors, celle de la chapelle et du château de Dangu, de l'église du Noviciat des Jésuites – Sublet fait encore figure de connaisseur, d'amateur d'art averti³⁹. Mais le choix de Sublet est également politique. Ministre déjà en place, il occupe un rang peu ou prou équivalent à celui des surintendants des finances Bouthillier et Bullion. Par sa position, il connaît le fonctionnement du conseil du Roi ; il peut y prendre la parole pour réclamer

³⁵ PANTIN I., *op. cit.*, p. 29.

³⁶ Les lettres patentes sont des actes législatifs émis par le roi et enregistré par un parlement qui définissent des statuts, droits, franchises, privilèges, coutumes ou concessions accordées à une personne ou un groupe de personnes (congrégation religieuses, corporation de métiers, etc.) Les lettres patentes de provision d'office définissent le statut, les prérogatives et la date de prise de fonction d'un officier du roi.

³⁷ Archive Nationale, O¹ 10, f° 47 v°, cité par MICHAUD C., *art. cit.*, p. 327.

³⁸ Archives du musée de Condé, ms 921, Chantilly, cité par LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 239.

³⁹ *Ibid.*

hommes et finances, et ainsi faire avancer les travaux prévus pour glorifier le règne et la personne du monarque⁴⁰.

Les réalisations de Sublet à la tête de la surintendance se répartissent en deux groupes: les travaux d'entretien, d'embellissement et de restructuration et ceux qui ressortissent d'une volonté de promotion d'une architecture nouvelle afin d'accroître le rayonnement de la France. Font partie du premier groupe la gestion concrète de la conservation et de l'entretien du patrimoine royal, constitué par diverses résidences de la région parisienne (le Louvre, le Luxembourg, Saint-Germain, Vincennes, Château-Thierry), mais aussi les travaux de Fontainebleau dont Sublet est capitaine et concierge depuis 1637. À cela se rattache également la mise en œuvre de vastes entreprises qui n'aboutirent pas toutes : création de Versailles, travaux du Louvre avec l'achèvement de la cour carrée, et, surtout, la décoration de la Galerie-du-bord-de-l'eau⁴¹. On peut inclure les constructions de nombreuses églises de la capitale, patronnées par le pouvoir royal (les Feuillants, l'Oratoire, Saint-Louis des Jésuites) et nombre de constructions liées aux lieux de villégiature de la famille royale (église de Rueil, couvent des récollets à Saint-Germain, église de Versailles ou de Fontainebleau, ou encore construction d'une chapelle à la Grande Chartreuse sur ordre de Louis XIII⁴²). Enfin, il faut des projets concernant l'urbanisme de la capitale sont ébauchés ou amorcés par le surintendant⁴³.

Mais Sublet, en tant que surintendant, veut développer une dynamique française des arts. Pour cela, il échafaude de vastes et ambitieux projets. C'est ainsi qu'il crée l'Imprimerie royale, qu'il installe dans la Grande Galerie du Louvre, dont la tâche sera de produire une « bibliothèque idéale », contenant, entre autres, les indispensables livres des pères de l'Église et la Bible, auxquels s'ajouteront les ouvrages d'auteurs plus récents, comme François de Sales ou le Tasse, et ceux de poètes antiques profanes tels que Horace ou Virgile⁴⁴. Sur le même modèle, il réforme la Monnaie et l'installe également au Louvre. À l'origine de la création du Louis d'or, Sublet a compris l'intérêt des pièces comme outils pour la diffusion de l'image royale. L'atelier, confié à Jean Varin, emploie des artistes (Claude

⁴⁰ *Ibid.*, p. 240.

⁴¹ *Ibid.*, p. 247-256 ; PANTIN I., *op. cit.*, p. 39-41.

⁴² LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 257-258.

⁴³ *Ibid.*, p. 259-261.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 269 ; PANTIN I., *op. cit.*, p. 36-38.

Mellan et Michel Lasne, en particulier) pour graver les portraits du monarque et les devises⁴⁵. Mais l'action de Sublet de Noyers ne s'arrête pas là : elle s'accompagne d'une volonté de défense et de (re)création d'un goût français, volontiers austère et imposant qui se vivifie aux sources antiques, et serait influencé par l'art italien, ancien et contemporain. Sublet, comme tous les « Intelligents », est littéralement fasciné par l'Antique⁴⁶. C'est pourquoi, il va multiplier les initiatives pour reconduire l'art français vers les modèles antiques.

Dans l'ensemble de ces réalisations et projets, on ne peut que constater la place prépondérante prise par l'architecture, ce qui est la preuve manifeste du grand intérêt que le surintendant lui attache. Ce souci transparaît également lorsqu'il charge Roland Fréart de Chambray, son jeune cousin, d'élaborer une théorie architecturale qui s'appuie sur l'Antiquité. Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* couplé avec la traduction des *Quattro libri dell'architettura*⁴⁷ de Palladio participe de cette même volonté d'orienter l'art français vers un « bon » goût à l'antique.

⁴⁵ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 273 ; PANTIN I., *op. cit.*, p. 35-36.

⁴⁶ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 261-264.

⁴⁷ PALLADIO Andrea, *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio mis en François....*, traduit par Roland FREART DE CHAMBRAY, E. Martin, Paris, 1650.

2. Les artistes : Charles Errard, Etienne Martellange et Abraham Bosse

Non seulement le goût des « Intelligents » se développe au plus haut niveau de l'État grâce à l'action du surintendant de Noyers mais il est également mis en œuvre et diffusé directement par des artistes. Ceux-ci sont liés d'une manière ou d'une autre à Sublet de Noyers, on peut donc penser qu'ils sont également connus voire familiers de Roland Fréart de Chambray qui s'appuie à plusieurs reprises sur leur travaux pour élaborer le *Parallèle*.

Parmi eux, le peintre Charles Errard (vers 1601 – 1689) joue sans aucun doute un rôle important puisqu'il est un ami et proche collaborateur⁴⁸ de Roland Fréart de Chambray, très actif en France entre 1640 et 1662. Selon Guillet de Saint-Georges (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*), il est originaire de Nantes⁴⁹. Membre fondateur et recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, puis directeur de l'Académie de France à Rome, Charles Errard est un peintre dont l'activité est essentiellement tournée vers les grands décors⁵⁰. Formé par son père, peintre portraitiste, il voyage une première fois à Rome en 1624, où il est introduit auprès du maréchal de Créquy et fait la rencontre de Roland Fréart de Chambray. À son retour en France, cette connaissance lui permet d'être introduit auprès de François Sublet de Noyers :

... [Il] « connut le mérite de M. Errard, et pour le perfectionner, il le renvoya à Rome, où ce jeune peintre, appuyé de la faveur des ambassadeurs du roi et de celle des cardinaux François aussi bien que des cardinaux Italiens qui étoient dans les intérêts de la France, eut une libre entrée dans tous les lieux où l'on peut voir les plus excellents ouvrages de peintures et de sculpture. Il s'appliquoit aussi à l'architecture... »⁵¹

Une fois sa formation romaine achevée, Errard, comme nous l'apprend le premier historiographe de l'Académie, reste attaché à Sublet de Noyers, y compris quand celui-ci est disgracié et se retire dans son château de Dangu⁵². Le décor de la demeure normande du ministre déchu semble être la première grande commande de Charles Errard, il y réalise des cartons pour une histoire de Tobie. C'est là, également, qu'il participe à la traduction des

⁴⁸ Les illustrations du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* sont des gravures dues au talent de l'artiste.

⁴⁹ ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE et DUSSIEUX Louis Etienne, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture : publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, p. 73-86.

⁵⁰ COQUERY Emmanuel et BONFAIT Olivier, *Charles Errard, ca. 1601-1689 : la noblesse du décor*, Paris, Arthéna, 2013.

⁵¹ ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE et DUSSIEUX L.E., *op. cit.*, p. 74.

⁵² Le soutien de Sublet ne s'exprime pas qu'à travers des commandes mais également par l'attribution de brevet de peintre ordinaire et de logement au Louvre. Voir à ce propos Archives nationales, O¹ 1049 cité MICHAUD C., *art. cit.*, p. 345.

Quatre Livres d'architecture d'Andrea Palladio, œuvre de Chambray, publiée en 1650 chez Edme Martin. On lit également chez Guillet de Saint-Georges qu'« *Ils ont composé de concert le livre qui a pour titre : Le Parallèle de l'Architecture ancienne et de la moderne, dont les planches ont été gravées d'après les dessins de M. Errard...* »⁵³ Durant sa carrière, Charles Errard participe activement au programme éditorial qui vise au renouveau des arts en France, et se fonde, en particulier, sur le primat du dessin : édition du traité de Léonard de Vinci – pour ce qui touche de la peinture et de la sculpture - et du traité de Palladio – en ce qui concerne l'architecture. Serviteur des surintendants successifs, Errard est un homme qui participe à la politique culturelle qui s'ébauche avec Sublet de Noyers et se concrétise sous le ministère de Colbert⁵⁴.

Si l'affirmation de Guillet de Saint-Georges, concernant l'écriture à quatre mains *du Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* peut paraître exagérée, elle est en revanche révélatrice d'un goût partagé par l'artiste et l'amateur. De cette proximité existent plusieurs preuves : les dernières lignes de l'épître dédicatoire du *Parallèle* soulignent le lien d'amitié entre Fréart de Chambray et Charles Errard⁵⁵. De même, l'ouvrage conservé aux archives de la bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts, intitulé *Études d'après Méléagre. Dessins sur les proportions*, porte la mention « *Proportions que J'ay mesuré avec Mons Erard sur les originaux mesme a Rome l'année 1640* »⁵⁶. Il est d'ailleurs suivi de la signature de Chambray, ce qui témoigne du lien qui unit les deux hommes. De plus, et excepté les passages sur les traités d'architecture, le mémoire de l'historiographe de l'Académie fait état, à quatre reprises, de l'intérêt que le peintre ornemaniste portait à l'architecture⁵⁷. Trois d'entre elles font référence à la première partie de sa carrière, qui précède l'établissement de l'Académie, et se déroule donc sous le patronage de Sublet de Noyers. Ainsi est attesté le goût du peintre pour l'architecture dans une période que le relie de façon indubitable au « cénacle de Dangu ».

⁵³ ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE et DUSSIEUX L.E., *op. cit.*, p. 75.

⁵⁴ COQUERY E. et BONFAIT O., *op. cit.*, p. 6-7.

⁵⁵ « [...] mes dessins vous semblent dignes d'avoir place parmi vos autres curiosités, ayez en l'obligation tout entière à notre ami commun Monsieur Errard, qui s'est donné un très grand soin de les faire exécuter, et non seulement m'a persuadé aussi bien que vous de les mettre à jour, mais de plus y a contribué de son travail et de ses études. » FREART DE CHAMBRAY Roland, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁶ FREART DE CHAMBRAY Roland et ERRARD Charles, *Etude d'après Méléagre. Dessins sur les proportions*, Paris, 1640. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), côte PC6415. Numérisé par les services de la Réunion des Musées Nationaux, en ligne, <http://www.photo.rmn.fr>

⁵⁷ ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE et DUSSIEUX L.E., *op. cit.*, p. 74, 75, 76, 82.

Second artiste proche des Fréart, Etienne Martellange, né à Lyon, en 1568, est un des architectes autorisés de la Compagnie de Jésus, jusqu'à sa mort en 1641, l'architecte attitré des jésuites français. La Compagnie de Jésus en France est soutenue très activement par Sublet de Noyers⁵⁸ qui va notamment financer les travaux de l'église du Noviciat de Paris sur les dessins de Martellange. Il n'existe pas ou peu de traces directes de relation entre Chambray et l'architecte, mais les deux partagent un patron et des idéaux esthétiques tellement similaires qu'il est difficile de ne pas les relier.

Martellange est le fils d'un père peintre, maître des métiers de la corporation, et il entre chez les jésuites en 1590. Contrairement à ses deux frères qui deviennent prêtres, il est admis au titre de frère coadjuteur temporel⁵⁹, titre qu'il gardera toute sa vie. Selon Henri Bouchot, le frère Martellange aurait pu faire un voyage à Rome en 1603 ou 1604 : sa connaissance de l'italien et le style de ses nombreuses églises inspirées par celles de Rome, peuvent être des éléments plaidant en la faveur de cette hypothèse⁶⁰. Son activité se concentre d'abord dans la province de Lyon, avant de s'étendre peu à peu au reste de la France⁶¹. On garde de son œuvre une importante collection de dessins, au lavis bleu puis passé 1620 à l'encre de chine, d'exécution plutôt médiocre, mais qui témoigne d'un excellent sens de l'observation et qui renseigne sur les diverses églises et édifices jésuites construits à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle⁶². Le frère architecte exerce pendant trente ans ; il achève sa carrière avec l'église du Noviciat des jésuites⁶³ de Paris, édifice commandité par François Sublet de Noyers et payé sur ses deniers personnels. Le frère Martellange est enterré dans cette église, de même que le surintendant.

⁵⁸ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 126-128.

⁵⁹ La bulle pontificale de Jules III, *Exposcit Debitum*, datée du 21 juillet 1550, autorise la Compagnie de Jésus à intégrer des coadjuteurs qui sont soit des prêtres académiquement peu formé (coadjuteur spirituel), soit des laïcs désireux d'offrir leur vie pour un service apostolique (coadjuteur temporel) équivalent des frères convers des autres ordres, voir *Monumenta Ignatiana*, MHSI vol.63, Rome, 1934, p.373.

⁶⁰ BOUCHOT Henri, « Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange, architecte des jésuites (1569-1641), d'après des documents inédits conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1886, vol. 47, n° 1, p. 21.), p. 17-52.

⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

⁶² Ces dessins sont aujourd'hui conservés par la Bibliothèque Nationale, réunis dans le *Recueil. Oeuvre de Etienne Martellange*, disponible sous la cote 017 EST IFF. Les originaux sont conservés par le département des estampes et photographie et sont accessibles de manière numérique sur le site Gallica.

⁶³ Voir le présent mémoire seconde partie, chapitre III, 1.

Il est important de retenir l'opposition manifestée contre le projet de façade de l'église Saint-Louis de la maison professe des Jésuites à Paris⁶⁴, dessiné par le père Derand. Cette église, construite entre 1627 et 1641, bénéficie du patronage royal et cristallise les enjeux esthétiques en matière d'architecture dans les années 1630-1640. La façade à trois niveaux, inspirée de celle conçue par Salomon de Bosse à Saint-Gervais⁶⁵, superpose les deux ordres les plus riches : le corinthien pour les deux premiers niveaux et le composite au troisième. On y observe également une multiplication des ornements : cartouches, pot-à-feu, ressauts de l'entablement et multiplications des frontons qui sont parfois brisés. Autant de traits qui rattachent cette église à l'architecture, perçue comme « libertine » par les « Intelligents », tout entière fondée sur des effets de contraste et de rupture. Martellange émet des critiques très sévères⁶⁶ à l'encontre du projet du père Derand et n'hésite pas à soumettre un contre-projet à la maison mère à Rome⁶⁷. Ces reproches sont semblables, si ce n'est identiques, à ceux formulés par Chambray dans son propre ouvrage. Il y condamne en effet les « idées [...] tellement basses et disgraciées, qu'elles ne produisent riens que des mascarons, de vilaines cartouches, et de semblables grotesques ridicules et impertinentes, dont l'architecture moderne est toute infectée. »⁶⁸ Par opposition, l'œuvre de Martellange au Noviciat des Jésuites est prise par Chambray comme exemple de la « bonne » architecture, favorisée par le Surintendant⁶⁹.

Abraham Bosse (vers 1604 - 1676) est un autre proche de Sublet de Noyers et de ses commis. Il est le graveur le plus réputé de son temps et un théoricien reconnu. Formé par Melchior Tavernier, il devient le graveur attitré des livres de la jeune Académie française créée par Richelieu. Savant et lettré, Abraham Bosse est à la fois proche des milieux artistiques (il est notamment l'ami de Laurent de La Hyre et de Sébastien Bourdon) et intellectuels parisiens⁷⁰ (il est proche du mathématicien lyonnais Girard Desargues). Son talent pour les mathématiques lui permet d'ailleurs de vulgariser la théorie géométrique de

⁶⁴ Aujourd'hui église Saint-Paul-Saint-Louis, 99 rue Saint-Antoine à Paris.

⁶⁵ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, préface de LEMERLE F., p. 37.

⁶⁶ On y trouve ainsi l'emploi des mots monstrueux (*monstruosa*), difformité (*difformità*), superflu (*superflue*), erreur (*errori*), voir BOUCHOT H., *art. cit.*, p. 44-45.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 44-46.

⁶⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 53.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁰ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papiers*, *op. cit.*, p. 145.

Desargues dans plusieurs traités à l'usage des artistes ou des artisans⁷¹. En sus de sa production graphique, A. Bosse rédige quatre traités personnels et collabore à la rédaction de trois autres⁷². L'ensemble de ses livres ont trait soit à la pratique de la perspective géométrique, soit aux ordres d'architecture. L'ouvrage où il développe à la fois la technique de son ami Desargues et ses propres convictions paraît en 1648, chez Pierre Des-Haye, il est intitulé *Manière universelle de Mr Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral. Ensemble les places et proportions des fortes & faibles touches, teintes ou couleurs...* Ses connaissances lui permettront d'obtenir une place de professeur de perspective à l'Académie royale de peinture et de sculpture. En 1660 il en est exclu, à la suite d'un différend avec Charles Errard, à propos de la publication d'un traité basé sur les mesures prises par ce dernier à Rome⁷³.

Bosse, grâce à l'entregent de Melchior Tavernier, semble faire partie du cercle artistique qui gravite autour du surintendant. Ainsi, c'est lui qui illustre la première monographie de Fontainebleau commandée par Sublet au père Dan⁷⁴. Autre indice: le privilège d'édition, pour la publication du traité de 1643, est signé de la main du surintendant des Bâtiments, François Sublet de Noyers⁷⁵. Ce privilège peut témoigner d'un lien direct entre Sublet et Bosse dans la mesure où il contourne celui des libraires⁷⁶. En outre, le traité de gnomonique, écrit par Bosse selon la théorie de Desargues, également publié en 1643⁷⁷, est dédié à Sublet de Noyers. On peut ainsi lire dans la dédicace :

« Pour pratiquer avec une justesse & une facilité nom-pareille deux ou trois Arts des plus estimez, & que je n'eusse pas dict à mesme temps que c'est à vous que le public est

⁷¹ BOSSE Abraham, *La pratique du trait à preuves de Mr Desargues Lyonnais pour la coupe des pierres en l'Architecture...*, Paris : Pierre Des-Hayes, 1643 ; BOSSE Abraham, *La maniere universelle de M.r Desargues Lyonnais, pour poser l'essieu...*, Paris : Pierre Des-Hayes, 1643 ; BOSSE Abraham, *Manière universelle de Mr Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral. Ensemble les places et proportions des fortes & faibles touches, teintes ou couleurs...*, Paris : Pierre Des-Haye, 1648. Voir à ce propos les références du projet d'études et de recherche du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR), *Architectura*, dirigé par F. Lemerle et Y. Pauwels et dépendant de l'université François Rabelais de Tours. Il est accessible en ligne sur le site <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/index.asp> Voir à ce propos les notices détaillées de chaque traités cités.

⁷² Voir le référencement opéré par le CESR sur le site du projet *Architectura* : <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Bosse.asp?param=>

⁷³ ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE et DUSSIEUX L.E., *op. cit.*, p. 78.

⁷⁴ LE BLANC Marianne, *D'acide et d'encre : Abraham Bosse (1604?-1676) et son siècle en perspectives*, Paris, éd. CNRS, 2004, p. 46. DAN Pierre, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642.

⁷⁵ MICHAUD C., *art. cit.*, p. 343.

⁷⁶ LE BLANC M., *op. cit.*, p. 47.

⁷⁷ BOSSE Abraham, *La Manière universelle de Mr Desargues lyonnais, pour poser l'essieu, & placer les heures & autres choses aux cadrans au soleil...*, *op. cit.*

*redevable du fruit qu'il retirera de ces belles inventions [...] Puis que sans l'accueil favorable que vostre bonté leur a voulu faire, Elles alloient demeurer resserrées dans la brieveté que l'Autheur leur avoit donné dans ses escrits. »*⁷⁸

De plus, des liens entre Roland Fréart de Chambray et le graveur sont attestés depuis le début des années 1640. On observe dans leurs divers écrits, notamment ceux touchant à la peinture, une concordance des idées. Enfin, une lettre, écrite en 1661, prouve très explicitement l'amitié qui unissait Chambray au graveur⁷⁹. Les deux hommes partagent un même goût pour une pratique des arts basés sur un raisonnement scientifique. L'esprit rationnel qui imprègne l'œuvre de Fréart de Chambray se retrouve chez Bosse. Leurs théories en effet, bien qu'elles ne soient pas identiques, se recoupent à de nombreux endroits.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 2. Dédicace à Monseigneur de Noyers.

⁷⁹ « Il [Errard] replique qu'il en avoit donné les desseins à un sien amy le quel à la vérité ma fait grace de me laisser copier ceux qu'il avoit, & ce dès il y a seize ans, puis onze ans me donna pas seulement liberté de les graver & faire imprimer, mais encore m'en pria : cet ami qui est Monsieur Freart Sieur de Chambray, lui en a écrit & confirmé ce que je viens d'en dire... » LE BLANC M., *op. cit.*, p. 48 note 78.

3. Les intellectuels : Roland Fréart de Chambray, Paul Fréart de Chantelou et Girard Desargues

Outre les artistes, le cercle des « Intelligents » réuni également des intellectuels et amateurs d'art qui partagent un même goût pour un art antiquisant, sobre et rationaliste. Ces érudits participent au développement du goût dont le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* donne un exemple.

Roland Fréart de Chambray, tout d'abord, est le porte-parole de ce mouvement dont il formule les théories dans ses traités. Second fils dans une fratrie de sept enfants, il est baptisé le 13 juillet 1606. Il est nommé sieur de Chambray, du nom d'une ancienne terre que sa famille a vendu en 1634⁸⁰, ce qui permet de le distinguer de ses frères. Les différents documents d'archives manquent de précision et ne permettent pas de reconstituer toute sa carrière professionnelle. En 1635, il est d'abord conseiller et élu du roi pour l'élection de Château-du-Loir, ce qui lui donne des responsabilités financières ; mais en 1662 il est désigné comme conseiller et aumônier ordinaire du roi⁸¹. On ne sait exactement ni quand ni dans quel ordre il fit profession de foi⁸². Il semblerait que, bien que destiné à une carrière dans le droit, Roland Fréart ait abandonné ses études pour se consacrer à l'apprentissage des mathématiques, de la perspective et de l'architecture⁸³. Le premier biographe de la famille le qualifie de « *géomètre avant tout* »⁸⁴, ce qui, de fait est à l'œuvre tout au long de son œuvre. Chambray est un savant « engagé » si tant est que ce terme puisse s'appliquer à la période moderne aussi bien d'un point artistique que politique. Auteur ou traducteur de plusieurs ouvrages touchant à la théorie de l'art⁸⁵, il développe un goût dominé par l'Antique et proclamant la supériorité des Anciens sur les Modernes.

La position qu'il occupe auprès de son cousin François Sublet de Noyers est très floue. Il en est, quoiqu'il en soit, suffisamment proche pour que celui le prie d'habiter quelques temps

⁸⁰ PANTIN I., *op. cit.*, p. 17.

⁸¹ Voir le privilège du traité de peinture de Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection en peinture*, datée du 30 mars 1662

⁸² PANTIN I., *op. cit.*, p. 17-18.

⁸³ CHARDON Henri, *Amateurs d'art et collectionneurs manceaux. Les frères Fréart de Chantelou, par Henri Chardon,...*, Le Mans, E. Monnoyer, 1867, p. 15.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Voir le référencement opéré sur le site du projet *Architectura* du CESR, en ligne, http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Freart_de_Chambray.asp?param=

chez lui à Dangu, lors de sa première retraite⁸⁶. Seul des trois frères à ne pas porter le titre de « commis », il est néanmoins un familier du surintendant des bâtiments et, en conséquence, il est instruit de ses projets culturels. Tout d'abord, il collabore à la mise en place de l'Imprimerie royale, où il y fera la connaissance d'Edme Martin, son éditeur⁸⁷. Puis, avec son plus jeune frère Paul Fréart de Chantelou, il effectue une mission à Rome, en 1640. Enfin, il rédige son premier traité à la demande expresse de son puissant cousin⁸⁸.

Seconde personnalité importante parmi les amateurs, Paul Fréart est très lié avec son frère dont il encourage les entreprises en termes d'écrits sur l'art. Né en 1609, il est à la fois le plus proche collaborateur de son cousin au temps de sa surintendance, et le seul des frères à poursuivre sa carrière à la cour après sa disgrâce. L'éducation qui lui a été donnée semble plus mondaine que celle de ces deux frères. Elle correspond aux pratiques aristocratiques de l'époque : connaissance des lettres, danse, équitation, chant⁸⁹. Selon, I. Pantin il est « *le premier des Fréart à devenir un véritable gentilhomme* »⁹⁰. Lors d'un premier voyage à Rome avec son frère Roland⁹¹, il se lie avec Nicolas Poussin⁹², tandis que son frère se rapproche de Charles Errard. Auprès de Sublet, Paul est secrétaire et homme de confiance. Autant dire que le surintendant lui laisse une grande liberté d'action. Pouvoir officieux⁹³ de la surintendance de son cousin, il est partie prenante de la politique de celui-ci et se voit notamment confier la mission importante de 1642 à Rome.

L'unité de la fratrie Fréart est remarquable, à preuve les épîtres dédicatoires du *Parallèle* et de la version française des *Quatre livres d'architecture* de Palladio, rédigés par Roland et destinés à Paul et Jean de Chantelou. L'affection est réciproque et lorsque Chantelou, devenu maître d'hôtel du roi, se voit confier le séjour du cavalier Bernin à Paris en 1665, il fait rappeler son frère Chambray et l'impose comme expert dans les projets d'achèvement

⁸⁶ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, préface de LEMERLE F., p. 44.

⁸⁷ PANTIN I., *op. cit.*, p. 36-37.

⁸⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, préface de LEMERLE F., p. 44, 50.

⁸⁹ CHARDON H., *op. cit.*, p. 16.

⁹⁰ PANTIN I., *op. cit.*, p. 19.

⁹¹ La date exacte de ce voyage reste indéterminée, H. Chardon le situe après 1630 et avant 1636 date à laquelle sa présence est attestée à Paris. I. Pantin le situe au printemps 1635 sans toutefois préciser la source de cette date.

⁹² L'amitié qui lie Fréart de Chantelou à Poussin est célèbre, elle est à l'origine de certains des tableaux les plus fameux de l'artiste, et a, sans nul doute, contribué à sa venue à Paris. Voir à ce propos POUSSIN Nicolas et JOUANNY Ch., *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, J. Schemit, 1911, 558 p. ; ainsi que l'innombrable littérature sur cet artiste.

⁹³ LEFAUCCONNIER C., *op. cit.*, p. 246-247.

du Louvre. À ce titre il fait partie du comité réuni par Colbert⁹⁴ pour examiner les plans du Louvre dessinés par le célèbre architecte italien⁹⁵. Enfin, Paul Fréart de Chantelou est un homme mondain dont la sureté de goût en matière d'art est reconnue dans la bonne société. Sa propre collection, comme les jugements qui transparaissent dans le récit qu'il donne du séjour du cavalier Bernin⁹⁶, sont en accord avec la théorie de la peinture exprimée par son frère dans le traité intitulé *L'Idée de la perfection en peinture*.

Il ne faut pas négliger l'apport de Girard Desargues (1591 – 1661), mathématicien, né à Lyon, correspondant privilégié de René Descartes et protégé de Sublet de Noyers. Il est également lié au cercle de Marin Mersenne et au salon scientifique hebdomadaire que ce dernier organise⁹⁷. Ce mathématicien est, dit-on, le premier à avoir défini les concepts de la géométrie projective ce qui, selon les historiens des sciences, en fait l'un des personnages les plus importants de son temps⁹⁸. Ses découvertes dans le domaine de la géométrie prennent la forme d'une méthode de perspective diffusée en 1636 mais déjà élaborée dans les années 1620, selon le témoignage du père Mersenne⁹⁹. C'est sur cette méthode qu'Abraham Bosse va s'appuyer pour illustrer le procédé dit des « *petits pieds* ». Cette dernière consiste « *à construire un système à deux échelles de "mesures" et de "distance" afin d'établir une correspondance point par point entre le relief à caractère géométrique et sa représentation perspective.* »¹⁰⁰ Il s'agit, selon l'auteur, d'une règle simple et accessible, qui peut être apprise par tous les corps de métiers : charpentiers, ouvriers, géomètres, architectes, peintres, graveurs. Elle permet d'acquérir une vision perspective qui découle

⁹⁴ Le départ du Bernin, l'abandon de son projet au profit de celui du « petit conseil » de Colbert, conduisent à l'éviction de Chambray du chantier du Louvre. La surintendance des bâtiments lui règle le solde de tout compte en 1668.

⁹⁵ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 16-17.

⁹⁶ FREART DE CHANTELOU Paul, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France / par M. de Chantelou ; ms. inédit publ. et annoté par Ludovic Lalanne*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1885.

⁹⁷ DHOMBRES Jean, « Girard ou Gérard Desargues » dans *Archives de France*, 2011, en ligne, <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2011/sciences-et-techniques/girard-ou-gerard-desargues/>

⁹⁸ GINZBURG Silvia, « Poussin et la perspective dans la France de Richelieu » dans FROMMEL Sabine et BARDATI Flaminia (dir.), *La réception de modèles « cinquecenteschi » dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*, Genève, Droz, « Hautes études médiévales et modernes », 2010, p. 59.

⁹⁹ DESARGUES Gérard, *Oeuvres de Desargues*, Cambridge University Press, 2011, p. 55 et suivantes.

¹⁰⁰ GINZBURG S., *art. cit.*, p. 58.

d'une approche rationnelle et non d'une technique empirique¹⁰¹. Les applications pratiques se trouvent déclinées dans des traités de stéréotomie et de gnomonique.

C'est la raison pour laquelle il est appelé directement par le surintendant De Noyers sur le chantier du Louvre en 1640. Il en témoigne en ces termes : « *Par le commandement de Monsieur de Noyers, les ouvriers du Louvre ont par forme d'expérience, puis en execution plusieurs exemples de chacune de ces pratiques du traict pour la coupe des pierres, et des cadrans du Soleil, qui tous en ont confirmé la certitude.* »¹⁰² La sympathie et la protection du ministre envers le savant sont encore attestées par la dédicace du traité rédigé par Bosse¹⁰³ sous l'enseignement de Desargues en 1643. De plus, l'entourage artistique du mathématicien et géomètre lyonnais ne s'arrête pas au graveur. On compte ainsi parmi ses élèves les peintres Eustache Le Sueur, Laurent de La Hyre, ou encore Sébastien Bourdon¹⁰⁴. Et dans les décennies 1630-1640 on relève parmi ses proches les architectes Etienne Martellange et du père Derand. La méthode développée par Desargues, imposée par Sublet pour l'achèvement du Louvre, va dans la sens d'une rationalisation des chantiers¹⁰⁵. La taille des pierres notamment est encadrée par des règles mathématiques qui permettent une plus grande efficience des ouvriers.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 254.

¹⁰³ BOSSE A., *La Manière universelle de Mr Desargues lyonnais, pour poser l'essieu, & placer les heures & autres choses aux cadrans au soleil...*, *op. cit.*

¹⁰⁴ GINZBURG S., *art. cit.*, p. 59.

¹⁰⁵ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 358.

Le Parallèle de l'architecture antique avec la moderne reflète la pensée artistique de son auteur, Roland Fréart de Chambray, et de son commanditaire, François Sublet de Noyers. Le jugement de Fréart de Chambray est à mettre en relation avec les différentes personnalités qui ont contribué au développement de son goût. Amis ou simples connaissances appartenant au même cercle de commensalité, ces divers artistes et érudits partagent avec Fréart la même volonté de refonder l'art français sur des exemples antiques et une pratique rationnelle. Les « Intelligents », s'ils ne semblent pas véritablement organisé en coterie, ont en commun d'être employés par le surintendant des bâtiments François Sublet de Noyers.

Ce dernier partage avec son cousin l'envie de définir une esthétique artistique claire et cohérente qui débarrasserait l'art français des « tentations » maniéristes et baroques. Austère et profondément dévot le surintendant est hostile aux surcharges ornementales et entend promouvoir un art épuré. Pour cela, il s'appuie sur les références à l'Antique et met en place une véritable politique culturelle qui vise à amener en France le plus de références possibles afin de poursuivre la *translatio studii et imperii* entamé sous le règne précédent.

II. L'inscription dans une politique d'émulation de la Rome antique souhaitée par le pouvoir

Les arts et la culture ne sont pas une priorité du règne de Louis XIII. Les difficultés financières traversées par la France du début du XVII^e siècle, la politique belliciste du monarque contre l'hégémonie des Habsbourg, ne font pas du roi un mécène hors pair. « Coincé » entre les périodes, plus brillantes et mieux connues des mécénats, d'Henri IV et de Louis XIV, les réalisations artistiques et culturelles de ce règne ont souvent été méjugées. Néanmoins la thèse d'Anne Le Pas de Sécheval¹⁰⁶, écrite en 1992, nous éclaire sur la réalité d'une politique culturelle sous le règne de Louis XIII, bien que l'absence de documents et la destruction de nombreux édifices imposent une limite aux recherches en histoire et histoire de l'art. Le goût pour l'austérité et la simplicité du roi s'accorde mal avec les visées de son principal ministre, le cardinal de Richelieu, qui lui a compris le pouvoir des arts comme instrument de la magnificence du prince et soutien du pouvoir monarchique¹⁰⁷.

La surintendance de François Sublet de Noyers s'inscrit ainsi dans cette dichotomie. La majeure partie des fonds et de l'énergie du ministre, comme de son personnel, est consacrée aux travaux d'entretien et de restauration des maisons royales. Néanmoins en accord avec Richelieu, Sublet nourrit pour la France, un véritable projet culturel. Ce projet est en adéquation avec la politique du principal ministre et du roi dont les actions, sur le plan politique et militaire, visent à installer le royaume de France comme première puissance européenne. Comme l'a écrit H. Chardon :

« Il y a parfois dans l'histoire des ingratitude et des oublis qui révoltent ; mais c'est le destin, comme l'a dit le poète, une fois l'édifice élevé, on dédaigne l'échafaudage. François Sublet De Noyers, surintendant des beaux-arts, a préparé Colbert ; les Chantelou ont devancé les Perrault, [...] tout cela à l'aurore du siècle de Louis XIV ; aussi les rayons du soleil du grand roi ont-ils éclipsé le nom de ces ouvriers de la première heure. »¹⁰⁸

Cette partie veut montrer que le *Parallèle* de Chambray est un élément de la politique culturelle cohérente mise en place par Sublet de Noyers et les Fréart. On y distingue plus particulièrement une vénération pour le modèle antique que les français cherchent par différents biais à s'approprier. De plus, le *Parallèle* apporte sa modeste contribution aux débats artistiques qui, de la littérature, s'étendent peu à peu aux Beaux-Arts et qui voient

¹⁰⁶ LE PAS DE SECHEVAL A., *op. cit.*

¹⁰⁷ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 240-241.

¹⁰⁸ CHARDON H., *op. cit.*, p. 22.

s'opposer partisans des Anciens et des Modernes. Là encore, le traité de Fréart est un moyen de défendre une politique qui entend imiter et égaler la splendeur de la Rome antique.

1. *Une démarche d'antiquaire destinée à favoriser la translatio imperii et studii*

Sous l'impulsion de Sublet de Noyers, la cour de France manifeste un véritable intérêt pour les antiquités. Les différents éléments présentés dans cette partie ont pour but de souligner le rôle des Fréart dans cette attention renouvelée. On veut montrer par-là que le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* s'appuie sur des éléments récupérés outrements et qu'il complète les efforts de la surintendance pour acquérir un certain nombre de témoignages importants de l'art antique.

L'analyse se porte d'abord sur les activités de la surintendance dans sa globalité. En effet, Sublet de Noyers ordonne différentes missions qui renouvellent et encouragent l'intérêt pour l'Antique aussi bien sous la forme d'objets anciens que de figurations, d'achats que de restaurations. D'un autre côté est observée l'action propre des Fréart au travers des leurs deux missions romaines effectuées en 1640 et 1643 sur ordre de leur cousin : elles participent exactement du même goût et au même but.

- i. Les recherches, mesures et acquisitions ayant trait à l'antique : carnet de Pirro Ligorio, relevés d'antiques et la collection Ludovisi

L'amour de l'Antique chez les « Intelligents » est issu d'une longue tradition humaniste qui remonte au XIV^e siècle¹⁰⁹. Il se traduit de bien des manières, mais il entre toujours en sympathie avec les recherches des « antiquaires¹¹⁰ ». Loin d'être réactionnaire, l'étude de l'antique dans la tradition « antiquiste », est liée aussi bien au désir de création d'un répertoire encyclopédique cumulatif qu'au désir d'une reconstruction idéale, d'un point de vue esthétique, moral comme politique. Le mouvement est également connu en France où il réunit érudits et philologues, tels que Peiresc ou de Poldo d'Albenas¹¹¹. Or, la

¹⁰⁹ PANTIN I., *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁰ Ce terme est utilisé dans le sens, très vieilli, que l'on trouve dans le neuvième dictionnaire de l'Académie française : « *Personne qui étudie les objets, les œuvres d'art et les civilisations antiques.* » Aujourd'hui, nous employons le terme d'archéologue. Néanmoins, nous avons préféré conserver l'ancien terme dans le cadre de cette étude et ainsi prévenir toute sorte d'anachronismes.

¹¹¹ LEMERLE Frédérique, « Les Français et les antiquités de la Gaule : l'émergence de la conscience antiquaire à la Renaissance » dans *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, INHA, 2005.

publication des traités d'architecture leur permet de mieux maîtriser les éléments du langage à l'antique, leurs relevés et indications se font donc de plus en plus précis¹¹². C'est ainsi que dans le *Parallèle*, R. Fréart de Chambray fait grand cas des études menées par un antiquaire du XVI^e siècle : Pirro Ligorio. Le théoricien français avoue volontiers s'être fondé sur ses dessins et relevés et le mentionne directement à six reprises¹¹³. À une exception près, toutes ces références à l'artiste romain sont élogieuses : Ligorio est dit « célèbre », « grand antiquaire », « trois fois grand antiquaire, peintre et architecte », « fameux », autant de caractéristiques qui montrent l'estime dans laquelle Chambray le tient.

Pirro Ligorio est un antiquaire et architecte romain qui a travaillé pour le pape Pie IV, avant d'être démis de ces fonctions d'architecte en chef de la cour papale, au profit de Nanni Di Baccio. En 1568, il intègre la cour du duc de Ferrare, Alphonse II d'Este, en tant qu'érudit et antiquaire¹¹⁴. Ligorio est également l'auteur de nombreux manuscrits, aujourd'hui conservés dans les bibliothèques de Turin et de Naples, et d'un traité intitulé : *Traité de Pirro Ligorio, praticien napolitain, citoyen romain, sur certaines choses relevant de la noblesse des Arts anciens*. Ce traité développe le concept de jugement artistique en établissant ce que l'auteur pense être le « bon » et le « mauvais » art par l'analyse d'exemples. Il pose pour principes du jugement artistique les concepts de « naturelle » et de « justesse » et caractérise plus particulièrement cette dernière par la connaissance de l'art antique¹¹⁵. En 1639, ces manuscrits sont en possession de Christine de France, régente du duché de Savoie, et c'est probablement à l'occasion d'une mission dans le Piémont de Paul Fréart de Chantelou¹¹⁶ que ces écrits ont été portés à la connaissance de son frère et du surintendant. La correspondance de Poussin nous apporte une preuve de l'intérêt que suscitent ces manuscrits en France en 1641 : « *Le seig^r de Noyers me dit l'autre jour avoir écrits à Madame de Savoie pour obtenir d'elle les originaux de Pirro Ligorio, et qu'il les attendait à la première occasion. Il y en a, à ce qu'il dit, 15 volumes...* »¹¹⁷

¹¹² *Ibid.*, p. 2.

¹¹³ FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 72, 86, 89, 90, 122, 153.

¹¹⁴ COFFIN David R., « Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, vol. 27, p. 194.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

¹¹⁶ Une lettre de la main de De Noyers, datée du 12 octobre 1639, nous apprend que Paul Fréart de Chantelou avait été dépêché auprès des Turinois assiégés, et qu'il supervisait les travaux des fortifications de Casale Monferrato et Pignerol. Voir CHARDON H., *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁷ Lettre à Cassiano Dal Pozzo, POUSSIN N. et JOUANNY C., *op. cit.*, p. 108.

Bien que les originaux ne semblent jamais avoir gagné la France, Chambray possède un grand nombre des dessins de Ligorio qu'il n'hésite pas à qualifier de « *soigneusement recherchés dans leurs mesures, quoique esquissés à la hâte, et comme en passant.* »¹¹⁸ Dans le *Parallèle*, les relevés de l'antiquaire italien sont ainsi employés, de préférence à ceux de Serlio, notamment pour les deux exemples antiques du style composite : l'arc de Titus et l'arc des Lions de Vérone. C'est également Ligorio qui est utilisé comme référence pour le profil du temple de la « Fortune Virile », car il est jugé plus exact dans le détail que celui produit par Palladio¹¹⁹. Chez Fréart, l'usage de cette référence vise à s'approprier les plus remarquables recherches et témoignage figurés sur l'Antiquité afin de les intégrer à l'art français.

Dans le même dessein, la cour de France, par l'entremise de Mazarin et de Paul Fréart de Chantelou, a tenté un achat massif de la collection du cardinal Ludovico Ludovisi, qui contient d'importantes statues et reliefs antiques, objet de la convoitise de la monarchie française. Ce transfert d'œuvres d'art a pour but de renforcer l'image de la France comme héritière de la Rome impériale. L'ensemble de la collection du cardinal Ludovisi était connu en France par les témoignages des frères Fréart, qui lors de la mission romaine de 1640, avait eu l'occasion de visiter la « vigne » Ludovisi¹²⁰. Le secret entoure l'identité du commanditaire de ces transactions et l'on ne saurait dire s'il s'agit de Louis XIII, de Richelieu agissant au nom du roi ou pour son propre compte¹²¹. L'intervention de Paul Fréart de Chantelou est citée dans une lettre de Paolo Macarani¹²², agent du cardinal Mazarin, mais les deux hommes ne parviennent, ni l'un ni l'autre, à convaincre le propriétaire de se défaire de sa collection d'antique à prix modique.

L'analyse des échanges et tractations menés à Rome en 1642 par les agents de Mazarin, lors des négociations Ludovisi, ou pour le propre compte du cardinal romain (comme par exemple l'achat de la collection Sannesio), plaide en faveur de l'hypothèse d'un achat commandité par la cour de France, que cela soit sous l'impulsion directe de Louis XIII ou de

¹¹⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁰ PANTIN I., *op. cit.*, p. 50.

¹²¹ *Ibid.*, p. 71.

¹²² Archives des Affaires Étrangères, C.P. , Rome, 79, f° 304 r°-v° cité par *Ibid.*, p. 70-71.

celle de ses ministres : le cardinal de Richelieu ou Sublet de Noyers¹²³. En effet, Fréart de Chantelou, est mis dans le secret alors même que l'agent de confiance de Mazarin, Elpidio Beneddetti, est maintenu dans l'ignorance. Or, Fréart est à Rome en tant que commis du surintendant, et cette tentative d'achat témoigne donc de l'intention de faire du roi de France un collectionneur d'art à la hauteur des plus grands amateurs romains. On peut donc supposer que cette démarche est un autre témoignage de la politique artistique, mené par le cardinal de Richelieu et son cercle proche, entre 1638 et 1642, et visant à une renaissance artistique basé sur l'art antique.

Toutes ces entreprises, visant à installer sur le sol français de célèbres et fameux exemples d'art antique, ont pour but de construire l'image d'une France dominant l'Europe, héritière directe de l'âge d'or antique. Mais il ne s'agit pas seulement de copier les meilleurs antiques romains. Conscient de la nécessité d'élaborer un art français qui égale celui des Anciens, Sublet de Noyers organise les premières missions de mise en valeur des Antiques présents dans le royaume. Ainsi, en 1642, il ordonne au peintre Louis Bertrand de se rendre à Orange afin de réaliser le portrait des Antiquités de la cité et d'en constituer un recueil¹²⁴. Dans le même temps, comme le roi se dit « satisfait des portraits tirés » du pont du Gard, décision est prise de réaliser le même type de représentation pour la Maison carrée et le temple de Diane de Nîmes, ainsi que pour les antiquités d'Orange et d'Arles¹²⁵.

L'intérêt porté aux monuments de l'ancienne Gaule narbonnaise vont plus loin que les simples représentations picturales, comme le montre l'ordre adressé à l'entrepreneur Nicolas Messier que Sublet rédige de sa propre main en octobre 1642 :

« visiter et recognoistre l'estat auquel sont les aresnes de ladite ville [Nîmes], et voir ce qu'il pourroit couster pour les restablir et empescher la ruine d'un si noble édifice, faire estimer [...] la recompense qu'il seroit raisonnable de donner aux propriétaires desdites maisons en leur donnant les matériaux des desmolitions d'icelles [...] ; faire creuser dans la place desdites aresnes suivant les marches en degrés qui y sont pour recognoistre au vray la proffondeur dudit ediffice, et ce qu'il conviendrait faire pour le restaurer et le remettre en l'estat qu'il estoit où temps des Romains.

Un autre pour aller visiter le pont du Gard et les reparations qui ont dû estre faictes, sinon les faire faire, du moins faire employer les deniers ordonnés à cest'effect, à ce qui est le plus pressé auxdites reparations.

¹²³ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁴ Archives de la Guerre, A¹ 69, pièces 544 : 38 juin 1642 cité par LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 262.

¹²⁵ *Ibid.*, pièce 550 : 29 juin 1642 cité par *Ibid.*

Comprend donc le présent ordre la Maison carrée pour y faire le mesme qu'aux autres, estimer la desmolition des maisons et le restablissement de la Maison pour en faire un tribunal de justice ou une église

*Idem du temple de Diane. »*¹²⁶

Il ressort de telles injonctions que Sublet fait véritablement œuvres de pionnier, en envisageant le dégagement et la restauration de plusieurs monuments antiques, jusqu'alors presque complètement ignorés¹²⁷. Cette requête témoigne de l'ampleur nouvelle que prend, en France, l'étude des monuments antiques qui s'inscrit dans la logique qui cherche à faire du royaume, le successeur légitime de l'Empire romain au détriment d'une Italie perçue comme décadente. Ici, déjà, la démarche antiquisante prend une dimension politique : il n'est plus question d'une simple curiosité d'antiquaires ou d'amateurs, mais bien d'enquêtes précises dont le but est de renforcer l'architecture française et de lui assurer la prédominance sur les autres manières de bâtir.

ii. Les missions des Fréart à Rome

Après avoir appelé à son service ces jeunes cousins provinciaux, Sublet leur confie, tour à tour, de multiples tâches. L'aîné des trois frères, Jean, est mentionné par le registre de l'état civil du Mans comme « commis de Mgr De Noyers » ; est employé comme commissaire provincial en Champagne puis en Alsace, Lorraine et Allemagne¹²⁸. Autrement dit, il occupe les mêmes fonctions que son cousin avant lui : il est chargé de superviser les fortifications françaises dans les provinces en proie à la guerre contre les Espagnols. Pour sa part, Roland Fréart est employé pour des missions diplomatiques et des négociations en Allemagne, tandis que Paul Fréart est, lui, chargé de superviser les forteresses du Piémont¹²⁹. Si Jean semble alterner entre ses missions pour le ministre et sa charge de conseiller et élu de l'élection du Mans, ses deux frères, le temps de leur service, quittent leur ville natale, et s'acquittent, pour le compte de la couronne, de plusieurs missions en Italie. La première mission romaine est octroyé à Paul Fréart de Chantelou qui, accompagné de son frère Roland, séjourne à Rome durant l'été et l'automne 1640. La seconde est accomplie par Paul,

¹²⁶ Archives de la Guerre, A¹ 71, f° 268 bis, s.1. n.d., cité par *Ibid.*, p. 262-263.

¹²⁷ Sur le traitement des antiquités en France à l'époque moderne, voir LEMERLE Frédérique, « Les Français et les antiquités de la Gaule : l'émergence de la conscience antiquaire à la Renaissance », *art. cit.*

¹²⁸ CHARDON H., *op. cit.*, p. 24.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 25.

seul, de janvier à mai 1643, sous le prétexte de remettre à Notre-Dame de Lorette, l'ex-voto¹³⁰ du couple royal en remerciement pour la naissance du Dauphin.

C'est ainsi que le 8 mai 1640, Paul Fréart de Chantelou, est envoyé à Rome avec une double mission. L'une est diplomatique, à destination du pape Urbain VIII, l'autre, culturelle et plus importante à trait au programme artistique de Sublet et ses espoirs de faire venir en France œuvres et artistes de renom¹³¹. Ainsi, le surintendant écrit à son homme de confiance : « *Le Roy envoie mons. De Chantelou à Rome pour en ramener le s^r Poussin et le s^r François sculpteur. Son principal soin doit donc estre de les persuader en sorte qu'il puisse avoir effect de son voyage. [...]* »¹³² Les instructions s'étendent au-delà de la seule venue de Nicolas Poussin et François Duquesnoy. En cas de refus des deux artistes, Chantelou est chargé « *d'en attirer d'autres au service de Sa Maiesté, qui soient, sinon esgaux à la vertu de ceux-là, au moins qui en aprochent le plus près que faire se pourra. [...]* »¹³³ Ordre lui est également donné de rechercher des œuvres, « *peinture ou sculpture qui meritast, soit par l'excellence de l'ouvrage, soit par le bon marché, d'être achaptées et envoyées en France* »¹³⁴ et de s'occuper de la commande destinée au maître autel de Saint-Louis des Jésuites à Paris. Il est à noter qu'un véritable soutien politique est apporté à cette mission : des lettres du roi comme du cardinal de Richelieu partent pour Rome, et le cardinal Mazarin, fraîchement arrivé à la cour, est mis à contribution¹³⁵. C'est ainsi que des lettres d'introduction auprès du cardinal Antonio Barberini, du cardinal Bichi, d'Elpidio Benedetti (secrétaire et agent de Mazarin) sont confiées à l'émissaire du surintendant, afin de lui permettre d'être introduit dans la meilleure société romaine et d'avoir accès à toutes les merveilles de la ville¹³⁶.

Les comptes rendus d'Elpidio Benedetti à Mazarin nous donnent de précieuses indications sur les activités des Fréart, Paul et Roland, pendant leur séjour à Rome. Ils sont installés à l'hôtel des Bourguignons dès le 1^{er} juillet, et les efforts déployés par l'agent de Mazarin leur

¹³⁰ L'offrande prend la forme d'un ange en argent présentant à la Vierge un enfant en or, œuvre de Jacques Sarrazin, ainsi que deux couronnes de diamant.

¹³¹ Le souhait du surintendant est d'attirer des artistes de Rome à Paris. L'épisode qui illustre le mieux ce désir est le combat mené pour la venue de Nicolas Poussin à la cour.

¹³² Instruction pour M. de Chantelou sen allant a Rome, POUSSIN N. et JOUANNY C., *op. cit.*, p. 31.

¹³³ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ PANTIN I., *Les Fréart de Chantelou*, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 49.

ouvrent bien des portes¹³⁷. Néanmoins, la mission confiée à Paul de recruter des artistes n'aboutit pas. Le sculpteur flamand François Duquesnoy se refuse, de même Alessandro Algardi, Pierre de Cortone et un certain « Pietre de Boulogne »¹³⁸. Nicolas Poussin de son côté, ne se laisse pas convaincre facilement. Il ne finit par céder qu'à l'automne 1640.

Cependant, la mission romaine des Fréart ne s'arrête pas à ces tentatives de recrutement. Durant leur séjour, ils s'efforcent, par tous les biais disponibles, d'obtenir des reproductions des antiques les plus remarquables de la ville, comme le leur a demandé Sublet. Dans la lettre qu'il adresse à Paul, le 13 août 1640, Sublet écrit en effet :

« Ladvis qui vous a été doné d'apporter en France les creux des plus beaux basreliefs de Rome ne peult n'estre très utile. Po^r ceux de la colonne de Traian si la chose est de grand prix non seulement po^r avoir les d^e. creux mais aussy po^r les apporter en France vous pourrés vous dispenser de ces soingz si le coust venoit a en estre médiocre. Vous ne scauriés avoir tros de belles choses utiles comme celle la. »¹³⁹

De fait, les Fréart s'activent pour obtenir des moulages de plusieurs pièces. Dans l'épître dédicatoire du *Parallèle*, Roland rappelle leurs agissements :

« nous apportâmes une grand diligence à faire former et à ramasser tout ce que le temps et l'occasion de notre voyage nous put fournir des plus excellents antiques, tant d'architecture que de sculpture, dont les principales pièces étaient deux grands chapiteaux, l'un d'une colonne, et l'autre d'un des pilastres angulaire du dedans de la Rotonde, que nous choisîmes comme les plus beaux modèles corinthiens qui soient restés de l'Antiquité ; deux médailles d'onze palmes de diamètre tirées de l'arc de triomphe de Constantin ; soixante-dix bas-reliefs de la colonne Trajane ; et beaucoup d'autres d'histoires particulières... »¹⁴⁰

Parmi les « autres histoires particulières » mentionnées, les frères Fréart ont réussi à obtenir des moulages du « sacrifice du Taureau » de la villa Médicis¹⁴¹ et des *Danseuses Borghèse*. Ces deux moulages font partie de ceux qui « furent mis en bronze dès l'année suivante »¹⁴², comme l'atteste le marché passé avec le sculpteur Henri Perlan, au mois d'octobre 1642, dans lequel l'artiste s'engage à « gecter en bronze » les « bas-reliefs que Sa Majesté a faict venir de Rome pour l'ornement de ses Maisons Royales »¹⁴³. C'est ainsi que près de trente

¹³⁷ *Ibid.*, p. 49-50.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 50-52.

¹³⁹ POUSSIN N. et JOUANNY C., *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁴⁰ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 47.

¹⁴¹ Ce bas-relief est en partie visible sur l'illustration du chapitre XXII du *Parallèle*. Voir *Ibid.*, p. 107.

¹⁴² *Ibid.*, p. 47.

¹⁴³ PANTIN I., *op. cit.*, p. 52, 55.

ballots contenant les moulages de bas-reliefs sont expédiés, de Rome à Paris, par la voie maritime à l'automne 1640¹⁴⁴.

Malgré un contexte particulièrement défavorable¹⁴⁵, une seconde mission est mise sur pieds pour poursuivre les activités de moulages d'antiques. Dans sa dédicace du *Parallèle*, Roland Fréart, mentionne les activités de son frère en ces termes :

*« vous continuâtes à faire former plusieurs figures et bas-reliefs, particulièrement la Flora et l'Hercule du Palais Farnèse, duquel il y a présentement un jet à Paris ; deux autres médailles du même arc de Constantin, et les deux colosses de Montecaval avec leurs chevaux, qui sont les plus grands et les plus célèbres ouvrages de l'Antiquité, que Monseigneur de Noyers avait dessin de faire jeter en bronze pour les placer à la principale entrée du Louvre. »*¹⁴⁶

Mais cette seconde mission est interrompue par la disgrâce de Sublet de Noyer dont les effets se font immédiatement ressentir : la lettre de change qui devait servir à payer les moulages est révoquée et il revient à Chantelou de payer lui-même les frais engagés¹⁴⁷. Il n'est dès lors plus question d'envoyer les plâtres à Paris, et Chantelou reprend précipitamment la route pour rentrer en France. Les creux déjà formés sont entreposés dans le palais romain de Mazarin : ils ne quitteront jamais le sol italien. Dans une lettre datée du 28 mai 1645, Nicolas Poussin informe Chantelou du destin de ses moules :

*« Le sieur Tibaut n'ayans seu avoir license de modeller commodém^t l'Hercule de farnèse s'est résolu de se servir de la forme que vous fites fere et en tirer un ject que l'on conservera. Luy et moy nous nous sommes d'autant plus tost résolu de fere cela comme nous craignons qu'il n'arrivast de cette forme coe des autres qui toutes ont esté rompues et jettée avec les videnges de la cour du palais mazarin. »*¹⁴⁸

En même tant que l'obtention de moulage, les Fréart mettent à contribution les techniques du dessin et de la gravure pour ramener en France des témoignages fiables de l'art des Anciens. Dès 1638, Charles Errard a été envoyé dans ce but à Rome. Il est rejoint en 1640 par Chambray et, ensemble, ils compilent les mesures prises sur les sculptures antiques dans un recueil déjà évoqué¹⁴⁹. On a également la preuve qu'ils mettent ce temps à profit pour réunir le matériel nécessaire à la rédaction du *Parallèle* puisque, si l'on s'en tient à ce qu'affirme Chambray au début de son *Parallèle*, le traité d'architecture est suffisamment

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴⁵ Le cardinal de Richelieu est mort le 4 décembre 1642, et la disgrâce de Sublet de Noyers date du 13 avril 1643.

¹⁴⁶ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁷ PANTIN I., *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁸ Lettre à Chantelou, POUSSIN N. et JOUANNY C., *op. cit.*, p. 306.

¹⁴⁹ FREART DE CHAMBRAY R. et ERRARD C., *op. cit.*

avancé pour servir « *de quelques entretien dans sa solitude de Dangu* »¹⁵⁰ au surintendant, tombé en disgrâce en 1643 après la mort de son protecteur¹⁵¹. Or, Roland Fréart n'a participé, pour le compte du surintendant, qu'au seul séjour de 1640. La collecte des mesures et des documents de référence, de même que le jugement personnel de l'auteur s'est donc probablement formé à cette occasion-là. Par ailleurs, lorsque les frères quittent Rome à l'automne 1640, ils laissent derrière eux un certain nombre de commandes. Ils ont notamment confié la réalisation d'un programme de dessins et relevés d'antiques à Charles Errard et à Giovanni Angelo Canini¹⁵².

Enfin, et même si cela ne faisait pas l'objet de leur mission, il faut néanmoins souligner que les Fréart ont gagné l'amitié du Cavalier Dal Pozzo, le grand antiquaire de Rome. Dans la lettre qu'il adresse à Paul, le 13 août 1640, Sublet de Noyers se félicite de cette connexion, il écrit : « *Vous avés faict une grand aquisition dans l'amitié de Mons^r le Cavallier del Potzo qui est icy en un estime singulière et tient lieu du chef des vertueux. J'estime ce trésor par luymesme non par les assistances que vous esperés tirer de luy...* »¹⁵³ Cette amitié permettra aux Fréart de ramener à Paris une copie du *Trattato* de Léonard de Vinci¹⁵⁴, faite sur le propre manuscrit du célèbre érudit¹⁵⁵.

La correspondance lacunaire, le manque de réalisation concrète, la brièveté même de la surintendance, ne permettent pas de définir avec netteté les projets de Sublet de Noyers. Néanmoins, toutes les démarches engagées dénotent un goût particulièrement prononcé pour les antiquités et témoignent de ce qu'I. Pantin a nommé « une curiosité d'antiquaire »¹⁵⁶. Néanmoins, il se révèle une volonté qui semble aller plus loin que la seule « curiosité ». En effet, François Sublet de Noyers, conseillé, et sans nul doute orienté, par ses commis les frères Fréart, s'attache à collecter témoignages concrets, mesures et relevés d'édifices et d'œuvres antiques. On peut émettre l'hypothèse, comme le fait I. Pantin, qu'était envisagée une vaste publication sur l'art antique, dont l'édition aurait été confiée à l'Imprimerie royale. Mais il semble que, plus largement, ces différents éléments aient eu à

¹⁵⁰ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 44.

¹⁵¹ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 433-471.

¹⁵² PANTIN I., *op. cit.*, p. 56.

¹⁵³ Pour Monsieur de Chantelou, POUSSIN N. et JOUANNY C., *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁴ Il sera traduit et publié par Roland Fréart de Chambray en 1651.

¹⁵⁵ SPARTI Donatella Livia, « Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's "Trattato" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2003, vol. 66, p. 143-188.

¹⁵⁶ PANTIN I., *Les Fréart de Chantelou*, *op. cit.*, p. 52.

charge de composer la matière première de différents écrits touchant à la théorie de l'art, destinés à orienter l'art français, du moins l'art d'État, vers un goût classique très pur. Dans ce cas, le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* serait le premier de ces ouvrages commandités par le surintendant De Noyers. Les mesures relevées sur les sculptures antiques, comme l'acquisition d'une copie du *Traité* de Léonard de Vinci auraient, elles, fourni matière aux développements de théories sur la peinture et la sculpture.

2. Une des voix du parti des Anciens dans la Querelle des Anciens et des Modernes appliqué aux beaux-arts.

Dans le cadre de ce mémoire, employer l'expression de la Querelle des Anciens et des Modernes, c'est inscrire les beaux-arts dans un rapport d'équivalence avec les belles-lettres. Puisqu'elle désigne avant tout les débats qui ont agité l'Académie française sous le règne de Louis XIV. Cependant, l'opposition entre partisans de l'Antiquité et zélateurs de la Modernité ne saurait être limitée à cette seule dispute. Marc Fumaroli, dans son analyse qu'il a consacré à la dite Querelle¹⁵⁷, a démontré que le différend plonge ses racines dans l'humanisme de la République des Lettres, plus exactement dans la cohabitation entre références antiques et pensée chrétienne. Il y a donc plusieurs « querelles des Anciens et des Modernes » selon les époques, les pays et les média concernés. La problématique, comme le fonds du débat, se déplace selon ces différents temps : celle qui prend place en Italie n'a pas les mêmes ressorts que celle qui agite les gens de lettres français. Selon M. Fumaroli :

« La Querelle française en revanche est le fait d'hommes de lettres qui ont les yeux fixés sur leur roi ; ils font ou feront partie de la constellation d'Académies domiciliant la République française des Lettres dans l'État royal. Au cœur de leur âpre débat, on n'est pas surpris de reconnaître qu'ils rivalisent à qui détient la meilleure méthode de louer leur roi. »¹⁵⁸

Autrement dit, la Querelle française contient un arrière-plan politique spécifique qui tient à l'institution académique et à ses rapports au pouvoir royal. Dans le même essai, démonstration est faite que le parti des Modernes est apparu, en France, dans l'entourage direct de Richelieu. La création de l'Académie française est alors décrite comme celle d'un organe d'État au service d'un idéal de grandeur, lié à l'absolutisme en construction. L'un de ces buts est l'affirmation de la langue française comme langue universelle en lieu et place du latin¹⁵⁹. On retrouve ici le même principe que celui développé dans la politique artistique : l'affirmation de la prééminence française dans toute l'Europe et par tous les moyens. Toutefois, et ce n'est pas le moindre paradoxe, la position défendue par le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, tout comme le reste des démarches entreprises par Sublet de Noyers et le clan Fréart, s'inscrit clairement dans le parti des Anciens. Un tel

¹⁵⁷ FUMAROLI Marc, LECOQ Anne-Marie et ARMOGATHE Jean-Robert, *La Querelle des Anciens et des Modernes : XVII^e-XVIII^e siècles, essai de Marc Fumaroli*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

paradoxe peut s'éclairer à la lumière de deux données : d'une part, le goût du Cardinal en matière d'architecture qui n'est pas unanimement loué¹⁶⁰ ; d'autre part la confiance importante que Richelieu a dans le jugement de Sublet de Noyers¹⁶¹. Les Fréart et leur cousin peuvent ainsi prendre le parti contraire aux plumes de Richelieu, le jugeant mieux adapter à l'idée de grandeur concomitante des projets cardinalices.

Le rapprochement entre littérature et architecture peut être fait au travers de la théorie architecturale et de la théorie littéraire. En effet, ces deux disciplines ont vu l'élaboration de leur doctrine classique avant 1660, et on observe une très forte similitude dans les termes employés d'un côté et de l'autre. Ainsi en est-il du mot « ordre » qui a une place prépondérante¹⁶². C'est pourquoi on peut parler d'un « *Ut architectura* » similaire à ce qui se développe dans le domaine de la peinture¹⁶³ avec une approche littéraire de l'art de bâtir. Celui-ci est modelé, depuis la Renaissance italienne, sur le principe des arts du trivium : grammaire, rhétorique et dialectique. Pour Y. Pauwels, la forte similitude entre architecture et littérature¹⁶⁴ est en partie due au fait que l'architecture à l'antique se développe à partir des cercles de lettrés (Daniele Barbaro, Guillaume Philandrier, etc.) et des artistes qui y sont liés (comme Serlio lié à l'Arétin ou au rhéteur Guilio Camillo Delminio, ou Palladio lié à Barbaro, etc.)¹⁶⁵. En effet, le travail philologique, mené par ces érudits et antiquaires, permet aux architectes de mieux comprendre le legs antique et de structurer leurs architectures en fonction de cette lecture. Les arts du langage fournissent un modèle auquel on rapporte les autres arts. C'est une manière de leur assurer une dignité dont il semble dépourvu et d'élaborer une théorie. On lit ainsi que dans son commentaire sur Vitruve, D. Barbaro met en parallèle proportions, disposition et eurythmie – éléments du langage architectural – avec

¹⁶⁰ GADY Alexandre, « Le mauvais goût du cardinal ? Richelieu et l'architecture », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2006, vol. 150, n° 3, p. 1449-1472. Paul Fréart de Chantelou se permettra de le critiquer dès 1665, voir à ce propos FREART DE CHANTELOU P., *op. cit.*

¹⁶¹ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 365-371.

¹⁶² SAYCE Richard, *art. cit.*, p. 234.

¹⁶³ LEE Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, traduit par Maurice Brock, Paris, Macula, « La Littérature artistique », 1991.

¹⁶⁴ SAYCE R., *art. cit.* ; PAUWELS Yves, « Architecture, rhétorique et création littéraire au XVI^e siècle » dans *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, INHA, 2005 ; PERNOT Laurent et FUMAROLI Marc (dir.), *La rhétorique des arts : actes du colloque tenu au Collège de France sous la présidence de Marc Fumaroli...*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

¹⁶⁵ PAUWELS Y., « Architecture, rhétorique et création littéraire au XVI^e siècle », *art. cit.*, p. 2.

le choix des paroles, le rythme et les périodes de la rhétorique¹⁶⁶. L'art de bâtir reprend à son compte le prestige dont est entouré l'art littéraire. Cette annexion, qui s'opère dès le XVe siècle en Italie, arrive plus tardivement dans la pensée française.

Fondamentalement, le bon goût, en matière d'architecture comme de littérature, repose, pour les Anciens, sur la « raison ». Ainsi Nicolas Boileau, dans son traité *L'Art poétique*, en fait le fondement indispensable de la pratique poétique. Au chant I il proclame :

*« Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime, / Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime. / L'un l'autre vainement ils semblent se haïr ; / La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir. / Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue, / L'esprit à la trouver aisément s'habitue. / Au joug de la raison sans peine elle fléchit, / Et loin de la gêner, la sert et l'enrichit. / [...] Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits / Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix. »*¹⁶⁷

Chez R. Fréart de Chambray, la raison est également un élément fondamental du discours. Le mot est employé de manière récurrente tout au long de la démonstration du théoricien, selon deux sens distincts. D'une part, la raison peut être définie comme ce qui est conforme à la logique, au bon goût ; d'autre part, elle est l'équivalent de la convenance. Parfois le terme est employé dans les deux sens de façon concomitante :

*« Mais l'usage qui a été introduit licencieusement contre tant d'exemples que nous en avons dans les antiques, a tellement prévenu l'imagination par je ne sais quelle fausse apparence de beauté, qu'il l'emporte maintenant dessus la raison ; néanmoins les yeux purgés, étant avertis de cet abus, s'en détrompent tout incontinent, et comme le vraisemblable se trouve faux lorsqu'on l'examine, de même les apparences du beau, contre la raison, deviennent enfin extravagantes. »*¹⁶⁸

Raison littéraire et raison architecturale ont ceci de commun qu'elles reposent toutes deux sur le concept de la régularité. Pour Chambray, comme pour les tenants de la doctrine classique, est raisonnable en architecture ce qui fait correspondre à la fois forme et fonction. Là encore, un parallèle est perceptible dans le respect de la convenance. En matière de rhétorique, il s'agit d'adapter l'art de parler avec les circonstances qui déterminent le discours : objet, finalité, auditoire. De même, dans l'architecture inspirée de l'antique, le type d'ordre et l'entrecolonnement sont dépendant de la destination de l'édifice. Fréart, dans son traité, ne manque pas d'illustrer régulièrement ce principe lorsqu'il décrit l'aspect général des ordres. Ainsi il écrit pour le dorique :

¹⁶⁶ Caye Pierre, « Architecture et rhétorique : approche cicéronienne de leur identité et de leur différence » dans PERNOT L. et FUMAROLI M., *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁷ BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Aug. Delain, 1815, p. 2.

¹⁶⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 64. (nous soulignons)

« Ayant donc posé pour fondement que cet ordre nous représente la solidité, qui est sa qualité spécifique et principale, on ne le doit employer que dans les grands édifices, et bâtiments de cette nature, comme aux portes des citadelles et des villes, aux dehors des temples, aux places publiques, et autres semblables lieux, où la délicatesse des ornements est inutile et peu convenable... »¹⁶⁹

De plus, en matière d'architecture comme en littérature et dans le cadre de la Querelle, la position des Anciens est liée au culte de l'Antiquité. Contrairement à leurs détracteurs, pour qui le progrès, notamment technique, justifie l'ascendant de l'époque moderne sur l'Antiquité, les Anciens proclament la supériorité des artistes et penseurs antiques en s'attachant au point de vue de la morale et des valeurs. R. Fréart de Chambray ne parle pas une seule fois des techniques de la construction dans l'ensemble de son traité d'architecture : les sciences de l'ingénieur, comme l'art de la stéréotomie sont proprement absents de l'ouvrage. Par ailleurs, il faut souligner que le vocabulaire employé pour évoquer la suprématie des ordres grecs ou, au contraire, dénoncer la médiocrité de l'architecture contemporaine, tient du registre de la morale. Dans l'avant-propos¹⁷⁰, on note ainsi l'usage de termes et expressions comme « pur », « déchu », « dégénéré », « stériles », « disgraciées », « vertu », « mépris », « belles choses », « belle imagination », « indigne », « libertinage », « fausses », « bons » etc. Cette lecture moralisatrice des règles tirées des antiques est reprise et développée dans le second traité, *Idée de la perfection en peinture*, qui est, à bien des égards, complémentaire du premier. Toutefois le théoricien s'y montre nettement plus catégorique dans le lien qu'il instaure entre manière et morale :

« De là nous pouvons conjecturer combien il est important que cette partie de l'expression [...] soit accompagnée d'un jugement et d'une circonspection particulière, puisque c'est par elle que l'on connaît la qualité de l'esprit du peintre qui, bien loin de s'acquérir de l'honneur par ses ouvrages, lorsqu'il choquera les règles de la bienséance, sera sans doute blâmé et mésestimé d'un chacun, puisque même les plus libertins [...] s'abstiennent de proférer des paroles sales, cette effronterie [...] n'étant pratiquée que par la plus vile canaille de la populace. »¹⁷¹

Dans le propos de Chambray, pas plus que dans celui des Anciens, il ne s'agit de donner à croire que rien de contemporain ne puisse prétendre au beau voire au sublime. Bien au contraire, c'est par l'ancrage dans les principes et les règles de l'Antiquité que l'art peut se préserver de toutes les versatilités de la mode, et qu'il peut ainsi servir la grandeur du royaume, du roi ou de l'État. Ainsi pour Chambray : *« la perfection d'un art ne consiste pas en la multiplicité de ses principes ; au contraire les plus simples et en moindre quantité le*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 52-57.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 205.

*doivent rendre plus admirable... »*¹⁷² L'architecture, comme la littérature, ou n'importe quel art, peuvent, en suivant les principes permanents de vérité et de beauté définis par l'antique, s'affranchir d'une sujétion à des motifs de circonstance. C'est ainsi, et seulement ainsi, qu'est garantie la filiation de l'invention française avec les classiques anciens¹⁷³.

De surcroît, il semble pertinent de souligner des similitudes de goût entre partisans des Anciens en littérature et en architecture, en examinant les critiques émises face à des exemples jugés hors des règles de l'art. Chambray, dans son ouvrage, critique régulièrement l'architecture de Philibert De L'Orme. On lit au chapitre XXI que bien que « *laborieux* » et ayant bénéficié de certains avantages il est « *toujours resté entre les médiocres* »¹⁷⁴ ; ou bien, au chapitre XXXV, que « *ce bon homme, quoique studieux et amateur de l'architecture antique, avait néanmoins un génie moderne qui lui a fait voir les plus belles choses de Rome comme avec des yeux de gothique* »¹⁷⁵ L'adjectif « gothique » ne saurait être alors plus péjoratif, associé comme il est à l'idée de barbarie. Il représente pour Chambray « *l'ineptie et comme le singe de l'architecture* »¹⁷⁶. Il sonne de même chez Boileau, lorsque celui critique la poésie de Ronsard, par ailleurs contemporain de De L'Orme, au chant II de son *Art poétique* :

*« Au contraire cet autre, abject en son langage, / Fait parler ses bergers comme on parle
au village / Toujours baisent la terre, et rampent tristement: / Ses vers plats et grossiers,
dépouillés d'agrément, / On diroit que Ronsard, sur ses Pipeaux rustiques, / Vient encor
fredonner ses Idylles gothiques, / Et changer, sans respect de l'oreille et du son, / Lycidas
en Pierrot, et Philis en Toinon. »*¹⁷⁷

Cette similitude dans la critique s'observe également à l'encontre des contemporains, adeptes de la « surcharge ». Celle-ci est, pour Chambray comme pour Boileau, parfaitement condamnable. Au chapitre XXXVI, Chambray écrit : « *maintenant c'est comme une mode, ou plutôt une manie universelle, de n'estimer beau que ce qui est tout rempli et surchargé d'ornements de toutes sortes, sans choix, sans discrétion, sans convenances ni à l'ouvrage ni au sujet...* »¹⁷⁸. Même rejet chez le poète et historiographe de Louis XIV :

¹⁷² *Ibid.*, p. 59.

¹⁷³ FUMAROLI M., *et. al., op. cit.*, p. 153.

¹⁷⁴ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 104.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷⁷ BOILEAU N., *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 136.

« Un auteur quelquefois trop plein de son objet / Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet. / S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face; / Il me promène après de terrasse en terrasse; / Ici s'offre un perron; là règne un corridor, / Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or. / Il compte des plafonds les ronds et les ovales; / «Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales,» / Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin, / Et je me sauve à peine au travers du jardin. / Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, / Et ne vous chargez point d'un détail inutile. »¹⁷⁹

En matière d'architecture, ces critiques peuvent directement s'appliquer aux épigones de Michel-Ange, qui, quoiqu'ils ne soient jamais nommément désignés par Chambray, constituent la véritable cible de sa critique. Elles s'adressent également aux amateurs de la luxuriante façade de Saint-Louis des Jésuites. Nul doute que Chantelou, dans son récit de la visite du Bernin, ne se fasse l'écho de son frère lorsqu'il retranscrit ainsi un échange avec les Pères de la maison professe :

« Je leur ai dit qu'il y avait vingt ans que je leur donnai avis qu'ils gâtaient leur église à force de la remplir des vilains ornements qu'on y voit, mais qu'ils avaient alors un père de Rans, un frère Pierre et un Flamand qu'ils tenaient pour des oracles d'architecture, qui leur ont gâté ce beau vaisseau... »¹⁸⁰

En matière de littérature, ce sont les grandes descriptions opulentes des édifices, présentes dans les *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, ou dans le *Clovis* du même auteur, qui sont la cible de Boileau. Figurent ainsi dans la pièce *Clovis* les vers suivants :

« Les chapiteaux luisoient d'un rubis flamboyant. / la corniche éclatoit d'un iris ondoyant. / La frise estoit d'opale ; et la superbe base / Estoit riche de l'or de la jaune topase. / D'amethyste éclairaient cent piédestaux pareils, / Sous cent nobles Martyrs de Jacynthes vermeils... / La voûte blanchissoit de saphirs lumineux. / » etc.

Cette longue description, ici abrégée, est à l'opposé du goût élaboré par les théoriciens classiques. On y constate une abondance d'ornements ainsi qu'une richesse exubérante, détaillée par un nombre important de vers. Ce type de développement descriptif se retrouve chez d'autres auteurs tels que Melle de Scudéry ou encore Charles Perrault. Ils correspondent à autant d'accusation de « mauvais goût » dont parlent nos théoriciens¹⁸¹.

¹⁷⁹ BOILEAU N., *op. cit.*, p. 2-3.

¹⁸⁰ FREART DECHANTELOUP., *op. cit.*, p. 253.

¹⁸¹ SAYCE R., *art. cit.*, p. 243.

François Sublet de Noyers lors de sa surintendance des bâtiments du roi, a mis en place un programme de politique culturelle cohérent basé sur deux piliers. D'une part, il fixe comme référence l'art antique dont il essaye de récupérer un maximum de témoignages pour les intégrer à la vie artistique parisienne ; d'autre part, il cherche à attirer des artistes de grande renommée à Paris afin de faire de la ville un grand foyer artistique. Au sein de ce système, les frères Fréart jouent un rôle important de commis et d'expert. Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* constitue un élément important de ce dispositif, puisqu'il théorise et diffuse les ambitions de Sublet de Noyers. De plus, il s'inscrit dans la Querelle des Anciens et des Modernes, défendant le parti des premiers dont l'esthétique et l'idéal correspondent mieux à l'austère noblesse du surintendant De Noyers.

Bien que cette *translatio studii* s'inscrive dans le mouvement initié à la Renaissance française, ses mécanismes en sont radicalement différents. C'est ainsi que le traité de Chambray constitue une rupture avec la théorie architecturale qui la précède.

III. Refonder la théorie architecturale française : rupture avec la tradition architecturale de la Renaissance de Serlio à Bullant

On observe, à la Renaissance, différentes formes d'évolution de la pensée humaniste qui conduisent à l'inclusion de l'art dans les arts libéraux. Ce processus est une revalorisation sur le plan social et intellectuel de l'exercice des arts et par conséquent du statut de l'artiste. Bien que les peintres soient les principaux concernés par cette transformation, elle touche également les architectes. Ceux-ci tendent à se distinguer des maîtres maçons par leurs connaissances théoriques, scientifiques et culturelles¹⁸². Illustré outre monts par Ghiberti, Alberti ou encore Vasari, ce portrait idéal du bâtisseur en érudit se retrouve chez des artistes comme Jean Goujon ou Philibert De l'Orme. Conformément à cet idéal, l'architecte est censé maîtriser un ensemble de références plus ou moins large : les arts du *quadrivium* et du *trivium*, les techniques de l'ingénieur. Il ne doit pas non plus négliger la pensée créatrice et l'imaginaire architectural¹⁸³. C'est une manière de mettre en évidence la « noblesse » de l'architecture par l'accentuation de la part intellectuelle au détriment de la part manuelle. Le souhait d'une évolution sociale de la place de l'artiste s'effectue en parallèle avec l'inscription des arts dans la pensée néo-platonicienne qui différencie l'idée – idéal, présent dans l'imaginaire de l'artiste – de sa réalisation qui, aussi aboutie soit-elle, ne pourra jamais prétendre à la perfection de l'idée. L'usage des techniques de représentation de la perspective, permet de distinguer la construction qui relève du domaine du sensible, de l'architecture qui appartient au domaine de l'intelligible, des sciences et des mathématiques. Art du dessin à part entière, résultat d'une capacité d'abstraction, l'architecture peut alors prétendre à la part d'universel réservée aux domaines des idées.

La rédaction de traités d'architecture répond à plusieurs demandes simultanées. Elle est d'une part, le reflet d'une vitalité de la pratique architecturale et, d'autre part, elle manifeste la tentative de combler ce qui est envisagé comme un manque : l'absence de codification du langage employé, l'imperfection des schémas d'atelier, les limites de la transmission orale¹⁸⁴. Les traités reposent sur trois bases : l'usage des mathématiques

¹⁸² FICHET Françoise, *La Théorie architecturale à l'âge classique : essai d'anthologie critique*, Bruxelles, P. Mardaga, « Architecture + documents », 1979, p. 7.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁴ CHASTEL André, « Les Traités d'architecture à la Renaissance : un problème. » dans GUILLAUME Jean (dir.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance, actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, Paris, Picard, 1988, p. 8.

(géométrie et proportions), l'analyse du *De architectura* de Vitruve et l'observation des *exempla* antiques, toujours plus détaillée, au fur et à mesure de l'avancée dans le temps. Le manque de cohérence entre les affirmations du théoricien antiques et les exemples parvenus jusqu'à l'époque moderne soulève d'importants problèmes d'interprétation. Afin d'y répondre, les praticiens et théoriciens élaborent un répertoire méthodique d'illustrations classés par types et par éléments afin de traiter avec cohérence l'ensemble du matériel dispersé¹⁸⁵. Dans ce système, la place des ordres est fondamentale : ils jouent le rôle d'éléments structurants, mais sont également les seuls éléments de l'architecture antique à la fois spectaculaires et adaptables aux programmes de construction moderne¹⁸⁶.

L'ouvrage de R. Fréart de Chambray est construit sur la base de différents traités de la Renaissance italienne et française. Pour mieux comprendre ce texte fondateur, il est nécessaire de présenter ces ouvrages dans leur ordre chronologique et de revenir sur les formes de leur diffusion en France au XVI^e et au XVII^e siècle.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

1. *La théorie architecturale inspirée de l'antique : les modèles de la trattatistica italienne et leurs adaptations françaises.*

Dès le XVe siècle, la littérature architecturale est multiple et variée, comme le montrent de nombreuses études. Au XVI^e et au XVII^e siècle, elle recouvre de larges champs de compétences et prend diverses formes : recherche philologique sur le texte de Vitruve, examen de techniques particulières (charpente, stéréotomie, fortification, etc.), anthologie de monuments antiques, recueils de plans et d'élévations ou d'ornements. L'ensemble de cette production, soutenue par le développement de l'imprimerie et de la gravure, témoigne de l'effervescence théorique autour de la pratique architecturale¹⁸⁷. Elle nous permet surtout de mieux saisir la teneur et la nature du discours sur l'architecture à l'époque moderne, au moins du point de vue des architectes et des commanditaires : elle répond à une demande pédagogique précise et correspond à une rationalisation de la pratique qui se manifeste principalement dans le choix des modèles antiques ou contemporains, selon des principes esthétiques définis. La première moitié du XVI^e siècle voit se diffuser en France les grands traités architecturaux italiens langue originale tout d'abord avant qu'ils ne soient traduits. Ainsi, le *De re aedificatoria* d'Alberti est publié à Paris dès 1512, avant même la première publication française du texte de Vitruve, éditée à Lyon en 1523¹⁸⁸. Paru en latin, ces deux ouvrages touchent essentiellement un cercle de lettrés, « studieux » d'architecture.

L'architecte qui, le premier, a marqué la pratique, et la théorie architecturale en Europe de son empreinte est indubitablement Sebastiano Serlio. Son traité d'architecture devait être composé de sept livres. Les livres III et IV (*Regole generali di architettura*) ont été publiés en italien à Venise, en 1537 puis en 1540 ; ils ont été suivis d'une édition bilingue (français / italien) des livres I et II et V, imprimés après l'installation en France de l'architecte¹⁸⁹. Le livre VI n'a jamais paru, tandis que le septième a été édité de manière posthume par des imprimeurs de Francfort¹⁹⁰. On peut lire dans l'avertissement au lecteur du livre IV, le premier à paraître, que la division en sept livres était prévue dès l'origine. L'auteur affirme ainsi avoir construit sa pensée grâce au savoir tiré des mathématiques, par le biais d'un livre de géométrie (livre I) et d'un traité de perspective (livre II), puis proclame s'être appuyé sur

¹⁸⁷ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier*, op. cit.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

l'observation des édifices antiques (livre III). S'ensuit un développement sur les ordres (livre IV), puis sur les constructions religieuses (livre V) et privées (livre VI). Enfin, le traité se conclut par la mention « *de plusieurs accidents, qui peuvent survenir a l'Archietcte en divers lieux, & estranges formes de situations...* »¹⁹¹ dans le livre VII.

Cette somme de connaissances, rapidement traduite, combine principes mathématiques, répertoire de modèles historiques et planches commentées, soit les connaissances théoriques nécessaires à la pratique du métier. Centrale dans le dispositif, la place du discours sur les ordres est éminente : les règles générales de l'architecture structure le savoir théorique et opère son articulation avec la pratique architecturale¹⁹². Mais le plus grand mérite de l'auteur est sans doute d'avoir su proposer une vision rationalisée du nouveau langage architectural. Dans l'ensemble du traité comme dans le livre IV touchant aux ordres, Serlio fait preuve de pédagogie et d'un sens certain de l'organisation¹⁹³. Il introduit comme tête de chapitre, autant dire comme catégorie d'une typologie, le nom des quatre ordres fournis par Vitruve – « toscan », « dorique », « ionique », « corinthien » – mais il y ajoute le terme de « composite », dont l'acception est plus vaste que celle de l'ordre « romain » proposé auparavant par Alberti¹⁹⁴. L'autre mérite des ouvrages de Serlio est d'avoir permis de mettre en avant trois variables : la distinction des programmes en fonction de la qualité du commanditaire (bourgeois, seigneurial, royal), la différenciation des différents sites de constructions (urbains ou ruraux), l'existence de modalités propres à chaque « nation » (française, romaine, vénitienne, etc.)¹⁹⁵.

Mais Serlio n'est pas le seul à avoir un rôle pionnier dans ce domaine. Le grammairien et humaniste Guillaume Philandrier propose également des travaux qui constituent une étape importante dans le processus de définition des ordres¹⁹⁶. L'édition princeps de son ouvrage *Annotationes* est parue à Rome en 1544, et la seconde édition est publiée en France, à Paris en 1545. Il s'agit de commentaires illustrés sur le traité de Vitruve, qui comporte une large *Digression* sur les ordres ajoutée au livre III. Celle-ci se présente comme une synthèse élaborée à partir des connaissances que l'humaniste français a acquises par sa

¹⁹¹ SERLIO Sebastiano, *Reigles générales de l'architecture....*, traduit par Pieter COECKE, Anvers, P. Coecke, 1542.

¹⁹² LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier, op. cit.*, p. 52.

¹⁹³ PAUWELS Yves, « La méthode de Serlio dans le «Quarto Libro» », *Revue de l'Art*, 1998, vol. 119, n° 1, p. 34.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁹⁵ CHASTEL A., *art. cit.*, p. 15-16.

¹⁹⁶ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier, op. cit.*, p. 32-34.

lecture de Serlio et d'Alberti, par l'observation faite sur les monuments antiques ainsi que par sa fréquentation de l'*Accademia della Virtù* de Rome. Contrairement à Serlio, Guillaume Philandrier a l'ambition de composer un discours normatif, qui définisse une règle pour chacun des cinq ordres, à l'exclusion de toute variation. Chaque ordre est ainsi formé d'une succession de membres verticaux et horizontaux, mis en relation avec une proportion et des moulurations qui lui sont propres¹⁹⁷. L'usage des ordres est également strictement déterminé par Philandrier. C'est là un point qui le distingue de Serlio : la base attique, par exemple, ne peut être employée avec tous les ordres. De même, chaque entablement est propre à un type d'ordre et incorrect en dehors de cet usage spécifique. Toutefois, la dette de l'humaniste à l'égard de Serlio est notable car il opère un choix parmi les différentes formes proposées par ce dernier. Il corrige néanmoins les rapports des proportions, notamment celui régissant l'ionique, et établit une progression dans les ordres, allant du toscan au composite¹⁹⁸. Mais l'impact de la théorie de Philandrier reste limité au milieu des antiquaires et érudits ; elle ne se reflète pas chez les praticiens. À cela une double raison : le texte est écrit en latin ; Philandrier n'est pas lui-même architecte, il néglige les questions de composition et de mise en œuvre des ordres¹⁹⁹.

À la différence du traité de Serlio, celui de Jacopo Barozzi da Vignola dit Vignole, plus tardif, n'a pas influencé les traités français : l'édition princeps, donnée à Rome en 1562, n'a été traduite qu'au début du XVII^e siècle. Cependant, le traité de l'architecte, contrairement aux précédents, est essentiellement basé sur la démonstration par l'image, le texte n'ayant qu'un rôle purement descriptif. Manuel d'architecture à destination des praticiens, la *Regola* de Vignole connaît un immense succès à travers l'Europe et supplante très vite le traité de Serlio. Tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, on relève ainsi une multitude d'éditions italiennes, et de multiples traductions en anglais, en allemand, en néerlandais, en espagnol et en français²⁰⁰. L'organisation du traité permet une visualisation des moindres détails des cinq ordres. De plus, l'auteur crée une règle unique régissant l'ensemble de leurs proportions, ce qui a pour avantage de simplifier l'usage du vocabulaire architectural « à

¹⁹⁷ LEMERLE Frédérique, « Genèse de la théorie des ordres : Philandrier et Serlio », *Revue de l'Art*, 1994, vol. 103, n° 1, p. 35.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰⁰ Voir le référencement opéré par le CESR sur le site du projet *Architectura* : <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Vignole.asp?param=>

l'antique ». Cette règle s'appuie sur un rapport constant entre les différentes parties de l'ordre : colonne, chapiteau et entablement. Ce qui autorise Vignole à définir l'ordre « *par des relations proportionnelles entre les trois éléments principaux qui le constituent dans un cadre mathématique unitaire.* »²⁰¹.

En France, la traduction proposée par Pierre Le Muet, publiée et gravée par Melchior II Tavernier en 1631-1632, rencontre un franc succès. Mais cette édition n'est pas fidèle au traité italien : elle est « *reveuee (sic) augmentee et reduites de grand en petit* »²⁰². Produite en format de poche, et donc d'utilisation aisée, le « Vignole de Le Muet » fait apparaître des modifications au niveau du texte qui est réécrit et simplifié, et au niveau des illustrations. Le Muet, en effet, ne conserve que cinq des douze planches, omet la planche de présentation générale des cinq ordres et ajoute neuf autres illustrations de sa propre composition²⁰³. Enfin, dernière liberté prise : le titre présente l'ouvrage comme étant l'exposé des « *règles des cinq ordres d'architecture* » et non pas de la règle elle-même. Ce passage du singulier au pluriel témoigne bien de la méconnaissance de la doctrine de l'italien par l'ingénieur français. Les écarts n'empêchent pas l'ouvrage de connaître un certain succès éditorial, attesté par plusieurs rééditions françaises et des traductions en Europe du nord et en Angleterre²⁰⁴.

Mais dans cette revue des différents épisodes de la *trattatistica*²⁰⁵ il faut encore mentionner, les ouvrages de Palladio (1570) et de Scamozzi (1600) qui sont contemporains ou postérieurs aux éditions des premiers traités français. Ils sont donc trop tardifs pour avoir pu les influencer. Le traité de Palladio se présente comme une synthèse des recherches précédentes et son influence, en France, est loin d'être immédiate. Pierre Le Muet, le premier, publie une traduction partielle et largement « augmentée », en 1645. La première traduction complète est donnée par Roland Fréart de Chambray, en 1650, en même temps qu'il publie son *Parallèle* ce qui lui sert habilement de promotion²⁰⁶. Quant à lui, Vincenzo

²⁰¹ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier, op. cit.*, p. 108.

²⁰² *Ibid.*, p. 250.

²⁰³ LEMERLE F., « Vitruve, Vignole, Palladio au XVII^e siècle : traductions, abrégés et augmentations », *art. cit.*, p. 2-4.

²⁰⁴ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier, op. cit.*, p. 108.

²⁰⁵ Série de traités écrits pour l'architecture en Italie à l'époque moderne.

²⁰⁶ LEMERLE F., « À l'origine du palladianisme européen : Pierre Le Muet et Roland Fréart de Chambray », *art. cit.*, p. 43-47 ; LEMERLE Frédérique, « A propos des trois planches de Palladio insérées par Fréart de Chambray dans sa traduction des Quattro libri », *Annali di architettura*, 1997, vol. 9, p. 93-96.

Scamozzi écrit le dernier grand traité italien de la Renaissance. Il est diffusé en France par l'imprimeur Jean Boisseau qui publie, en 1646, *Les cinq ordres de colonnes et plusieurs pieces d'architecture tirées du tres excellent architecte Vincent Scamozze. et autres*. Cet ouvrage est seulement un recueil de planches tirées du traité italien : seul le livre VI ainsi que des détails du livre III sont présents dans l'édition française. Comme dans l'édition française de Vignole par Le Muet, l'édition française du traité scamozzien est agrémentée de modèles français tirés du Louvre²⁰⁷.

²⁰⁷ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier, op. cit.*, p. 110-112.

2. La production théorique architecturale française : les traités de Philibert de l'Orme et de Jean Bullant

En France, la production de livres d'architecture est moins développée qu'en Italie. Le relatif désintérêt des architectes français en est sans doute la cause. Toutefois, des ouvrages sont régulièrement publiés. Les traités de Jean Bullant et Philibert De l'Orme sont probablement les mieux connus et les plus étudiés d'entre eux. Ils sont également ceux qui correspondent le mieux à l'idée que l'on peut se faire d'un traité d'architecture. Mais, à côté de ces livres, existent d'autres productions imprimées : recueils des monuments antiques ou de bâtiments modernes, recueils de modèles faisant la part belle à l'invention et à la « fureur » créatrice²⁰⁸. Dans le cadre de cette étude, seuls sont décrits les ouvrages utilisés par Chambray dans son *Parallèle*. Notre but est de dresser l'état de la production théorique française antérieure et, plus particulièrement, de revenir sur la synthèse opérée par Bullant et De l'Orme entre le texte de Vitruve et l'observation des ruines antiques.

i. Philibert de l'Orme, *Les nouvelles inventions* et *Le premier tome de l'Architecture*

Philibert de l'Orme (ou Delorme) est le premier architecte à accéder à la surintendance des bâtiments du roi, sous le règne d'Henri II. Bâtitteur prolifique²⁰⁹ il a construit, entre autres, le château d'Anet ou le palais des Tuileries. Mais, dans le cadre de cette étude, seuls seront présentées ses productions théoriques. Philibert de l'Orme, en tant qu'auteur, a également une activité prolifique. Le premier de ses ouvrages à paraître, en 1561, chez le libraire Frédéric Morel, est intitulé *Nouvelle inventions pour bien bâtir à petits frais*²¹⁰. Cet ouvrage est composé de deux livres qui présentent une technique de charpente dont l'architecte revendique fièrement la paternité. Tandis que le premier livre décrit l'application de la théorie aux charpentes de combles, le second est consacré aux charpentes de planchers. Malgré d'importantes réserves formulées contre l'architecte, ce premier traité bénéficie de

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 59-71.

²⁰⁹ De nombreux ouvrages sont consacrés à cet architecte de la Renaissance française et à ses réalisations. Voir à ce sujet : BLUNT Anthony, *Philibert de L'Orme*, traduit par Jean LE REGRATTIER, Paris, R. Julliard, 1958 ; PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Philibert de l'Orme: architecte du roi, 1514-1570*, Paris, Mengès, 2000, 387 p ; PAUWELS Yves, *Théorie et pratique des ordres au milieu du XVI^e siècle : De L'Orme, Goujon, Lescot, Bullant*, Thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, France, 1991 ; etc.

²¹⁰ PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, DE L'ORME Philibert, « Présentation et annexes » dans *Traité d'architecture*, Paris, Léonce Laget, 1988, p. 4.

l'appui royal. C'est d'ailleurs à la demande du roi que l'architecte formule par écrit sa technique :

« Donc j'en fis l'espreuve au château de la Muette, ainsi que plusieurs ont veu, & autres divers lieux selon la façon que j'écris en ce premier livre. Laquelle espreuve se trouva si belle, & de si grande utilité, que lors chacun delibera en faire son profit & s'en aider : voire ceux qui l'avoient contredicte, mocquée & debattue. Laquelle chose estant venue iusque aux oreilles de la majesté dudict feu Roy, qui voit veu & grandement loué ladite espreuve, il me commanda en faire un livre pour estre imprimé, à fin que la façon fust intelligible à tous, pour la décoration de son royaume »²¹¹

L'ouvrage est illustré de trente-quatre gravures sur bois, dont vingt-trois en pleine page, toutes sont disposées en vis-à-vis du texte qu'elles illustrent²¹². Premier traité de la Renaissance française, cet ouvrage est un livre de pure technique, entièrement consacré à une manière nationale de bâtir, à savoir les combles en charpente, étrangère à la manière italienne qui préfère les toits en terrasse et les voûtes.

Le propos du second traité rédigé par le célèbre architecte est plus vaste car il embrasse l'ensemble du procédé de construction. Paru en 1567 chez le même libraire, le *Premier Tome de l'architecture* est un ouvrage autrement ambitieux. L'ensemble se compose de neuf livres qui proposent des considérations touchant à tous les domaines de l'art de bâtir : du statut de l'architecte au couvrement. Le livre I traite donc des rapports de l'architecte avec son commanditaire et du savoir qu'il se doit de posséder. Le second livre développe les plans au sol et les fondations, tandis que livre III est consacré aux sous-sols, caves et structures de pierres qui assurent la solidité de l'édifice. Le livre IV est, quant à lui, entièrement dédié à la stéréotomie, art purement français, dans lequel De l'Orme excelle. Les trois livres suivants sont consacrés aux ordres d'architecture selon des rapports qui sont propres à l'artiste. En effet, le toscan, le dorique et l'ionique sont réunis dans ce cinquième livre. Le sixième livre, pour sa part, est dévolu à l'ordre corinthien et, le septième, aux différentes formes de composite que l'architecte, bien loin de Chambray, ne limite pas au seul composé de l'ionique et du corinthien. Le livre VIII développe tous ce qui touche aux portes, portails et fenêtres, ainsi qu'à l'organisation de la façade. Le livre IX est composé de détails qui ramènent à des considérations pratiques sur les différentes sortes de cheminées.

²¹¹ *Ibid.*, « Au lecteur », f° 1 et 2.

²¹² *Ibid.*, « Présentation et annexes », p. 6.

Rares sont les traités de l'époque qui soient aussi complets. Avec sa rédaction, Philibert de l'Orme, s'inscrit dans la lignée des grands théoriciens comme Alberti ou Serlio avec qui il ambitionne de rivaliser²¹³. L'architecte français innove dans le sens où il associe les considérations techniques – relevant de la stéréotomie – et un savoir plus noble, tiré de la géométrie²¹⁴. D'ailleurs, l'ensemble de l'ouvrage contient des références érudites auxquelles l'architecte se réfère régulièrement²¹⁵. Cette érudition doit probablement beaucoup à Antoine Mizauld (1520 – 1578), médecin, astronome et polygraphe ami de Philibert de l'Orme, qui collabore, par ailleurs, au premier traité par un quatrain et un éloge de l'architecte²¹⁶. C'est par la prééminence que l'auteur accorde à la technique sur le dessin, à la disposition sur la belle ordonnance et sur le décor que l'ouvrage se démarque des productions italiennes²¹⁷.

« De sorte qu'il vaudroit trop mieux à l'Architecte, selon mon advis, faillir aux ornements des colonnes, aux mesures & Fassades (ou tous ceux qui font profession de bastir s'estudient le plus) qu'en ces belles reigles de nature, qui concernent la commodité, l'usage & profit des habitans, & non la décoration, beauté ou enrichissement des logis, faictz seulement pour le contentement des yeux, sans apporter aucun fruict à la santé & vie des hommes. »²¹⁸

En ce qui concerne les ordres d'architecture, De l'Orme présente, comme Serlio avant lui, à la fois des exemples théoriques et des modèles tirés des observations de monuments antiques. Cependant, chez Philibert, les différentes variations tirées de l'antique prennent le pas sur les modèles théoriques issus de Vitruve, dans un rapport du simple au double²¹⁹. S'il propose la reproduction des modèles « dans l'approbation universelle » (le théâtre Marcellus par exemple), l'architecte français, consacre une bonne part de ces efforts à des exemples moins emblématiques. Ainsi, au folio 147, il présente un piédestal dorique²²⁰, non canonique, qui ne compte que trois gouttes à chaque triglyphe ou encore, au folio 153, une corniche à double larmier et aux modillons « enrichis de vingt & quatre gouttes faictes en

²¹³ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier*, op. cit., p. 110-112.

²¹⁴ *Ibid.* voir aussi GUILLAUME Jean, « Philibert de L'Orme : un traité différent » dans GUILLAUME Jean (dir.), op. cit., p. 348

²¹⁵ Parmi lesquelles on trouve le traité de Vitruve mais également les ouvrages de Plinie l'Ancien, d'Archimède, d'Euclide, de Ptolémée ou de Pythagore, ce qui souligne l'importance qu'accordait l'auteur aux mathématiques. Voir à ce propos PEROUSE DE MONTCLOS J.-M., DE L'ORME P., op. cit., p. 10

²¹⁶ *Ibid.*, p. 5 et 11.

²¹⁷ Légitimement c'est dans le domaine de la technique de constructions que les architectes du XVIIe et XVIIIe siècles rendront hommages à leur illustre prédécesseur. Voir LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier*, op. cit., p. 110-112.

²¹⁸ PEROUSE DE MONTCLOS J.-M., DE L'ORME P., op. cit., Premier Tome de l'architecture, f° 14

²¹⁹ GUILLAUME J., art. cit., p. 349.

²²⁰ Qui s'avère être, en réalité, un autel.

forme de petites pyramides... »²²¹. Contrairement aux auteurs italiens postérieurs à Serlio, Philibert ne donne jamais de représentation complète d'un ordre, ce qu'il justifie par les impératifs de l'impression :

« Si la grandeur du papier pouvoit porter qu'on peut mettre et assembler toutes les parties & ornements des colonnes l'une sur l'autre [...] à fin qu'elles fussent d'une grandeur compétente pour cognoistre les mesures, je les y mettrois volontiers, comme aucuns l'ont fait, en représentant par feuilles imprimées les ordrs de colonnes : mais cela seroit si petit, veu la capacité du papier de nostre livre, que malaisément le lecteur en pourroit tirer quelque fruit. »²²²

On observe la même démarche pour les trois ordres grecs (le corinthien n'a même aucun modèle théorique), l'auteur soulignant le manque d'unité des modèles antiques et l'impossibilité d'y déceler des proportions communes²²³.

Dans le traité delormien c'est le composite qui bénéficie d'un traitement à part. La totalité du livre VII lui est consacrée ainsi que plusieurs chapitres du livre V²²⁴. L'analyse d'Y. Pauwels démontre que l'architecte, dans son *bref discours sous forme de préface touchant l'invention des colonnes de l'ordre composite*, quitte le registre de la classification pour entrer pleinement dans celui de la création. En effet, dans ce livre, De l'Orme ne se contente pas d'exposer la méthode du composite romain, visible par exemple sur l'arc de Titus (sur lequel il passe d'ailleurs rapidement) mais il s'attarde plus volontiers sur « le "composé" librement construit. »²²⁵ Ainsi, l'auteur propose des exemples qui mélangent à loisir deux ou trois membres des différents ordres grecs. Au folio 207 apparaît une autre forme du composé entre l'ionique et le corinthien, qui est illustré au verso du folio 208. Plus loin, au verso du folio 209 et au folio 210, se donne à voir la création d'une corniche « participant de la Dorique, Ionique & Corinthienne. » Au total ce ne sont pas moins de dix-huit pages et dix illustrations que l'auteur consacre à ces variations. Jean Guillaume y perçoit à juste titre « la passion de la diversité » et un moyen pour l'auteur de stimuler l'imagination de ses lecteurs²²⁶.

Mais le traité de De l'Orme va plus loin : la fin du livre sept est consacrée aux fûts des colonnes, son chapitre XI s'intéresse notamment aux colonnes *faictes de pièces & plusieurs*

²²¹ PEROUSE DE MONTCLOS J.-M., DE L'ORME P., Premier Tome de l'architecture, *op. cit.*, f° 152 v°.

²²² *Ibid.*, f° 141.

²²³ GUILLAUME J., *art. cit.*, p. 350.

²²⁴ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 102.

²²⁵ *Ibid.*, p. 104

²²⁶ GUILLAUME J., *art. cit.*, p. 350.

assiettes . L'architecte y entretient son lecteur de la meilleure manière de concevoir des fûts de colonnes composés d'éléments différents, lorsqu'il est impossible de trouver des pierres de hauteur et de grosseur adéquates. Ce qui est parfois considéré comme un défaut, est ici revendiqué comme un profit, propre à l'architecture française. Il s'agit là d'un point crucial du discours de Philibert De l'Orme qui réclame le droit à l'imagination :

« S'il a esté permis aux anciens Architectes, en diverses nations & païs, d'inventer nouvelles colonnes, ainsi que feirent les Latins & Romains la Thuscane & composée ; les Athéniens l'Athenienne ; & longtemps devant lesdicts Latins & Romains, ceux de Dorie, la Dorique ; de Ionie, la Ionique ; & Corinthiens, la Corinthienne ; qui empeschera que nous François n'en inventions quelques unes, & les appellions Françaises, comme pourroient estre celles que je inventay & fis faire pour le portique de la chapelle qui est dans le parc de Villiers coste Rets, du temps & regne de la majesté du feu Roy Henri ? »²²⁷

On le voit, le traité des ordres de Philibert De l'Orme contient un sixième ordre, proprement français. Celui-ci est caractérisé par le fût de sa colonne composé de plusieurs pièces différentes et qui se justifie, selon l'auteur, par le fait que les carrières françaises ne peuvent fournir des pierres de qualité suffisamment grandes pour y tailler les fûts d'un seul tenant. Charge à l'architecte de concevoir « *beaux ornements & moulures* » afin de cacher les jointures comme le fît l'architecte à Villers-Cotterêts ou aux Tuileries. L'ordre français ainsi conçu peut aisément se décliner et se combiner avec les ordres grecs dorique, ionique et corinthien. Inclassable dans les catégories vitruviennes, il dérive, par principe, du composé que l'architecte expose au début de son livre VII²²⁸. Le principal argument de De l'Orme en faveur de la régularité de sa création est la relation qu'elle entretient avec la nature même de la pierre employée.

« et aussi que nature de nes a pas faictes fortes pour porter de bout, comme faict l'arbre, mais bien de plat sur leur lict, ainsi que ladicte nature les a faict croistre. Par ainsi les appliquant aux colomnes, qui ont à porter grands fardeaux & grandes pesanteur, elles sont trop plus fortes estants faictes de plusieurs pièces que d'une seule. »²²⁹

En conséquence, l'architecte s'inscrit ainsi dans la lignée des Anciens qui ont imité la nature et les corps humains dans la création des différents ordres²³⁰. Témoin d'un certain goût pour le décor, il n'hésite pas à indiquer que l'ordre français se doit d'être paré et enrichi de « choses envers lesquelles est plus enclin ce Royaume François » comme les fleurs de lys ou

²²⁷ PEROUSE DE MONTCLOS J.-M., DE L'ORME P., Premier Tome de l'architecture, *op. cit.*, f° 218 v°.

²²⁸ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 105.

²²⁹ PEROUSE DE MONTCLOS J.-M., DE L'ORME P., Premier Tome de l'architecture, *op. cit.*, f° 218 v° et 219.

²³⁰ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 106.

encore la devise des différents seigneurs. De fait, l'esthétique générale du traité se traduit par un goût prononcé pour la variété, l'originalité et l'abondance²³¹.

ii. Jean Bullant, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*

Jean Bullant (1515 – 1578) est un architecte français contemporain de De l'Orme, avec qui, d'ailleurs il entretient des relations et travaille. Attaché à la cour de France, il œuvre pour le connétable Anne de Montmorency à Ecoen et on le retrouve également associé à Primaticci pour le monument funéraire d'Henri II. Il publie, une première fois, un traité d'architecture intitulé *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, à Paris, chez A. de Marnef et G. Cavellat, en 1564²³², édition qui sera suivie d'une autre augmentée en 1568. Contrairement à De l'Orme, Jean Bullant propose un traité simple, didactique, qui s'attache seulement à la définition des ordres d'architecture. L'adresse au lecteur indique :

«Messieurs, ce peu que mon petit entendement a su comprendre ès livres de Vitruve, conjoint à ce qu'ai pu pratiquer à l'antique, m'a induit et sollicité de m'employer plus hardiment à réduire les cinq manières de colonnes, qui sont tuscanes, doriques, ioniques, corinthiennes, et composées, selon la doctrine dudit Vitruve, suivant lequel j'ai fait cinq figures de colonnes en différence de hauteur, pour donner plus clairement à entendre quel rétrécissement doivent avoir les principales parties de chacune, comme sont l'architrave, la frise et corniche, eu égard à ladite hauteur, et ce en chacune des cinq manières susdites. [...]Et quant aux parties, genres et symétries d'icelles, je me suis délibéré les déclarer et traiter suivant ce qu'en a écrit cet excellent architecte Messire Léon Baptiste Albert, lequel a doctement et amplement déduit toutes ces choses en son septième livre de bien bâtir, traduit par Jean Martin parisien, auquel en est due grande louange par les studieux d'architecture, pour avoir par lui éclairci et mis en notre vulgaire un si excellent livre, avec plusieurs autres, desquels un chacun peut recevoir très grand plaisir et contentement. »

Ainsi, le texte de l'édition princeps est composé des traductions françaises des traités de Vitruve (1547) – pour l'introduction –, et d'Alberti (1553) – pour le corps de texte –, toutes deux publiées par Jean Martin. Dans la présentation de son traité, l'architecte, à l'instar de Vignole, privilégie les représentations graphiques. Mais celles-ci n'ont que pas ou peu de liens avec le texte, et les correspondances entre eux s'avèrent être fortuites²³³. Ainsi, alors que le texte d'Alberti étudie les différents membres des ordres successivement de la base à l'entablement, les illustrations, elles, suivent la logique de Serlio et se présentent donc selon une logique plus synthétique. Cet ouvrage apparaît comme un condensé de la culture

²³¹ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier*, op. cit., p. 110-112.

²³² PAUWELS Yves, *L'Architecture au temps de la Pléiade*, Paris, Gérard Monfort éditeur, 2002, p. 42.

²³³ *Ibid.*

architecturale de l'époque : il contient un texte qui développe une dissertation sur les ordres, purement théorique, et plutôt compréhensible par un public d'humanistes, et, en regard, des planches très pratiques, plus utiles aux hommes de l'art dans leurs travaux de bâtisseurs²³⁴.

Très inspiré par l'œuvre de Serlio, le traité de Bullant présente de grandes similitudes avec les *Regole generali di architettura*. L'architecte français reprend l'organisation de son homologue italien et son discours est construit en suivant sa définition des cinq ordres. En tête de l'œuvre du français, on retrouve également une planche présentant les cinq ordres d'architecture, classés par ordre croissant. Les rapports entre le diamètre et la hauteur de la colonne sont, de plus, exactement les mêmes que dans le traité italien. Les ordres grecs sont traités de manière égalitaire : pour chacun l'architecte fournit deux modèles théoriques, inspirés là également de ceux de Serlio, et deux exemples « archéologiques » à quoi est associé un modèle de porte. Les deux ordres latins, eux, sont moins détaillés. Le toscan est dépourvu d'exemple archéologique, et, pour le composite, l'architecte ne présente qu'un seul exemple théorique et archéologique. Y compris dans les variantes qu'il propose, Bullant fait preuve d'une grande rigueur, en structurant son propos selon un ordre très strict. Par exemple, il met en parallèle la volute ionique serlienne avec celle, à douze centres, tirée du commentaire sur Vitruve par Daniele Barbaro : il ne varie jamais que sur des détails des membres et reste dans les limites de l'acceptable fixées par Vitruve.

Outre cette référence massive, les planches prouvent que Bullant a également lu, et regardé l'œuvre d'Hans Blum²³⁵, dont la traduction française a été publiée à Anvers par Hans Liefrinck²³⁶. On retrouve, en effet, une tendance à la géométrisation, perceptible jusque dans la disposition des cannelures des colonnes dont une arrête figure l'axe du chapiteau²³⁷. La parenté entre les deux traités se signale également par la page de titre qui destine les deux ouvrages à ceux qui travaillent « au compas & à l'esquierre. » Enfin, un système complexe d'échelle, construite à base de cercles, demi-cercle et règles graduées, permet de

²³⁴ *Ibid.*, p. 43.

²³⁵ BLUM Hans, *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio cum symmetrica earum distributione*, Zurich, 1550.

²³⁶ LIEFRINCK Hans, *Les cinq coulomnes de l'architecture*, Anvers, 1551.

²³⁷ PAUWELS Yves, « Notice sur La Reigle générale d'architecture de Jean Bullant, édition de 1564 », *Architectura*, en ligne, 2006, date de consultation 7 avril 2015, http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1537.asp?param

comprendre les rapports entre les différents membres des ordres et ceux qu'ils existent entre les différentes parties de ces mêmes membres. Ce système, très efficace, présente l'avantage non négligeable d'éclairer les rapports de proportionnalité, sans avoir besoin d'une description textuelle²³⁸. La tendance à la géométrisation s'inscrit dans la pensée générale de l'architecte qui souhaite établir, comme l'indique le titre de l'ouvrage, une « règle » et qui ordonne ses représentations en conséquence.

Pour sa démonstration, Jean Bullant utilise des modèles tirés d'architecture antiques dont il aurait effectué des relevés lors de son voyage à Rome entre 1540 et 1550. Le choix même des édifices est révélateur de la conception architecturale de Bullant, notamment de son identité de « sectateur de Vitruve », selon les termes de Chambray²³⁹. De fait, le Français opère une sélection sévère sur les monuments qu'il présente dans son ouvrage puisque six seulement trouvent grâce à ses yeux : l'incontournable théâtre Marcellus, le temple de la « Fortune Virile »²⁴⁰, le Panthéon, le temple Dioscures et l'arc de Titus, autant de monuments qui se retrouvent de manière systématique, ou presque, dans les différents traités sur les ordres d'architecture qui illustrent leurs propos par des relevés de bâtiments antiques. Malgré sa sévérité, Bullant est donc très classique, contrairement à Philibert De l'Orme qui, lui, se démarque par son originalité. Mais il est bien plus imprécis que ce dernier dans ses relevés²⁴¹. Seule exception à ce canon classique de l'architecture antique : un ordre dorique, que l'auteur affirme avoir copié sur un arc de triomphe, vu aux environs de Rome, et qu'il est le seul à représenter. Cependant, le décor de cet ordre est littéralement tiré d'une planche de Barbaro. Ce fait, qui s'ajoute à la liste convenue des antiques, laisse à penser que les « relevés » de l'artiste ont pu être copiés sur ses prédécesseurs et non tirés d'une observation directe²⁴².

Contrairement à Philibert de l'Orme, Bullant ne présente pas ses relevés comme tels : il les place sur un pied d'égalité avec les modèles théoriques tirés de Serlio et de Vitruve. Il applique ainsi l'usage des règles graduées à ses représentations afin de mettre en avant, là encore, les égalités entre les éléments ainsi que les dimensions relatives de chaque membre.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 84.

²⁴⁰ Temple de Portumne.

²⁴¹ PAUWELS Yves, « Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1994, vol. 106, n° 2, p. 540-541.

²⁴² PAUWELS Y., *L'Architecture au temps de la Pléiade*, *op. cit.*, p. 43

Mais l'idéal du dessin géométrique s'accorde mal avec la réalité des profils archéologiques et Bullant n'hésite pas à masquer les « irrégularités » de ses exemples, construits en retouchant les profils. Ainsi, le rapport diamètre/hauteur de la colonne du dorique du théâtre Marcellus est représenté avec la proportion « correcte », égale à sept. Cependant, la réalité archéologique est autre : elle est plus proche de huit (7,99)²⁴³. L'auteur, conscient de ces disparités, corrige ses planches par des annotations qui apparaissent dans une seconde édition, publiée chez les mêmes éditeurs, en 1568. Cependant, l'architecte conserve le dessin original qui modifie et épure la réalité archéologique en vue d'une plus grande exactitude géométrique. Ces corrections des représentations des architectures bâties sont parfaitement volontaires de la part de l'architecte qui écrit :

« Au surplus Messieurs, je vous supplie ne me vouloir imputer à presumption aucune, ceste mienne entreprise, ny m'estimer si temeraire, que de vouloir corriger les inventions & ouvrages antiques : car mon intention ne fust oncques autre, que de faire congnoistre (tant qu'en moy est) les choses qui sont bien ou mal entendues, desirant par ce mien labour donner occasion aux hommes studieux & mieux exercez en cest art, de nous esclaircir de plus en plus en ceste noble discipline & reigle de Vitruve, nous recueillir tant de belles fleurs, desquelles on void les champs fertilles de ces bons aucteurs estre semez, faire venir en congnoissance de tous une infinité d'autres inventions, qui serviront à la poestérité, & ne se point monstrier chiche des dons de grace par eux liberallement receuz, tant de Dieu que de nature. »²⁴⁴

Elles sont en accord avec l'optique dans laquelle l'architecte rédige son traité. Contrairement à De l'Orme, il ne s'agit pas, pour lui, de justifier une pratique française ou le droit de créer, mais bien de fournir une règle fixe, une grammaire de la pratique architecturale. L'ouvrage a donc une portée didactique importante visible dans le fait qu'il cherche à instruire tous les « *ouvriers besongneux au compas & a l'esquierre* ». Dès lors, il ne s'agit pas de rendre compte de la réalité archéologique de tel ou tel monument mais d'offrir différents modèles de la « bonne » architecture à l'antique. Bullant n'hésite donc pas à « réduire » les architectures antiques à des « lieux communs ». Cette réduction (le verbe est régulièrement employé par l'auteur) est perceptible à la fois dans le petit nombre d'exemples sélectionnés et dans les corrections imposées à ces mêmes modèles au nom de la régularité de la « belle » architecture. Pour Y. Pauwels :

« De ce point de vue, la Reigle de Bullant est le parfait équivalent des recueils de citations et des « morceaux choisis » à l'usage des jeunes gens, qui, à la Renaissance, leur fournissaient une culture antique revue et améliorée, des Virgile ou des Ovide

²⁴³ PAUWELS Y., « Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant », *art. cit.*, p. 542.

²⁴⁴ BULLANT Jean, « Jehan Bullant studieux d'architecture aux lecteurs salut », *Reigle générale d'architecture*, 1568, f° All v°.

« moralisés » qui beaucoup mieux que les originaux pouvaient contribuer à l'éducation et à l'édification des élèves... »²⁴⁵

Néanmoins, Jean Bullant ne peut être considéré comme un strict sectateur vitruvien. En effet, ses réalisations architecturales ne suivent pas toujours les principes qu'il recommande lui-même (en témoigne l'usage, peu canonique, de l'ordre corinthien au petit château de Chantilly dont l'entablement est coupé par les baies). Il faut penser que son traité ne semble pas totalement être dépourvu d'originalité et de créativité. Dans la seconde édition, l'auteur mentionne des gravures sur cuivre qui n'ont, semble-t-il, jamais été publiées²⁴⁶. On y observe notamment une planche représentant huit ordres aux colonnes cannelés et bagués, qui rappellent « l'ordre français » de De l'Orme, aux entablements parfois peu respectueux de la doctrine vitruvienne (entablement sans frise, consoles, gouttes dorique présentes sur tous les ordres, etc.). Mais de telles « libertés » sont tempérées par le commentaire qui, lui, figure dans la seconde édition :

*« Aussi j'ai fait huit figures de Colonnes enrichies, variées de leur membres & enrichissement, pour s'en servir, si besoin est, à quelques œuvres crotte : comme pour cloisons de menuiserie servant dedans les églises ou temples, en lieu à couvert pour plaisir, & non être mises dehors à l'injure du temps, car telles inventions je ne veux maintenir être belles ne louables pour servir à quelque grand édifice, pour autant qu'il ne s'y trouve aucune majesté de beauté de membre, & consonance de mesure »*²⁴⁷.

Ce discours montre que pour l'architecte, comme pour Alberti avant lui, les inventions sont à réserver à l'architecture intérieure, au domaine du privé, si l'on veut bâtir dans le grand style. De façon générale, l'architecte, se doit de conserver « *beauté de membre, & consonance de mesure* » autrement dit de respecter la grammaire des ordres telle qu'elle est formulée par la règle ainsi que les justes proportions. L'invention est cantonnée, par Bullant, dans la catégorie du « grotesque » et relève, à ce titre du domaine du décorateur : elle ne saurait concerner les élévations extérieures²⁴⁸.

²⁴⁵ PAUWELS Y., *L'Architecture au temps de la Pléiade*, op. cit., p. 45.

²⁴⁶ Elles sont aujourd'hui conservées à l'École Nationale des Beaux-Arts. Voir PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle, Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, op. cit., p. 107-108.

²⁴⁷ BULLANT Jean, op. cit., f° H II cité par PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle, Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, op. cit., p. 166.

²⁴⁸ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle, Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, op. cit., p. 166-167.

Synthèse

Les différents traités de la Renaissance italienne et française ont établi les bases de la compréhension de l'architecture « à l'antique ». Ils ont été construits autour de l'analyse du traité de Vitruve et sa confrontation avec les vestiges antiques. Ces différents écrits ont ainsi permis de structurer les éléments d'un nouveau langage architectural et de l'ordonner selon une grammaire qui lui est propre. Deux types de traités coexistent : le premier est généralement pensé comme une somme de connaissances théoriques aussi bien que techniques qui couvrent tous les aspects de l'art de bâtir (c'est le cas de Serlio ou de De l'Orme) ; le second veut construire une « règle » fixe, utilitaire et immédiatement compréhensible par les artisans (comme le montre les ouvrages de Vignole ou de Bullant). Les uns comme les autres font partie du processus visant à anoblir l'architecture et l'architecte.

Par son œuvre, Serlio a intégré aux quatre catégories stipulées par Vitruve celle du composite. Repris par ses successeurs, ce nouvel ordre est entré dans le canon des ordres « antiques ». Dans l'ensemble, la « nouvelle » manière de bâtir théorisée par les architectes modernes est donc découpée en cinq ordres différents qui sont traités de manière plus ou moins équivalente.

Conclusion

Le contexte du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* est très riche. Pour le lire justement, il faut le replacer au sein d'un milieu social, artistique et politique qui éclaire les positions inédites et sévères qu'il développe. Roland Fréart de Chambray rédige un traité d'architecture en tant que subordonné au surintendant des bâtiments du roi. Sa pensée artistique s'est développée au contact de nombreuses personnalités (commanditaires, qu'artistes ou amateurs), qui partagent un idéal nourri par l'art antique et la raison. De plus, le *Parallèle* est un élément de la politique culturelle mise en place par François Sublet de Noyers pour construire un art d'état à la gloire de la monarchie française. En se basant sur la copie des œuvres antiques, ce programme œuvre à faire de la France l'émule de la Rome antique et de Paris le plus grand foyer artistique européen. De surcroît, Fréart profite de la longue tradition en matière de littérature architecturale et base son œuvre sur la somme des traités écrits à la Renaissance. Ceux-ci ont élaboré une doctrine des cinq ordres d'architecture qui permet aux architectes de bâtir « à l'antique ». Les éléments du langage architectural sont directement repris par Chambray qui tient pour acquis les développements théorisés par ses prédécesseurs. Cependant, Roland Fréart de Chambray rompt avec la conception d'une architecture à cinq ordres équivalents et introduit une distinction, pour lui fondamentale, entre les ordres grecs et les ordres latins. Par ce biais, il espère refonder une théorie architecturale française plus épurée et basée sur des règles qu'il définit dans le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*.

SECONDE PARTIE : PRINCIPES ET CRITERES D'UNE THEORIE ARCHITECTURALE

SANS CONCRETISATION MONUMENTALE

I. Les ordres antiques : *les trois manières de bâtir qui contiennent toutes les autres.*

Les historiens de l'architecture ont plusieurs fois mis en lumière les flottements qui, à l'époque moderne, ont caractérisé la doctrine vitruvienne des ordres²⁴⁹. Ces tâtonnements ont été ainsi résumés par l'abbé Laugier en 1755 : *Le nombre des Ordres d'Architecture n'est pas absolument fixé. Les Grecs n'en ont connu que trois, les romains en ont compté jusqu'à cinq, et nos François auraient bien voulu y en ajouter un sixième...*²⁵⁰ Dans le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Roland Fréart de Chambray développe une théorie radicale, qui entend renouer avec la pratique architecturale grecque : il récuse les architectes qui traitent indifféremment des ordres grecs et latins.

Lui qui entend épurer la pratique architecturale en limitant, voire en supprimant, l'usage des deux ordres latins qualifiés de « *rebut*²⁵¹ », précise sa position dès l'avant-propos de son traité :

*«... je veux communiquer la pensée qui m'est venue de séparer en deux branches les cinq ordres de l'architecture, et former un corps à part des trois que nous avons eu des Grecs, le dorique, l'ionique et le corinthien, qu'on peut appeler avec raison la fleur et la perfection des ordres, puisqu'ils contiennent non seulement tout le beau, mais encore tout le nécessaire de l'architecture, n'y ayant que trois manières de bâtir, la solide, la moyenne, et la délicate, lesquelles sont toutes parfaitement exprimées en ces trois ordres ici, et par conséquent n'ont point besoin des deux autres (le toscan et le composite) qui étant latins et comme étrangers à leur égard, semblent en quelque façon d'une autre espèce, de sorte qu'étant mêlés, ils ne font pas bien ensemble. »*²⁵²

²⁴⁹ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, op. cit. ; GUILLAUME J. (dir.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, op. cit. ; GUILLAUME Jean (dir.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance : actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986*, Paris, Picard, 1992.

²⁵⁰ AUGIER Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755, p.61

²⁵¹ FREART DE CHAMBRAY R., op. cit., p. 55.

²⁵² *Ibid.*, p. 52-53.

1. *Du bon usage des ordres de l'architecture antique*

i. Modèles idéals des ordres grecs

Après avoir affirmé avec autant de force la supériorité des ordres grecs, R. Fréart de Chambray souhaite en fixer les modèles. Quoiqu'il précise que les profils et proportions des architectes modernes cités sont tous « *dans l'approbation commune* »²⁵³ (et que le lecteur de l'ouvrage demeure libre de son choix parmi eux), son inclination ne le porte pas à distinguer parmi eux le « bon » modèle de chacun des ordres grecs. Il n'est nul exemple plus sûr de la beauté de ces trois ordres que ceux fournis par les vestiges des bâtiments anciens. Aussi écrit-il :

*« tellement qu'après la perte de tant d'excellents auteurs qui étaient la source même de l'art, où nous pourrions maintenant puiser la pureté de son origine, il faut par nécessité se contenter des observations et des conjectures que les modernes ont faites sur quelques vestiges de l'Antiquité, qui nous servent maintenant de livres [...] Mais parce que naturellement un chacun abonde en son sens, et se forme une beauté à sa mode, j'ai estimé nécessaire [...] de revenir toujours aux Antiques, comme à la meilleure boussole que nous puissions suivre, parmi lesquels il se trouve encore assez de variété pour contenter raisonnablement le goût de ceux qui veulent choisir. »*²⁵⁴

Ce passage indique que, pour lui, les ordres d'architecture ne sauraient être réduits à un exemple théorique unique, qui ferait autorité en toutes circonstances. L'auteur se propose plutôt, par l'étude et l'analyse *des édifices antiques, qui ont le consentement et l'approbation universelle de tous ceux de la profession...*²⁵⁵, de retrouver les principes généraux anciens qui président à la bonne construction d'un ordre. Pour mener à bien cette recherche, le cadet de frères Fréart examine sept édifices qui deviennent autant de modèles de leur ordre. Ainsi, des vestiges proches d'Albane et le tombeau de Terracine, tous deux dessinés par Pirro Ligorio, fournissent, avec les exemples plus connus du Théâtre Marcellus et des Thermes de Dioclétien, les archétypes du dorique. Pour l'ionique, Chambray se réfère à trois édifices différents : le temple de Portunus, alors connu comme le Temple de la Fortune Virile, le Théâtre de Marcellus ainsi que les Thermes de Dioclétien. Le Panthéon, que l'auteur nomme la Rotonde, le Sérapéum du Quirinal²⁵⁶ et les Thermes de Dioclétien, quant à eux, lui procurent les normes de l'ordre corinthien. Comme on le constate, Chambray emploie un petit nombre de vestiges pour sa démonstration. Parmi eux, il utilise trois

²⁵³ *Ibid.*, p. 56.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁵⁶ Que Fréart nomme le Frontispice de Néron.

exemples pour illustrer successivement chaque ordre grec (quatre pour le dorique), mais il s'agit souvent des mêmes monuments : le théâtre Marcellus datant de l'époque augustéenne et les Thermes de Dioclétien bien plus tardifs ont ainsi sa préférence. On ne peut que constater l'arbitraire de sa sélection qui reprend, il est vrai, certains des plus célèbres bâtiments romains, mais également des édifices inconnus (vestiges d'Albane, Tombeau de Terracine).

Ces choix s'appuient à plusieurs reprises sur la liste établie par l'antiquaire d'Alphonse II d'Este, Pirro Ligorio. De fait, chaque ordre comporte des exemples basés sur ses relevés. Concernant le dorique, on retrouve, même à deux reprises le jugement de Ligorio. D'ailleurs Chambray lui-même précise que le « *profil très ancien, et d'une grande manière, lequel se voit à Albane* »²⁵⁷ est directement tiré des relevés de l'érudit italien²⁵⁸. Il en est de même pour le tombeau de Terracine, découverte de l'antiquaire :

« A Terracine [...] on voit des vestiges assez entiers de ce petit mausolée, joignant le chemin d'Appius, où le diligent observateur de tous ces vieux monuments, Pirro Ligorio, l'ayant découvert et pour ainsi dire déterré [...] en prit le plan fort exactement, et en profila l'élévation, sur laquelle je me suis réglé pour réduire cette ichnographie en la forme que vous la voyez. »²⁵⁹

Il distingue également deux édifices, un ionique et l'autre corinthien, en suivant les relevés et l'avis de Ligorio²⁶⁰.

Outre ces exemples de l'architecture antique de l'empire romain, érigés en modèle pour chacun des trois ordres grecs, Fréart avance à différents moments des règles qui lui semblent propres à la « grande manière » de l'architecture. Jamais réunis dans le discours de l'auteur, ces éléments doctrinaux apparaissent dans les descriptions générales des ordres ou dans les remarques écrites en parallèle de la présentation du premier modèle. Ainsi, la *simplicité* et la *doctrine* des proportions apparaissent au moment de la présentation du

²⁵⁷ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 72.

²⁵⁸ « Ce rare chef-d'œuvre dorique fut découvert à Albane, joignant l'église de Sainte-Marie [...] dont j'ai un bon nombre de dessins fort soigneusement recherchés dans leurs mesures, quoique esquissés à la hâte, et comme en passant, par le célèbre Pirro Ligorio. » *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁶⁰ Toutefois ces vestiges sont également présents dans d'autres traités de la Renaissance mais sous des formes moins précises ou moins utiles pour la démonstration. C'est le cas des Thermes de Dioclétien, mentionné par le Serlio dans son troisième livre. Le bolonais décrit les riches ornements des ordres de ce bâtiment mais n'en fournit pas le profil, seul le plan est indiqué dans son traité. Palladio, au livre IV, 13, donne le plan et l'élévation du temple de Portunus, dit de la Fortune Virile. Cependant sa restitution est jugée moins précise par Fréart qui illustre son propos par un relevé copié sur Ligorio. Jean Bullant détaille également l'ionique de ce temple dans son traité, au folio 14.

dorique²⁶¹, la *convenance* lors du commentaire sur l'ordre ionique²⁶² et la *régularité* dans la glose du premier modèle corinthien²⁶³.

La construction du discours sur les modèles des trois ordres grecs est faite de telle sorte que les trois exemples apparaissent chacun comme une image archétypale acceptable. Néanmoins, la structure comparative qui organise l'ensemble de l'ouvrage établit un classement des différents spécimens. De fait, le premier exemple est généralement le meilleur et les qualificatifs employés sont habituellement hyperboliques : « chefs d'œuvre d'une haute perfection »²⁶⁴ (pour le premier profil ionique), « le plus régulier » et « le plus fameux »²⁶⁵ (pour l'exemple corinthien). Les deux premiers exemples de l'ordre dorique laissent toutefois planer la confusion. En effet, le profil du théâtre de Marcellus est le premier présenté, mais le titre du chapitre (« Quelques particularités remarquables... »), comme le commentaire qui s'ensuit, relativise cette primauté. Fréart semble d'abord suivre le jugement commun des architectes modernes qui veulent accorder la première place à ce dorique à l'encontre de son commentaire sur celui des thermes de Dioclétien qui comporte davantage d'épithètes positifs²⁶⁶. De plus, l'auteur recommande d'employer le modèle issu des thermes de Dioclétien dans les occasions où celui du théâtre Marcellus serait inapproprié ce qui, au vu des restrictions imposées pour l'usage dudit ordre, renvoie les deux exemples dos à dos.

Les autres exemples permettent au théoricien de présenter des variations qui satisfont les limites de l'acceptable, en matière de taille, de saillie ou d'ornements. Ces limites sont clairement définies comme celles des proportions et des convenances, sur lesquelles l'auteur revient régulièrement. Pour Fréart, la principale proportion d'un ordre est à chercher dans le rapport entre la hauteur de la colonne (base et chapiteau compris) et la hauteur de l'entablement :

« Il faut prendre la hauteur de l'entablement du dessin qu'on examine, et en faire une multiplication conforme à la proportion qu'il doit avoir avec sa colonne, eu égard à l'ordre qu'il représente : si c'est par exemple un quart, comme en ce dorique, il faudra multiplier cet entablement par quatre, si c'est un cinquième, comme nous verrons ensuite en

²⁶¹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p.63.

²⁶² *Ibid.*, p. 88-89.

²⁶³ *Ibid.*, p. 118.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 115.

²⁶⁶ « une des plus excellentes pièces », « du meilleur goût », « si noble composition et si régulière »

*quelques exemples corinthiens, il faut multiplier par cinq, et ainsi des autres, car le total de cette multiplication nous doit donner justement la hauteur de la colonne, et où cela ne cadrera point, il est certain que le profil n'est pas régulier. »*²⁶⁷

Cette règle, énoncée dès l'avant-propos, est rappelée tout au long du discours²⁶⁸. L'insistance de Fréart sur la nécessité d'associer proportions et régularité, fait des proportions le critère le plus normatif parmi ceux employés. En revanche, la taille même des différents membres bénéficie d'une certaine marge, que l'auteur laisse au jugement de l'architecte, et à son aptitude à s'adapter aux circonstances. Il en va de même des ornements, relativement libres, pourvu qu'ils obéissent à la règle de la convenance.

ii. Convenances et bon emploi des ordres

Dans son traité, R. Fréart de Chambray entend établir des règles qui fixent l'usage et l'ornementation des ordres, en fonction de références tirées de la littérature antique et des exégèses modernes. C'est pourquoi son analyse générale des ordres prend soin de s'appuyer sur des anecdotes historiques tirées de Vitruve. Les origines et la création des ordres sont attribuées à des peuples de cités grecques, en émulation les uns avec les autres, et sont présentées selon une logique évolutive. Fréart construit une théorie où le concept de *convenance* est polysémique et se décline en un triple ordre analogique.

La première et la plus célèbre de ces analogies fait correspondre la forme des ordres et les différentes silhouettes du corps humains : l'homme sert d'étalon et de modèle à l'ordre dorique²⁶⁹, tandis que la femme est le modèle de l'ordre ionique²⁷⁰. L'ordre corinthien, dérivant de l'ionique, est également associé au sexe féminin, à la jeune femme²⁷¹ plus précisément, en raison de la « joliesse » et des ornements. Pour Fréart, ces récits servent à mettre en valeur le principe essentiel gouvernant l'ouvrage : l'architecture, en tant qu'art, est une imitation de la nature. En reprenant la théorie vitruvienne de la naissance des ordres, Chambray fait sien le raisonnement du théoricien antique pour qui, à l'époque

²⁶⁷ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 66-67.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 72, 118, 122, 130.

²⁶⁹ « Au même lieu, il [Vitruve] compare notre dorique à une homme fort, tel que serait Hercule... » FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 64.

²⁷⁰ « Vitruve l'enseigne au 1^{er} chapitre de son 4^e livre, ne commençant d'en parler qu'à l'occasion de la colonne ionique, laquelle il dit avoir été composée sur le modèle d'une beauté féminine, y assortissant toutes les parties, comme les volutes du chapiteau à la forme des coiffures et aux tresses des cheveux des femmes, la tige de la colonne à leur taille allègre, les cannelures aux plis de leurs robes, et la base à leur chaussures. » *Ibid.*

²⁷¹ Bien que, et il faut souligner, l'anecdote rapportée à propos de la création du chapiteau corinthien n'évoque la jeune fille que de manière épisodique.

archaïque, les formes et les structures des bâtiments été fondées sur la raison et la nécessité²⁷². Cette volonté de retrouver le modèle d'une forme antérieure, végétale ou humaine, permet de justifier le détail de l'agencement des ordres, mais elle a également pour rôle de légitimer la règle en démontrant, avec logique, qu'elle découle d'exigences naturelles²⁷³. De l'avis de Fréart, qui reprend sur ce point Vitruve, chaque élément doit avoir l'apparence de sa fonction architectonique. Si l'on analyse le chapitre XXXVI²⁷⁴ du traité, on s'aperçoit que Chambray fulmine contre les abus qui détournent l'apparence de certains éléments de l'architecture. Plus précisément, il vilipende l'usage des frontons brisés (qui retire à cet élément sa fonction protectrice) ou des colonnes baguées qui, dit-il, « *les font paraître remastiquées et restaurées* »²⁷⁵, alors qu'elles se doivent d'être solides. Cette correspondance entre forme et fonction constitue l'une des règles de convenance architecturale, essentielle dans sa pensée. Hors de cette règle « tirée de la nature », l'on ne trouve que les « erreurs » de jugement des « petits esprits » qui s'abusent en pensant pouvoir créer des formes artificielles.

Les règles de convenance ne sauraient cependant se limiter à la seule imitation de la nature. Dans son ouvrage, Fréart de Chambray fait également état des correspondances existant entre l'aspect d'un ordre et ce que l'on pourrait nommer son « caractère ». En d'autres termes, il établit une seconde analogie entre ornements et concepts moraux. Il affirme à titre de principe général : « *il y a des beautés de plusieurs espèces, et souvent si dissemblables que ce qui convient à l'une est contraire à l'autre.* »²⁷⁶ Conscient de la différence qu'est à même d'apporter le décor aux différents membres des ordres, il établit une liste de ce que chacun peut comporter de convenable, en fonction du caractère attendu de l'ordre.

Ce type de raisonnement trouve son origine dans la pensée du Moyen-Âge et de la Renaissance, plus précisément dans le parallèle fait entre « la roue de Virgile » des trois styles littéraires (humble, médiocre, noble) et une roue vitruvienne et serlienne concernant

²⁷² GROS Pierre, « Vitruve et les ordres » dans GUILLAUME J. (dir.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, op. cit., p. 53.

²⁷³ *Ibid.*, p. 50.

²⁷⁴ Chambray reprend les idées et les critiques faites par Andrea Palladio au chapitre 20 du livre I (PALLADIO Andrea, *I quattro libri dell'architettura...*, Venise, D. De Franceschi, 1570).

²⁷⁵ FREART DE CHAMBRAY R., op. cit., p. 137-138.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 59

les trois ordres architecturaux²⁷⁷. Cette « roue », adaptée à la pensée de Fréart de Chambray, donnant les équivalences, pourrait être transposée sous la forme d'un tableau traditionnel²⁷⁸.

Fréart ne cache pas son goût personnel pour la simplicité²⁷⁹. Ce penchant en matière d'ornementation devient règle lorsqu'il écrit :

*« ...car l'abondance des ornements n'est pas toujours estimable, ni avantageuse à un édifice ; au contraire à moins que le sujet y oblige par des considérations très fortes, il ne faut jamais en faire profusion, parce qu'ils embrouillent les sacomes, et font naître entre les membres une confusion qui blesse l'œil des savants, et qui est antipathique au nom d'ordre. »*²⁸⁰

Dans sa pensée, l'ornement n'est pas condamnable en soi. Il ne le devient que s'il est antinaturel du point de vue de la structure (comme un fronton brisé) ou du point de vue du « caractère » de l'ordre (par exemple, une architrave à trois faces pour un entablement dorique). De même, la richesse ornementale, tout à fait déplacée pour le dorique (*les bouquets et les guirlandes ne siéent point à Hercule*²⁸¹), est, en revanche, on ne peut plus appropriée à l'ordre corinthien *où les architectes ayant à représenter une beauté féminine et virginale [...] ne doivent rien épargner de ce qui peut embellir et perfectionner une œuvre...*²⁸². Dès lors, le décor architectural doit pouvoir se justifier quantitativement et qualitativement pour être régulier, et c'est uniquement de cette justesse que naît la clarté de la composition qui fera la grandeur de l'architecture.

Fréart de Chambray édicte une troisième règle de convenance relative au choix judicieux d'un ordre. Pour le théoricien, l'ordre comme le raffinement du décor doivent être en adéquation avec la qualité du commanditaire. En l'occurrence, il s'agit de faire correspondre, en une troisième analogie, le « caractère » de l'ordre avec un rang social et même parfois des traits moraux²⁸³.

²⁷⁷ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, op. cit., p. 37-38 ; ONIANS John, « The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought » dans GUILLAUME J. (dir.) *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, op. cit., p. 170-178.

²⁷⁸ Voir Annexe, Tableau de correspondance entre les ordres d'architectures et un caractère, p.50.

²⁷⁹ « Mais comme les goûts sont différents, j'ai suivi le mien qui aime les choses solides et un peu simples, lesquelles me semblent plus majestueuses. » FREART DE CHAMBRAY R., op. cit., p. 115.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 122.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 59.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Ce rapport est résumé dans les Annexes, Tableau correspondance entre les ordres d'architecture, l'usage, le rang social et des valeurs morales, p. 50.

Malgré son goût général pour la simplicité, Chambray montre, dans son commentaire sur l'ordre corinthien²⁸⁴, qu'il a conscience des besoins d'ostentation du système aristocratique puisqu'il réserve aux bâtiments royaux les plus riches ornements. Dans sa conception, il n'est pas possible de renchérir sur le luxe et la « gentillesse » de l'ordre corinthien. Il est donc normal que ces plus belles expressions soient réservées au monarque désigné par Dieu pour gouverner la France. L'ordre corinthien est ici destiné à la seule expression du pouvoir.

En revanche, l'ordre dorique est affecté aux églises, plus spécifiquement à leur extérieur²⁸⁵. Un tel renversement du système de valeur n'est compréhensible que si l'on sépare le versant social et le versant moral. Fréart, à l'instar des commentateurs de la Renaissance italienne, reprend l'analyse vitruvienne qui associe la *gravitas*²⁸⁶ à l'ordre dorique²⁸⁷. Ce dernier acquiert ainsi le statut le plus important car il est la manifestation la plus évidente de cette vertu, souvent associée à l'homme, qui se trouve en l'occurrence renforcée par le « caractère » masculin du dorique. En termes de morale, le dorique, avec ses formes simples et sa solidité, paraît très supérieur à la frêle joliesse du corinthien. Pour Chambray, les temples sont des lieux où : *la délicatesse des ornements est inutile et peu convenable, tellement que la manière héroïque et gigantesque de cet ordre [le dorique] y fait merveilleusement bien son effet, et montre une certaine beauté mâle et naïve, qui est proprement ce qu'on appelle la grande manière.*²⁸⁸

Enfin, pour respecter les convenances, un ordre architectural doit voir la taille de ses membres proportionnée au lieu dans lequel le bâtiment prend place. Le théâtre Marcellus, par exemple, est utilisé comme modèle à deux reprises (pour le dorique et l'ionique) et seul le gigantisme de ses proportions lui octroi cette distinction. Isolée dans le tissu urbain, cette

²⁸⁴ « Néanmoins parce qu'il est souvent nécessaire à un architecte de s'accommoder à l'humeur de ceux qui l'emploient et qu'il se rencontre aussi des occasions où il faut paraître magnifique, comme à des arcs de triomphe, aux palais des rois [...] où l'on considère principalement le luxe et la profusion, j'en vais rapporter quelques exemples des plus fameux de l'Antiquité... » *Ibid.*, p. 115.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁸⁶ Le terme désigne une des vertus romaines qui sont au nombre de quatre : *pietas*, *dignitas*, *gravitas* et *virtus*. Le vocable peut être traduit diversement mais les mots habituels sont ceux de gravité, de noblesse et de sérieux toujours associé avec une certaine fermeté de caractère.

²⁸⁷ ONIANS J., *art. cit.*, p. 172.

²⁸⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 63.

architecture démesurée bénéficie de toute la place nécessaire pour s'exprimer. Ailleurs, l'effet visuel serait désastreux²⁸⁹.

Fréart de Chambray, au bout du compte, n'impose aucune règle de proportion, mais il avance une succession d'impératifs liés aux convenances. Tous ces concepts esthétiques normatifs sont intimement liés, ils découlent les uns des autres. Pour l'auteur, il importe que la structure et l'ornementation d'un bâtiment soient conformes à la nature et à ses règles. Ainsi justifié, le décor architectural, qui est composé par les ordres et leurs ornements, donne à la construction de la régularité. Et cette régularité fait naître la clarté et permet la grandeur²⁹⁰.

iii. La place des ordres latins : toscan et composite

Dans son traité architectural, Roland Fréart de Chambray veut écarter la théorie des cinq ordres codifiée, par exemple, par Sebastiano Serlio. Plus précisément, il veut exclure les ordres toscan et composite qui ne lui paraissent pas justifiés, et qu'il qualifie chacun de « supernuméraire et presque inutile ». Critique sévère, Chambray, se limite aux trois ordres grecs, et défend une conception inédite et radicale dans la littérature architecturale. Ce parti pris est annoncé dès l'avant-propos : « *Pour moi je remarque dedans les trois ordres grecs une beauté si particulière et si excellente que les deux autres latins ne me touchent point en comparaison. Aussi le rang qu'on leur a donné fait bien connaître qu'il n'y avait plus de place pour eux qu'aux extrémités, comme le rebut de part et d'autre.* »²⁹¹ Fréart disqualifie ces « résidus » d'ordre à cause de leur excès. Le toscan est ainsi trop rustique et grossier pour mériter le nom d'ordre ; le composite, pour sa part, est extravagant et aberrant, trop protéiforme pour pouvoir prétendre au qualificatif d'ordre. Pour lui, l'inclusion des ordres latins dans la tradition architecturale est le fait des architectes modernes qui ont péché par « inadvertance »²⁹². Il s'agit d'un abus commis des « ignorants » du bon usage des ordres,

²⁸⁹ « *Mais bien que ce trait d'optique soit admirable en ce grand colosse de bâtiment, néanmoins il n'en faudrait pas user indifféremment partout, car dans les lieux clos, où l'œil n'a pas sa distance libre, comme au-dedans des églises, cela serait un mauvais effet.* » *Ibid.*, p. 68 et 92.

²⁹⁰ LEMERLE Frédérique, « D'un "Parallèle" à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », *art. cit.*, p. 36-37.

²⁹¹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p.55.

²⁹² « *C'est un abus si visible en l'architecture des Modernes, d'avoir confondu les ordres grecs parmi les ordres latins, que je m'étonne de l'inadvertance générale de tant d'auteurs, qui écrivant de leurs symétries, et du détail de leurs proportions, les ont disposés en sorte que l'on voit bien qu'ils ignoraient les propriétés et la différence de leurs espèces, sans quoi néanmoins il est assez difficile de s'en servir judicieusement.* » *Ibid.*, p. 139.

qui ont mélangé les trois façons de bâtir avec des « ersatz » médiocres. Même si Fréart consacre la seconde partie de son ouvrage aux ordres latins, il en réduit drastiquement l'exposé²⁹³ dont il juge un plus ample développement « stérile »²⁹⁴.

Pour ce qui concerne l'intégration du toscan dans le canon des ordres, Fréart de Chambray énonce des limites qui lui semblent rédhibitoires. La première d'entre elles tient à la qualité de l'ordre : rustique par définition, le toscan est « exilé » loin de la ville. Ce « caractère » rustique le fait automatiquement juger comme quantité négligeable, simple « hors d'œuvre ». Le traité de Vitruve étant réputé abscons quant à la définition de cet ordre, il écrit : *Néanmoins de quelque sorte qu'on puisse expliquer ce qu'il en dit, il est toujours difficile de se former une bonne idée de l'entablement qui doit poser sur les colonnes.*²⁹⁵ A défaut de vestiges antiques attestant la forme et les éléments constitutifs d'un entablement toscan, Chambray réduit d'autorité l'ordre à la seule colonne toscane, avec sa base et son chapiteau.

Pour justifier son parti-pris, Fréart instaure comme modèle de l'ordre toscan la colonne sculptée dédiée à l'empereur Trajan, à Rome. L'auteur sait parfaitement que cette colonne est un monument triomphal, bien éloigné du modèle rustique assigné au toscan. Malgré cela, Chambray l'érige en paradigme et justifie sa position par une analyse historique :

*« L'architecture fut l'historiographe de ce nouveau genre d'histoire, et parce qu'elle devait préconiser un Romain, elle ne se servit pas des ordres grecs, quoiqu'ils fussent incomparablement plus parfaits et plus en usage dans l'Italie même, que les deux autres originaires du pays, de peur que la gloire de ce monument admirable ne se trouvât en quelques façon partagée, et pour faire voir aussi qu'il n'y a rien de si simple que l'art ne sache perfectionner. »*²⁹⁶

Il observe ensuite que les profils de la base et du chapiteau de la colonne Trajane correspondent à ceux décrits par Vitruve²⁹⁷. Et s'appuie ensuite sur l'exemple des autres colonnes triomphales construites dans l'antiquité, particulièrement celles d'Antonin et de Constantin (qu'il attribue à tort à Théodose), pour légitimer sa vision d'un ordre basé sur la

²⁹³ Fréart ne fournit qu'un seul modèle antique pour l'ordre Toscan (colonne Trajane) et deux pour le composite (Arc de Titus à Rome et l'Arc des Lions de Vérone). Les exemples modernes sont restreint aux deux premières paires seulement (Palladio/Scamozzi et Serlio/Vignole)

²⁹⁴ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 150.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 139.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 140.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 141.

seule colonne²⁹⁸. Cependant, pour l'architecte, les colonnes richement sculptées ne sauraient fournir un bon exemple : elles n'ont de valeur que par leur décor sculpté et ne doivent être employées qu'isolément. De telles recommandations achèvent de les disqualifier en tant qu'ordre.

La dernière partie du *Parallèle* est consacrée à l'ordre composite et, pour en parler, l'auteur se place dans une position de censeur prêt à le faire déchoir du piédestal sur lequel l'ont placé les traités de la Renaissance. Pour Fréart, il s'agit de replacer le composite dans la stricte référence antique afin, dit-il : « *de remettre l'art, s'il est possible, en ses vrais principes, et le rétablir par ce moyen en sa pureté originale...* »²⁹⁹. Le passage qui s'ensuit use largement d'un lexique négatif, Chambray n'ayant pas de mots assez durs pour qualifier les compositions « libertines » qui sont désignées sous le nom de composites. De son avis, l'ordre composite introduit la confusion dans les ordres et contribue à leur « dégénérescence ». Fréart l'affirme contraire à la raison et « injustifiable », car il autorise la « licence » vis-à-vis des exemples antiques et sert d'abri à toutes sortes de compositions « gothiques ». À ce titre, il le proclame finalement indigne du nom d'ordre.

La critique sévère de l'auteur à l'encontre du composite prend également la forme d'une attaque en règle à l'égard de la créativité des architectes. Il écrit par exemple :

*« ces esprits mesquins [des compositeurs modernes] demeurant pauvres au milieu d'une si riche abondance, et quittant le droit chemin que ces grands maîtres leur ont ouvert, prennent une route détournée, pour aller après un avorton de l'architecture, ou plutôt le mauvais génie de l'art, qui s'est venu introduire entre les ordres, sous le nom de composite, et à la faveur de l'ignorance et de la folle présomption de je ne sais quels petits nouveaux architectes, qui en ont fait leur marotte, et l'ont habillé en tant de modes bizarres et capricieuses, qu'il est devenu une chimère, et comme un Prothée, qu'on ne saurait avoir arrêté sous aucune forme, tellement que ce serait un travail sans fin et une vaine et ridicule entreprise de le vouloir rechercher ici en toute son étendue, puisqu'il n'y a ni règles, ni mesures, ni principes, ni espèce, ni propriété particulière, et par conséquent ne saurait être compris sous le nom d'ordre. »*³⁰⁰

On le voit, la plus grande faute du composite est donc d'avoir enfanté un monstre qui ne connaît ni cadre ni mesure. La fureur créatrice de Philibert De L'Orme ou la *mescolenza*³⁰¹ de

²⁹⁸ « ...qui font bien voir par leur ressemblance à notre Tajane, que cette espèce d'architecture avait passé pour un ordre entre les maîtres de l'art, puisqu'ils l'employèrent toujours depuis à un même usage, et avec les profilures toscanes à la base et au chapiteau. » *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 151.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 152.

³⁰¹ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, op. cit., p. 116-118.

Serlio ne sont plus sujets de fascination mais bien objets d'un rejet complet³⁰². Dans la théorie de Chambray, il n'y a pas de place pour une beauté affranchie des contraintes naturelles, or mélanger plusieurs ordres, donc plusieurs espèces, va à l'encontre de la nature. Mais un tel principe n'équivaut pas au refus de toute inventivité ; celle-ci toutefois se trouve limitée par les règles de convenance : *Que si l'architecte est quelquefois obligé d'y introduire ou d'y changer quelque chose, selon que le temps ou la qualité de son dessin le requièrent, il s'y doit porter avec beaucoup de circonspection, et sans altérer jamais la forme des principaux membres, en quoi on remarquera l'adresse de son esprit et la gentillesse de son invention.*³⁰³

En somme, le principal reproche adressé à l'ordre composite est celui d'altérer le langage d'origine, celui des trois ordres grecs (dorique, ionique, corinthien), sans respecter aucune convenance³⁰⁴. À plusieurs reprises, les torsions imposées aux membres des différents ordres sans aucune nécessité sont déplorées. Finalement, l'idée d'une grandeur fondée sur la pure imagination est rendue odieuse, et ceux qui la pratiquent considérés comme indignes du statut d'architecte³⁰⁵.

Par le développement de sa théorie, Fréart entend imposer des règles strictes permettant d'encadrer le cinquième ordre et de borner rigoureusement la liberté des architectes. Tout d'abord, il propose en premier de renommer le cinquième ordre, ordre « romain » ou « latin », en suivant l'usage de Scamozzi. Le terme de composite ayant été souillé par les différentes créations relevant du *composto*³⁰⁶ serlien, il n'apparaît plus approprié pour qualifier les exemples antiques. Le terme est également jugé trop vague et trop incertain pour convenir à un ordre clairement défini. Fréart propose par conséquent de s'en tenir aux profils du composite romain, dérivé du ionique et du corinthien, selon les exemples visibles sur l'arc de Titus à Rome et l'arc des Lions de Vérone. Enfin, il fixe les règles d'usage de ce composite régulé. La première interdit l'emploi du composite mélangé à un second ordre³⁰⁷.

³⁰² *Ibid.*, p. 170.

³⁰³ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 141.

³⁰⁴ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier*, *op. cit.*, p. 144.

³⁰⁵ «...il n'est pas question à un architecte d'employer son industrie et son étude à trouver de nouveaux ordres, pour donner du prix à ses ouvrages, ni pour se rendre habile homme [...] cette affectation étant puérile et impertinente ; et s'il arrivait par occasion qu'on voulût prendre quelque liberté semblable, il faut que ce soit si à propos qu'un chacun en voie incontinent la raison. » FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 152-153.

³⁰⁶ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 15-72.

³⁰⁷ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 55 et 152.

La seconde en limite l'usage aux cas où l'architecte contreviendrait à la première : il préconise alors de placer le composite en dessous du corinthien afin que la composition la plus forte – autrement dit la moins élaborée – supporte la composition la plus faible. Cette règle particulière est contraire à l'usage qui place toujours le composite au-dessus des autres ordres. Fréart en est conscient et parle du changement du rang des ordres comme d'une licence supplémentaire des « compositeurs de composite. »³⁰⁸

À travers les ordres latins, et plus particulièrement par le biais de la critique du composite, Fréart de Chambray condamne les déviances de l'architecture et affiche une grande méfiance pour les formes marginales³⁰⁹. Il construit une théorie architecturale basée sur un répertoire réduit à l'essentiel, qui entend rétablir les règles en même temps que les seuls ordres véritables. *Le Parallèle* témoigne d'un effort de normalisation de la pratique architecturale qui veut en réduire le lexique et en stabiliser la syntaxe³¹⁰. En cela, il atteste le rejet de l'esthétique maniériste et baroque, en des termes d'ailleurs repris, en 1659, par A. Bosse dans son traité des *Représentations géométrales* : *je suis du sentiment de ceux qui ne goutent point toutes ces compositions mélangées que plusieurs praticiens de cet art ajoutent de leur invention aux nobles et agréables proportions de l'architecture*³¹¹.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 152.

³⁰⁹ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, op. cit., p. 171.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

³¹¹ BOSSE A., *Représentations géométrales de plusieurs parties de bâtiments*, Paris, chez l'auteur, 1659 cité par *Ibid.*, p. 171.

2. *Le statut de l'antique chez Fréart*

i. Vitruve et le traité antique

Dans son ouvrage, Roland Fréart de Chambray cite fréquemment Vitruve qui apparaît trente-six fois (chiffre qui monte à quarante-deux si l'on comptabilise les répétitions au sein d'une même référence). Le nom de l'architecte antique et la mention de son traité interviennent dans des contextes divers³¹². Ils désignent surtout la source principale du savoir livresque architectural que le lecteur de Chambray se doit de connaître : l'auteur fait neuf renvois directs aux chapitres du théoricien antique et le cite systématiquement lorsqu'il s'agit de rapporter la légende de la création des ordres. Il est également mentionné sept fois comme une référence faisant autorité, principalement lorsqu'il s'agit de condamner des abus (la licence du composite, l'usage des caryatides et de leurs pendants masculins, etc.)

Vitruve est également cité comme modèle de référence de certains ordres modernes. Son nom permet même de qualifier quelques architectes comme Bullant ou Barbaro, dits respectivement « sectateur » et « oracle » de Vitruve. Dans ce cas, Fréart n'hésite pas à parler d'école ou de secte de « Vitruve », ce qu'il prouve qu'il considère le traité de l'architecte antique comme une doctrine, un système architectural prôné par un maître. Cependant, Chambray considère le texte de Vitruve comme un témoignage parmi d'autres et il n'hésite pas à critiquer l'auteur antique, si ces propos ne sont pas conformes à ses propres canons. La manière de Vitruve est ainsi mise sept fois en comparaison directe avec les témoignages des vestiges antiques. Ces comparaisons se font systématiquement au désavantage de l'auteur romain. Fréart de Chambray n'hésite pas à qualifier parfois l'enseignement de Vitruve de suspect³¹³, voire d'erroné³¹⁴.

En cela, sa position est aux antipodes de celle généralement développée par les auteurs de la Renaissance. Le traité romain constitue alors un modèle théorique primordial pour la mise en place du nouveau vocabulaire architectural à l'antique³¹⁵ : les principes édictés par Vitruve demeurent la pierre de touche de toutes les architectures antiques³¹⁶. Mais, on le sait, le *De architectura* de Vitruve, même s'il constitue le recours ultime des architectes,

³¹² Voir Annexes, Tableau de référencement des occurrences du terme Vitruve, p.49.

³¹³ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 68.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

³¹⁵ GROS P., « Vitruve et les ordres », *art. cit.*, p. 49.

³¹⁶ LEMERLE Frédérique, « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 433.

n'est pas sans poser problème en raison de l'absence des illustrations originales. Car les images sont cruciales dans la construction d'un traité, puisqu'elles suppléent le texte dès lors que l'auteur atteint les limites de sa capacité de description³¹⁷. Bien qu'il contienne un ensemble de principes permettant la construction dans les justes proportions des différents types de colonnades³¹⁸, l'ouvrage de Vitruve ne correspond pas à la réalité des vestiges archéologiques, ce qui, à la Renaissance, occasionne bien des désillusions, en partie responsables des hésitations théoriques.

La pensée de Roland Fréart est en rupture les lectures précédentes puisqu'elle affirme, plusieurs fois et sans ambages, la supériorité des vestiges choisis sur le texte du *De architectura*. Pour Chambray, l'architecte antique n'est pas à la hauteur des meilleurs vestiges³¹⁹ qu'il a distingués. Lorsqu'un désaccord flagrant survient entre un exemple bâti et le texte antique, ce dernier est systématiquement désavoué. Ainsi, à l'occasion de l'analyse des profils ioniques de Serlio et de Vignole, la base ionique de Vitruve est carrément disqualifiée : *En effet aussi elle n'a pas eu l'approbation des meilleurs Modernes, qui l'ayant examinée, se sont étonnés que Vitruve ait mis un si gros tore dessus de petits tondins, chargeant le fort sur le faible, ce qui étant contre l'ordre de la nature, fait de la peine aux yeux délicats.*³²⁰ La critique se fait ouverte lorsque Fréart se préoccupe de l'ordre corinthien et de son chapiteau : il y condamne son illustre prédécesseur dont le chapiteau trop bas³²¹ est de « mauvais goût ». Même s'il adoucit sa critique en justifiant cette « erreur » par une corruption du texte original, Fréart souligne également l'équivoque du texte latin qui peut être interprété de diverses manières³²². Chambray s'inscrit définitivement en faux lorsqu'il écrit, dans son commentaire au corinthien de Barbaro et Cataneo :

« Des quatre ordres de l'architecture dont Vitruve a fait seulement la description (car il n'a rien dit du composite qui est le cinquième), celui-ci me semble le plus faiblement traité, eu égard à la noblesse et à la magnificence de ses inventeurs, qui n'ayant rien épargné à le rendre riche, et excellent par-dessus les autres, n'avaient garde d'emprunter aucune chose de ceux avec lesquels ils allaient en concurrence. J'estime que Vitruve n'a pas eu raison, au commencement de son 4^e livre, de dire qu'ils employèrent l'entablement et la colonne

³¹⁷ GROS P., « Vitruve et les ordres », *art. cit.*, p. 58.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

³¹⁹ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 433.

³²⁰ *Ibid.*, p. 98.

³²¹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 128.

³²² *Ibid.*

ionique, et quelques fois même la dorique, sans y ajouter autre chose que le chapiteau de leur invention, vu que les exemples des Antiques sur cet ordre, font voir le contraire. »³²³

Néanmoins, la rupture entre Fréart et Vitruve apparaît essentiellement typologique car Chambray s'inscrit tout de même dans une certaine continuité avec le texte antique : il conserve le concept d'une modénature dont la forme dépend de la fonction ou du souvenir de cette fonction³²⁴ (dans le cas des triglyphes et des métopes par exemple). Ce concept, qui base l'architecture sur la *mimésis*, fait de la raison, ou de la *veritas*, le principe qui ordonne et régule toutes les compositions architecturales³²⁵. Mais Chambray hérite et reprend surtout l'idée d'un art indissociable des mathématiques. À ce propos, Pierre Gros a démontré que le choix des deux bases ioniques présentes dans le traité de Vitruve était dû au fait que leur modénature se prêtait mieux que d'autres à une définition arithmétique³²⁶. De façon générale, l'esthétique vitruvienne est dépendante d'une codification par les nombres et P. Gros observe une *préférence affichée pour les proportions numériques aux dépens du processus de construction*.³²⁷ Chez Fréart, l'arithmétique est remplacée par la géométrie, désignée comme étant *la base et le magasin général de tous les arts*³²⁸, mais le principe demeure le même : le maniement des mathématiques permet d'accéder à la claire connaissance des règles de l'art³²⁹. En ce sens le discours de Fréart s'inscrit dans le prolongement de ceux qui ont voulu inscrire l'architecture dans le domaine des arts libéraux, c'est-à-dire lui donner les lettres de noblesse d'une discipline fondée sur une culture historique et régie par un système de règles strictes³³⁰.

Le parti-pris radical de Roland Fréart de Chambray vis-à-vis du *De Architectura* de Vitruve s'éloigne de la position des théoriciens de la Renaissance qui, en voulant pallier les insuffisances du texte, établissent une synthèse entre le texte et les ruines³³¹. Pour Fréart, Vitruve ne constitue qu'une source parmi d'autres, à l'origine d'un savoir théorique qu'il désavoue dans la pratique. L'auteur antique n'est donc plus le modèle par excellence : malgré l'estime et l'autorité qu'il lui reconnaît, Chambray lui préfère le témoignage

³²³ *Ibid.*, p. 130.

³²⁴ GROS P., « Vitruve et les ordres », *art. cit.*, p. 50.

³²⁵ *Ibid.*, p. 51.

³²⁶ GROS Pierre, « Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve », dans *MEFRA*, 88, 1976, p. 702. cité par *Ibid.*, p. 55.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 59.

³²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³³⁰ GROS P., « Vitruve et les ordres », *art. cit.*, p. 58.

³³¹ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 433.

indiscutable des vestiges antiques, soigneusement choisis par ses soins selon des critères établis à partir de modèles théoriques et de règles de convenance. Par ce renversement de hiérarchie triomphe, du moins en apparence, une méthode qui privilégie l'expérience sur l'argument d'autorité.

ii. Le primat des vestiges

Lors de sa démonstration, Roland Fréart de Chambray considère certaines ruines de monuments antiques comme les meilleures références possibles pour un architecte moderne, tant pour sa formation que pour la pratique de son art. Ainsi écrit-il :

« Car les meilleurs livres que nous ayons sur cette matière, ce sont les ouvrages de ces vieux maîtres qu'on voit encore aujourd'hui en pied, la beauté desquels est si véritable et si universellement reconnue qu'il y a près de deux milles années que tout le monde l'admire. C'est là qu'il faudrait aller faire ses études, pour accoutumer les yeux et former l'imagination des jeunes gens aux idées de ces excellents esprits... »³³²

Cependant il précise, quelques pages plus loin, que si les vestiges de l'Antiquité sont la règle de l'art, tous n'y correspondent pas et par conséquent tous ne sont pas à imiter. De fait, bien peu de ruines trouvent grâce à ses yeux ; seules celles ayant « le consentement et l'approbation universelle de ceux de la profession » peuvent prétendre établir les canons de la « grande » architecture³³³. Fréart se propose donc d'établir cette liste afin de fixer le « bon goût » en matière d'architecture, et éviter à ses contemporains la confusion engendrée par la multiplicité des formes visibles parmi les ruines antiques. Ces dix vestiges³³⁴ particuliers permettent de dégager la norme de chacun des ordres, y compris ceux des ordres jugés superflus par l'auteur : il qualifie cet ensemble de *noble et parfaite idée de l'art*³³⁵. Il renchérit en écrivant que l'architecture grecque est *incomparable et unique* et que même ses ruines offrent suffisamment de prestige à Rome pour la rendre *encore auguste par-dessus toutes les villes du monde*³³⁶. Chambray estime par ailleurs que les différents

³³² FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 54.

³³³ *Ibid.*, p. 56-57.

³³⁴ Selon l'ordre d'apparition dans l'ouvrage : le théâtre Marcellus, les thermes de Dioclétien, les vestiges d'Albane, le tombeau de Terracine, le temple de Portunus dit de la Fortune Virile, le Panthéon dit la Rotonde, le Serapeum du Quirinal dit le Frontispice de Néron, la colonne Trajane, l'arc des Lions de Vérone, l'arc de Titus. Nous écartons la référence au temple de Salomon selon Villalpandus car Fréart avoue lui-même qu'il n'est pas assuré que le profil soit vraiment celui du temple et qu'il s'agit d'une reconstitution à partir de données qui relèvent de la légende. Voir à ce propos *Ibid.*, p. 124.

³³⁵ *Ibid.*, p. 136.

³³⁶ *Ibid.*, p. 152.

archétypes qu'il fournit constituent « les fondements inébranlables » sur lesquels doit se construire la pratique architecturale moderne.

L'auteur affirme donc à plusieurs reprises le primat des règles de proportion et d'ornementation tirées de l'observation des ruines antiques par rapport à celles énoncées dans le traité de Vitruve. La manière des exemples monumentaux est en effet jugée plus « noble » que les modèles vitruviens, dont la régularité arithmétique ne s'observe pas toujours dans la réalité architecturale. Néanmoins, l'orthodoxie architecturale, telle que la conçoit Fréart de Chambray, est définie à la fois par les archétypes antiques et vitruviens : l'architecte, s'il ne se conforme aux premiers, doit à défaut et a minima se tourner vers ceux du second³³⁷. La primauté que Fréart donne aux ruines sur le traité antique lui permet parfois d'autoriser des abus : des modifications des membres, qui seraient considérés comme des défauts selon la doctrine vitruvienne, sont ainsi validés pour peu qu'un des monuments antiques du corpus présente un profil similaire. La critique du profil corinthien d'Alberti, par exemple, est significative de cette attitude : Chambray y souligne l'absence de larmier au niveau de la corniche mais, dit-il : *quoique cette licence soit un peu hardie, et peut-être même répréhensible, si est-ce qu'il y en a un exemple considérable à Rome, en la corniche de ce fameux temple de la Paix³³⁸, bâti par l'empereur Vespasien, qui est une des plus grandes, et des plus superbes reliques de l'Antiquité³³⁹.*

On observe à nouveau une différence entre l'attitude de Fréart de Chambray vis-à-vis des vestiges antiques et le statut que leur accordaient les architectes et théoriciens de la Renaissance. En effet, les architectes du XVI^e siècle étudiaient et mesuraient les vestiges antiques, plus ou moins exactement, en parallèle de leurs recherches théoriques, et leurs enquêtes archéologiques n'apportaient pas de normes fixes³⁴⁰. Ainsi les vestiges n'étaient-ils pas présentés comme des modèles à imiter littéralement³⁴¹. Les recherches d'Yves Pauwels³⁴² ont, entre autres, mis en évidence deux types de traitement des ruines antiques dans les traités de la Renaissance. D'une part, des architectes comme Bullant ou Vignole

³³⁷ « Mais cela n'a rien à faire présentement à notre sujet, où il n'est question que d'examiner si l'ordre dorique qu'il propose a quelque conformité avec les antiques, ou pour le moins aux préceptes de Vitruve... » Ibid., p. 84.

³³⁸ Basilique de Maxence et de Constantin.

³³⁹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p.132.

³⁴⁰ CHASTEL A., *art. cit.*, p. 12.

³⁴¹ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 433.

³⁴² PAUWELS Y., « Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant », *art. cit.*, p. 531-547.

cherchent à établir une règle qui fixe de manière dogmatique les formes et proportions des cinq types d'ordres différents. Dans ce cas, les ruines sont soit interprétées comme des variations soit réinterprétées selon les normes vitruviennes. D'autre part, des architectes, comme De L'Orme ou Serlio, vont utiliser les vestiges pour mettre en avant la pluralité et la variété des formes antiques, s'autorisant ainsi une plus grande liberté d'interprétation. Cette dichotomie se retrouve dans la position qu'occupent ces différents théoriciens par rapport à l'architecture antique. Les vestiges antiques sont, selon qui les regarde, soit les garants de la règle, soit la caution d'un droit à l'invention³⁴³.

L'attitude de Fréart de Chambray renverse donc le système de valeur de la Renaissance. Pour lui, les exemples antiques ne sont pas des illustrations d'une règle, encore moins le droit à une créativité débridée, ils sont la règle en elle-même. Les monuments antiques cités en exemple sont destinés à montrer aux lecteurs ce que Chambray considère comme étant des « originaux de l'art » et par là-même la référence, « la pierre de touche », qui permettra de juger toutes les autres constructions³⁴⁴. La prééminence des vestiges antiques est clairement établie, leur observation permet de déduire des règles objectives du bon goût en matière d'architecture.

Fréart, et ses pairs de la coterie des « Intelligents », entendent remettre l'architecture sur le « bon chemin » en basant leur théorie sur les vestiges antiques et sur leur représentation, selon des normes logiques et fondées sur la raison. L'auteur du *Parallèle* écrit d'importants paragraphes³⁴⁵ qui relatent, par le menu ou de manière plus condensée, la méthode qu'il a employée pour *approcher de la précision tant qu'il est possible*. Selon un module équivalant au rayon de la colonne divisée en trente parties égales, la réduction des dessins (aussi bien des relevés d'antiques que des ordres modernes) participe d'une volonté d'élaborer une méthode scientifique fiable et objective de représentations des modèles. Néanmoins, Chambray publie des relevés d'antiques conçus d'après les mesures effectuées par Serlio, Palladio et Ligorio qui sont parfois peu précis et qui diffèrent sur certains points³⁴⁶. Il s'agit là d'une des limites de la démarche de l'auteur, restreint par les lacunes des relevés qu'il emploie. L'illustration des vestiges antiques dans le traité de Fréart est également

³⁴³ *Ibid.*, p. 545-546.

³⁴⁴ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 57.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 56, 65.

³⁴⁶ LEMERLE F., « D'un "Parallèle" à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », *art cit.*, p. 35.

symptomatique de la façon qu'a le théoricien de percevoir ces éléments, à mi-chemin entre une représentation « archéologique » (avec un dessin apparemment objectif des ruines) et une architecture reconstituée et en partie rêvée. En témoigne la présence, à côté de vestiges réels, de profils imaginaires comme celui du temple de Salomon établi par Villalpandus, ou la restitution de la façade du temple de Portunus³⁴⁷ d'après Palladio.

F. Lemerle écrit dans son analyse que *pour élaborer une doctrine officielle qui puisse se prévaloir de la caution de l'Antiquité, il fallait disposer de relevés exact, réalisés in situ, selon une démarche rationnelle et incontestable.*³⁴⁸ Or, telle n'est pas la méthode de Fréart de Chambray, qui s'il vise le même but, ne parvient pas à fournir des planches dont les mesures auraient été prises *in situ*, contrairement à Antoine Desgodets, son successeur dans cette tâche.

³⁴⁷ Que Fréart nomme temple de la Fortune Virile.

³⁴⁸ LEMERLE F., « D'un "Parallèle" à l'autre. L'architecture antique: une affaire d'Etat », *art cit.*, p. 35.

En définitive, Fréart de Chambray présente une théorie construite autour de la prééminence des Grecs sur les Romains. L'auteur, dans son avant-propos, affirme qu'il voudrait *s'il était possible remonter jusqu'à la source des ordres, et y puiser les images et les idées toutes pures de ces admirables maîtres, qui les avaient inventées, et en apprendre l'usage de leur propre bouche...*³⁴⁹ Il tente de définir, tout au long de son traité, une nouvelle forme d'architecture, basée sur un langage codifié à la Renaissance, qu'il réduit à l'essentiel et épure des inclinations à la sophistication propres à cette époque. De plus, Chambray rompt avec ces prédécesseurs français et italiens en déniaut au traité de Vitruve la place de référence absolue qui était la sienne. A la place, l'auteur installe un corpus constitué de dix vestiges antiques qui répondent à ses critères, et qu'il couple avec des règles touchant à l'usage des ordres.

Le propos de Fréart est cependant plus vaste. Les critères méthodologiques mis en œuvre tout au long du traité contribuent à faire de celui-ci non pas un ouvrage démonstratif qui expose une manière de bâtir, mais un texte polémique qui entend définir et imposer sa nouvelle esthétique.

³⁴⁹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 53.

II. Évaluation, comparaison, hiérarchisation : critères méthodologiques mis en œuvre et rationalisation des concepts esthétiques.

Le Parallèle de Roland Fréart de Chambray s'inscrit dans la longue liste d'ouvrages qui, trente ans plus tard, alimenteront la célèbre querelle littéraire des Anciens et des Modernes³⁵⁰. Si le traité architectural n'a probablement pas la même portée que le *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault (1688) ou que le *Discours de réception à l'Académie française* de La Bruyère (1694), il propose tout de même une structure discursive similaire, celle de la controverse.

En un sens, l'ouvrage de Fréart est polémique dans le sens où la structure sur laquelle repose l'organisation de son discours est faite de confrontations d'idées qu'il évalue, compare et hiérarchise selon des critères fixés. Pour soutenir cette démarche, Chambray s'appuie sur une logique cartésienne³⁵¹ qui admet pour vrai ce qui se présente « clairement et distinctement » à l'esprit, avant de s'appuyer sur un système déductif tiré des démonstrations mathématiques et principalement de celles des géomètres. Cette argumentation a pour but de montrer la raison et la véracité des normes artistiques édictées par l'auteur et destinées à ceux *qui ayant bien établi leur première étude sur les principes de la géométrie avant que de travailler, arrivent après sans peine et assurément à la connaissance de la perfection de l'art...*³⁵² Néanmoins, la méthode de Chambray est limitée par l'objectif de l'ouvrage qui se veut, avant tout, un texte argumentatif cherchant à définir une esthétique normative, fixant les règles du « bon goût ». L'auteur, en polémiste, choisit les planches qui servent sa démonstration et recompose à son avantage le discours de certains auteurs³⁵³. Cependant, cela ne l'empêche pas d'insister à plusieurs reprises sur la subjectivité de son opinion et de rappeler le libre choix du lecteur parmi tous les modèles qui sont dans « l'approbation commune. »

³⁵⁰ LEMERLE F., « Une querelle des Anciens et des Modernes en architecture : Fréart de Chambray », *art. cit.*, p. 37.

³⁵¹ DESCARTES René, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, La Gaya Scienza, 2012. Consultable sur le site http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_methode.pdf

³⁵² FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 52.

³⁵³ *Ibid.*, p.27.

1. *La forme du Parallèle : un ouvrage polémique et profondément novateur*

Roland Fréart de Chambray a choisi d'écrire son traité d'architecture sous la forme d'un parallèle, genre littéraire inspiré des *Vies parallèles* de Plutarque. Dans les *Vies*, Plutarque met en relation les biographies de personnalités grecques et romaines et les compare par paires, exercice rhétorique déjà bien codifié à l'époque hellénistique. Pour les commentateurs, la structure narrative adoptée par Plutarque témoigne d'un patriotisme panhellénique : il s'agit de prouver qu'à tout homme illustre de Rome, la Grèce pouvait opposer un rival dont la valeur, positive ou négative, était égale ou supérieure³⁵⁴. Le choix d'un genre littéraire illustré par Plutarque est tout à fait logique si l'on prend en compte l'excellente réception de son œuvre dès le XIV^e siècle et les nombreuses traductions qui ont été proposées, tant en latin qu'en langues vernaculaires, dans l'ensemble de l'Europe.

Le Parallèle de l'architecture antique avec la moderne est remarquable par la clarté et la lisibilité de sa présentation. Dans sa première partie, l'auteur expose d'abord trois exemples antiques prestigieux qu'il érige en modèle avant de faire état du modèle théorique de dix architectes modernes, regroupés en cinq paires. Dans la seconde partie, la présentation des ordres latins s'articule selon cette même dualité, mais l'auteur ne présente plus qu'un ou deux modèles antiques et propose seulement les dessins de quatre des dix auteurs. L'utilisation et la référence explicite au genre littéraire du « Parallèle » induit un jugement de valeur qui proclame la supériorité des Anciens sur les Modernes, comme c'était le cas dans le texte de Plutarque. Fréart souligne cette évidence de la structure argumentative à plusieurs reprises dans son texte, notamment dans l'avant-propos où il affirme :

*« Voulons-nous bien faire, ne quittons point le chemin que ces grands maîtres nous ont ouvert, et suivons leurs traces, avouant de bonne foi que le peu de ces belles choses qui a passé jusqu'à nous est encore de leur propre bien. C'est le sujet qui m'a convié de commencer ce recueil par les ordres grecs, que je suis allé puiser dans l'antique même, avant que d'examiner ce qu'en écrivent les auteurs modernes. »*³⁵⁵

Afin de remettre la pratique architecturale de son époque sur « le droit chemin », Fréart propose donc un recueil des plus beaux ordres de l'architecture antique et moderne à l'usage des architectes. La subtilité du traité vient des nombreux « parallèles » qui s'y inscrivent et des différents niveaux de comparaisons qui s'y déploient.

³⁵⁴ FLACELIERE Robert, « La pensée de Plutarque dans les « Vies » », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1979, vol. 1, n° 3, p. 265.

³⁵⁵ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 54.

Dès la page de titre, les cinq paires d'auteurs qui constituent l'une des faces du traité sont énoncées. Quatre sont italiennes : Palladio et Scamozzi ; Serlio et Vignole ; Daniele Barbaro et Pietro Cataneo ; Alberti et Viola. La dernière paire est constituée par des architectes et théoriciens français : Philibert de l'Orme et Jean Bullant. L'ordre de présentation adopté dans la suite de l'ouvrage, suit la hiérarchie voulant que chaque paire soit supérieure à celle qui la suit. L'auteur justifie ses choix lors de la présentation des dessins de l'ordre dorique, quand il rend compte des raisons qui lui ont fait préférer telle ou telle paire, selon les mérites trouvés à chacune.

Palladio et Scamozzi tiennent la première place. Ils sont, d'après les critères de Chambray, *hors du pair des autres maîtres*.³⁵⁶ Cette appréciation leur est attribuée car ils ont imité l'architecture antique et ont donc *une manière beaucoup plus noble et des proportions plus élégantes, que ceux de l'école de Vitruve*³⁵⁷. Viennent ensuite deux théoriciens de l'architecture, Serlio et Vignole, dont les travaux se sont avérés essentiels pour la diffusion du nouveau langage à l'antique en France, comme en témoigne Fréart lorsqu'il écrit : *Ces deux maîtres ont beaucoup d'obligation à leurs traducteurs qui les ont produits aux Tramontains, et particulièrement à nos ouvriers français qui les tiennent en une très haute estime...*³⁵⁸. La paire médiane est constituée par des commentateurs de Vitruve : Daniele Barbaro, présenté comme le meilleur de tous les glossateurs du traité antique, et Pietro Cataneo, architecte militaire. Il s'agit pour Fréart de la « *vraie école du père Vitruve* » dont la manière doit être reconnue, eu égard à l'autorité du traité antique romain. Le critère, curieusement négatif, qui réunit le couple suivant, composé d'Alberti et de Viola, est la mauvaise exécution des dessins, ce qui leur vaut une place moindre que celle des commentateurs vitruviens. Enfin, Fréart conclut par une paire française formée de Jean Bullant et de Philibert de l'Orme, appariés pour des raisons évidentes de nationalité, bien qu'il soient jugés capables d'entrer en concurrence avec les derniers ensembles italiens³⁵⁹.

Les couples ainsi constitués par Fréart semblent très cohérents. Les différents traités comparés et commentés sont, sauf exception, relativement proches dans le temps et rendent compte de l'évolution de la théorie des ordres jusqu'à son aboutissement dans les

³⁵⁶ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 76.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

écrits des deux vicentins. Néanmoins, il est possible de relever des discordances dans de telles associations. Celle d'un humaniste et commentateur de Vitruve (D. Barbaro) avec un ingénieur militaire (P. Cataneo) pose question. Pour F. Lemerle, il s'agit d'un moyen d'exclure un autre commentateur de Vitruve, le français Guillaume Philandrier³⁶⁰ qui, d'après Fréart, *s'est amusé à d'autres choses bien moins nécessaires*.³⁶¹ Mais il est également possible que la présence de Cataneo dans l'ouvrage de Chambray soit due au commentaire élogieux fait par Palladio sur le traité de l'ingénieur dans *Les quatre livres de l'architecture*³⁶². La paire constituée d'Alberti et de Viola semble également mal assortie et le prétexte des extrêmes – le théoricien moderne le plus ancien comparé avec le plus récent – paraît peu pertinent. Un peu moins de cent cinquante ans séparent les deux auteurs qui ne peuvent avoir de conceptions similaires. La grossièreté des dessins ou de la méthode, critère négatif avancé comme argument en faveur de ce parallèle, n'est pas vraiment plus convaincant. En l'occurrence, le choix de Chambray semble plus rhétorique que scientifique et il ne doit rien à l'objectivité rationnelle. L'auteur avoue d'ailleurs : *Au plus ancien j'ai voulu donner le plus moderne pour corival, afin que par leur rapport nous connaissions mieux si l'art continue à s'aller perfectionnant davantage, ou s'il ne commence point déjà à déchoir*³⁶³. Cette dernière question n'en est pas vraiment une puisque l'affaire semble entendue d'avance, en vertu des critères établis a priori comme des évidences et qui ne sont donc pas discutés. La suprématie des anciens et la « dégénérescence » des arts, au fil du temps et des migrations des formelles³⁶⁴, sont autant d'a priori qui constituent l'arrière-plan idéologiques du traité de Fréart.

À ce système hiérarchique des « tandems » d'architectes, Chambray en superpose un autre, interne à chaque paire : le premier des deux auteurs est supérieur à son rival³⁶⁵. Fréart explique son choix au chapitre VI lorsqu'il détaille le talent et le mérite de chaque architecte selon ses critères³⁶⁶. Il proclame alors la suprématie de Palladio sur tous ses

³⁶⁰ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 421.

³⁶¹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 58.

³⁶² PALLADIO Andrea et LEMERLE Frédérique, *Les quatre livres de l'architecture*, traduit par Roland Fréart, Paris, France, Flammarion, 1997, livre I, chap. 13.

³⁶³ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 75.

³⁶⁴ « ...parce que sans doute ils [les ordres] ont bien déchu à mesure qu'ils sont allés s'éloignant de leur principe, et qu'on les a comme transplantés chez les étrangers, où ils ont dégénéré si notablement qu'ils seraient à peine reconnaissable à leurs auteurs. » *Ibid.*, p. 53.

³⁶⁵ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 421-422.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

confrères, le seul moderne à pouvoir prétendre au titre d'émule et de compétiteur des maîtres de l'Antiquité. Pour Fréart, Palladio incarne ce que devrait être l'architecture contemporaine. Capable de se détacher de Vitruve tout en prenant exemple sur les meilleurs antiques qu'il retranscrit avec précision dans son traité, l'architecte vicentin symbolise l'idéal de la pratique architecturale des « Intelligents »³⁶⁷. Chambray lui donne pour rival Scamozzi dont le dessin et le goût en matière d'ornement est jugé d'ailleurs bien inférieur à celui du maître.

Barbaro l'emporte sur Cataneo : Fréart présente le premier comme un grand prélat et l'autre comme un petit clerc. Cette comparaison reflète les commentaires sur les ordres de ces deux théoriciens : Fréart traite avec égard le commentateur de Vitruve, alors que les profils de Cataneo sont sans cesse contestés pour des erreurs de saillie sur les différents membres. Alberti, dont certaines fautes relèvent du « pur mauvais goût » est, parce qu'il prend exemple sur les vestiges, supérieur à Viola qui, pour sa part, se contente de plagier Palladio, transformant les profils du vicentin et les rendant systématiquement « plus mesquins ». Enfin, Bullant, en imitant la tradition vitruvienne, est plus méritant que son compatriote De l'Orme qui a le tort de suivre sa propre manière et de s'éloigner de Vitruve comme des modèles antiques. Seul Serlio et Vignole sont placés sur un pied d'égalité et Chambray décompte régulièrement les mérites et les erreurs de chacun, mais il s'avoue : *assez empêché à déterminer lequel des deux a rendu plus de service au public [...] et conclut : il serait bien avantageux pour tous que le livre de Serlio fût dessiné comme celui de Vignole, ou que Vignole eût fait des études et des recherches aussi excellentes que Serlio*³⁶⁸. La représentation des ordres grecs semble donc plutôt à l'avantage de Serlio car Vignole pêche par excès d'ornements et de proportions, toutefois les deux ordres latins plaident indubitablement en faveur de l'auteur de la *Regola*. Finalement, Fréart trouve à redire sur chacun de leur profil et il se refuse à trancher en faveur de l'un ou de l'autre.

Le Parallèle de l'architecture antique avec la moderne n'est pas un traité d'architecture classique. Comme la *Regola* de Vignole ou la *Reigle* de Jean Bullant, l'ouvrage ne traite que des ordres d'architecture et abandonne les dimensions pratiques du métier

³⁶⁷ Fréart d'ailleurs publie la première traduction française intégrale du traité de Palladio en même temps qu'il rend public le *Parallèle* qui, sans nul doute, est appelé à promouvoir cette édition française des *Quatre livres de l'architecture*.

³⁶⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 74.

d'architecte. De plus, l'auteur ne se contente pas d'exposer de manière systématique son sujet, mais il établit une triple comparaison entre les exemples antiques et les auteurs modernes. On trouve ici une véritable obsession « classificatoire », méthodologique et axiologique³⁶⁹. En affirmant d'emblée la supériorité des ordres antiques sur les modernes, en proposant une sélection des meilleurs traités de la Renaissance italienne et française et en les hiérarchisant, il innove et transforme son ouvrage en texte polémique. Pour lui, Palladio est le seul architecte capable de rivaliser avec les meilleurs constructeurs antiques et il incarne, à ses yeux, cette esthétique convenable et mesurée. Il appelle de ses vœux une architecture sobre et épurée, fidèle aux profils antiques, fermement opposée au « libertinage » de l'architecture contemporaine.

³⁶⁹ FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 137-176.

2. Les mathématiques comme fondement du jugement du goût architectural

Roland Fréart de Chambray est un érudit pour qui les mathématiques tiennent un rôle fondamental. Géomètre de formation, l'auteur considère cette discipline mathématique comme le fondement, « *la base et le magasin général de tous les arts* »³⁷⁰. Pour lui, la géométrie donne les connaissances nécessaires pour juger de la qualité de l'architecture³⁷¹. Mais elle est également un outil de mesure qui donne à ceux qui la maîtrisent les moyens de parvenir aux justes proportions et de créer une harmonie plaisante à l'œil. Sous la plume de Fréart, la géométrie est une discipline mathématique qui a pour objet l'étude de l'espace et des figures qui peuvent l'occuper. Il écrit dans son avant-propos que : *Ce n'est pas dans le détail des parties qu'on voit le talent d'un architecte, il le faut juger à la distribution générale de son œuvre.*³⁷² Autrement dit, l'architecture, en tant qu'art tridimensionnel, est une discipline qui organise l'espace. Par conséquent, elle est une véritable géométrie appliquée, matérialisée.

De la science dure découle un certain nombre de règles qui sont applicables directement à l'architecture. Chambray fait de la connaissance de ces lois le principe de son jugement de goût en matière d'architecture. Ainsi, avoir de l'entendement en matière d'optique géométrique s'avère essentiel pour qui veut juger de l'effet d'une architecture. Fréart écrit donc pour : *ceux qui [...] pourraient s'étonner de voir ici quelques membres extraordinairement éloignés de leur proportion accoutumée, je les avertis que c'est par un effet de l'optique, laquelle ne montre jamais à l'œil les choses avec précision, mais les va changeant selon les divers aspects et les distances d'où elles sont vues...*³⁷³. Les corrections qu'il est nécessaire d'apporter à certains membres d'un édifice en fonction du point de vue de l'observateur sont plusieurs fois soulignées par l'auteur, notamment lorsqu'il aborde les modèles tirés du théâtre Marcellus³⁷⁴. Dans ce cadre, c'est la connaissance des principes et propriétés de l'optique qui permet à l'architecte d'évaluer et de guider son choix parmi les différents modèles proposés par Chambray. Néanmoins, il faut souligner que Fréart n'est pas

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 59

³⁷¹ « *On en trouve d'autres, quoique rarement à la vérité, qui ayant bien établi leur premières études sur les principes de la géométrie avant que de travailler, arrivent sans peine à la connaissance de la perfection de l'art...* » *Ibid.*, p. 52

³⁷² *Ibid.*, p. 53

³⁷³ *Ibid.*, p. 120.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 68 et 92.

très précis lorsqu'il aborde « la raison de l'optique » et qu'il ne semble pas connaître les développements apportés à cette science par Descartes³⁷⁵.

À côté des « sophistications de l'optique » dérivant de la géométrie, Fréart introduit dans ses critères de jugement les proportions et la symétrie dont les règles découlent de l'arithmétique. Fréart définit la notion de symétrie en ces termes : *la beauté véritable et essentielle de l'architecture n'est pas simplement en chaque partie prise à part, mais [...] elle résulte principalement de la symétrie, qui est l'union et le concours général de toutes ensemble, laquelle vient à former comme une harmonie visible, que les yeux purgés et éclairés par l'intelligence de l'art considèrent avec grand plaisir*³⁷⁶. On le voit, la symétrie n'est pas limitée à la définition géométrique, mais elle se rapporte plutôt à la commensurabilité. Sa détermination est pour l'auteur une question de mesure : la symétrie est entendue à la fois comme l'accord de l'ensemble des parties de l'ouvrage et comme la correspondance de mesure de chaque partie avec le tout.

Or la symétrie, en autorisant la comparaison de plusieurs éléments de l'architecture par le biais d'une unité de mesure commune, acquiert fonction d'étalon, d'élément externe de référence. Elle est donc le rapport d'un tout avec une certaine mesure. Il s'agit là d'une définition clef qui traduit bien la posture mentale de l'auteur et son désir d'intégrer une base scientifique à son discours sur l'art. Cependant, cette position soulève la question du rapport entre symétrie et proportion.

Le terme de proportion comporte chez Fréart plusieurs dimensions. Une proportion peut être entendue soit comme le ratio ou rapport entre les tailles d'éléments distincts de l'ordre, soit comme un synonyme de la symétrie en tant qu'harmonie visible de toutes les parties ensemble. L'auteur l'emploie en général³⁷⁷ en tant que rapport de deux grandeurs. À ce titre, le mot « proportion » correspond à une technique qui permet de mettre en œuvre l'harmonie visuelle dans le cadre de la symétrie. Le commentaire de Fréart au chapitre XVI donne un bon exemple du type de rapport algébrique que l'auteur emploie sous le terme générique de proportion. Il y décrit le rapport entre la hauteur de l'entablement et celle de

³⁷⁵ René Descartes publie en 1637, dans *La Dioptrique*, la loi de réflexion et réfraction du rayon lumineux, dite Loi de Snell-Descartes, qui, avec le principe de Fermat énoncé 1657, fonde l'optique géométrique.

³⁷⁶ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 54.

³⁷⁷ Le mot proportion apparaît à vingt-huit reprises dans le texte. Il est utilisé vingt-et-une fois en tant que ratio entre deux grandeurs et seulement sept fois comme synonyme de symétrie.

la colonne (base et chapiteau compris) de la façon suivante : *car je trouve ici que l'entablement comparé à sa colonne, a aussi la même relation des deux neuvièmes, c'est-à-dire que la hauteur de la colonne étant divisée en neuf parties, celle de l'entablement en contient deux, qui est une symétrie particulièrement affectée à cet ordre ici, comme j'ai dit ci-devant.*³⁷⁸ Ici, la proportion est définie par la valeur numérique de deux neuvièmes, tandis que la symétrie est définie comme la mesure (abstraite) qui sert à juger si la proportion du modèle correspond aux canons.

En plus de ces raffinements mathématiques, présents dans le discours, Fréart utilise concrètement la géométrie dans la représentation de certaines architectures. En effet, il illustre quatre fois des modèles antiques³⁷⁹ en ayant recours à l'usage de la perspective. Technique employée depuis la Renaissance, mais qui revêt pour l'auteur et ses proches une importance cruciale dans la représentation picturale³⁸⁰, la perspective permet de rendre le relief de l'ordre sur une surface plane autant que possible. Dans le traité de Fréart, l'emploi de la perspective géométrique a un double enjeu. D'une part, il relève de l'idée d'imitation fidèle de la réalité observée et autorise donc la visualisation de l'effet produit. D'autre part, il améliore la dimension esthétique de l'ouvrage, en offrant de la variété aux gravures ce qui, d'après l'auteur est : *fait [...] tant pour la curiosité de ceux qui aiment cet art, que pour contribuer aussi quelque chose à la beauté du dessin.*³⁸¹

Cet enracinement de la théorie architecturale dans les mathématiques s'inscrit dans une longue tradition³⁸². C'est en effet par l'arithmétique et la géométrie, disciplines du *quadrivium*, que la profession d'architecte est élevée au-dessus de celle du maître-maçon. Dans cet ordre d'idées, l'avant-propos du *Parallèle* rappelle que la connaissance des sciences distingue les simples ouvriers « qui n'ont leur métier qu'au bout de leurs doigts » de l'architecte, à même de comprendre la pensée de Fréart. Mais il va plus loin que cette valorisation traditionnelle : la prépondérance des disciplines mathématiques (géométrie, arithmétique), ou l'usage de techniques dérivant de celle-ci (optique, perspective, algèbre), fournit les bases d'une esthétique scientifique de l'architecture. L'auteur ne se contente plus

³⁷⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 94.

³⁷⁹ Dorique d'Albane, p.73 ; Ionique des thermes de Dioclétiens, p.95 ; Corinthien du Serapeum du Quirinal dit Frontispice de Néron, p. 121 ; et Composite de l'arc de Titus, p. 157.

³⁸⁰ Voir à ce propos le traité *Idée de la perfection en peinture* dans FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 204.

³⁸¹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 156.

³⁸² FICHET F., *op. cit.*, p. 12.

d'un usage périphérique des règles et théorèmes mathématiques, mais il entend en appliquer les raisonnements pour dégager des lois objectives de l'art et de la beauté architecturale.

3. Les planches gravées par Charles Errard : corrections, assemblages, approximations. Les limites de la méthode de Chambray

L'ensemble des planches gravées qui illustrent et soutiennent le discours de Fréart de Chambray sont de la main de Charles Errard³⁸³. Elles ont été probablement dessinées à partir du matériel réuni par l'auteur lors de son voyage à Rome, en 1640. Fréart souligne la participation du peintre à l'ouvrage à la fin de la dédicace : *...et que mes dessins vous semblent dignes d'avoir place parmi vos autres curiosités, ayez en l'obligation toute entière à notre commun ami Monsieur Errard, qui s'est donné un très grand soin de les faire exécuter, et non seulement m'a persuadé aussi bien que vous de le mettre au jour, mais de plus y a contribué de son travail et de ses études*³⁸⁴.

Il est important de rappeler le rôle fondamental de l'image dans la littérature architecturale. Les incompréhensions et débats liés au traité de Vitruve sont en partie dus à la perte des planches qui illustraient ce texte, les images prenant le relais de la démonstration quand les mots de l'auteur faisaient défaut³⁸⁵. Un des buts des nombreux commentaires et traités d'architecture de la Renaissance a été de reconstituer ces illustrations manquantes. Les auteurs du XVI^e siècle accordent également une grande place à la vision dans leur démonstration et les gravures viennent alimenter leurs discours³⁸⁶. Il s'agit là d'une autre conception du savoir liée au développement de l'imprimerie et des sciences expérimentales et qui donne le primat à la vision. C'est pourquoi les imprimeurs et le commerce d'estampes jouent un rôle essentiel dans la prépondérance de l'image dans la littérature architecturale qui a été mis en évidence par F. Lemerle et Y. Pauwels³⁸⁷. Un autre rapport entre le texte et l'image s'y développe qui permet une autre forme de transmission du savoir, proprement didactique. L'exemple de la *Regola delli cinque ordine d'architettura* de Vignole est particulièrement parlant sur ce point et traduit bien la part cruciale prise par l'illustration dans la théorie architecturale, puisque l'ouvrage repose entièrement sur les trente-deux planches gravées sur cuivre. Toutes les indications verbales, au demeurant très courtes, sont intégrées aux planches et directement gravées. L'essentiel de la règle tient donc dans le dessin d'architecture et dans les cotes qui l'accompagnent.

³⁸³ ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE et DUSSIEUX L.E., *op. cit.*, p. 75.

³⁸⁴ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 50.

³⁸⁵ GROS P., « Vitruve et les ordres », *art. cit.*, p. 58.

³⁸⁶ ZERNER Henri, « Du mot à l'image : le rôle de la gravure sur cuivre. », dans GUILLAUME J., *op cit.*, p. 281-289.

³⁸⁷ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier*, *op. cit.*, p. 84-103.

Si Fréart de Chambray n'est pas aussi succinct que Vignole dans son propos, force est de constater l'importance des gravures au sein du *Parallèle*. L'auteur les utilise pleinement et il se permet des renvois lorsqu'il juge « trop long et trop confus » une comparaison verbale entre ses modèles³⁸⁸ alors que le dessin y « supplée avantageusement ». Les planches du *Parallèle* se suffisent à elles-mêmes en ce qui concerne les mesures, la modénature et les ornements des différents membres des ordres représentés. De fait, Fréart se contente de commenter les images en apportant des indications sur les proportions générales de l'ordre ou des remarques sur la valeur des auteurs modernes. Il ajoute parfois des digressions qui relèvent de règles générales³⁸⁹ ou de « débats d'antiquaires »³⁹⁰. Les images jouent donc un rôle équivalent à celui du texte et elles doivent être prises en compte à leur juste valeur.

Dans son avant-propos Fréart, résume le travail sur les illustrations en ces termes : *C'est à cela principalement que j'ai tâché d'apporter remède, réduisant tous les dessins de ce livre à un module commun, qui est le demi-diamètre de la colonne, divisé en trente minutes, afin d'approcher la précision tant qu'il est possible...*³⁹¹ L'uniformisation des différents modèles antiques et modernes, sur une même échelle, facilite grandement la comparaison entre les exemples. La clarté de la démarche est un des grands mérites³⁹² de l'ouvrage de Chambray qui affirme que : *quand tout le fruit de mon travail en ce ramas d'auteurs ne profiterait aux studieux de l'architecture que de les avoir ainsi ajustés ensemble, je crois qu'ils s'en pourraient contenter*³⁹³, tant il juge longues et laborieuses les opérations lui ayant permis de restituer les mesures des différents théoriciens. À cette occasion, il s'est livré à un travail rigoureux, à partir des illustrations des différents traités comme à partir des textes qui leur sont attachés³⁹⁴. Néanmoins, rares sont les auteurs, exception faite de Vignole, à avoir dessiné leurs ordres en entier et sur des planches suffisamment grandes pour rendre visibles les détails. La plupart, à commencer par Palladio et Scamozzi, représentent une ordonnance générale avant de donner le détail des modénatures et des mesures dans des planches séparées qui ne regroupent pas les éléments clefs de l'ordre (colonne avec base et chapiteau ainsi que l'entablement). Or, Fréart de Chambray représente toujours un profil unique qui

³⁸⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 67 et 80.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 120

³⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

³⁹² LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 423.

³⁹³ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 62.

³⁹⁴ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 423.

rassemble les différents éléments. Il est évident que pour parvenir à ce résultat l'auteur et le graveur ont été contraints à un certain nombre de montages, gommés ultérieurement par le travail d'Errard. Bien que la démarche qui sous-tend ces manipulations soit la même que celle visant à uniformiser les images sous un même module, on peut s'interroger sur l'exactitude de la reproduction.

L'ouvrage de Fréart, par ses illustrations, donne à croire que les auteurs de la Renaissance ont conçu un seul modèle pour chaque ordre et que son travail n'a consisté qu'en une simple réduction d'échelle. D'ailleurs, l'auteur ne fait que de rares allusions aux autres figures dessinées par ces mêmes théoriciens. S'il mentionne le recueil d'antiques de Serlio³⁹⁵ ainsi que les autres profils tirés de l'antique dans la *Reigle générale* de Jean Bullant³⁹⁶, il ne s'étend pas davantage sur les choix opérés. Il faut également souligner que la majorité des planches de Charles Errard sont infidèles vis-à-vis des planches originales, et ce quel que soit l'auteur concerné³⁹⁷. L'importance des interventions est plus ou moins remarquable selon les auteurs et soulève deux types de problèmes : celui du choix d'un ordre lorsque l'architecte en propose plusieurs, et celui de la création d'un ordre lorsqu'il n'y a que des éléments épars. Ces interrogations forment autant de limites à la démarche scientifique de l'auteur.

Tout d'abord, se pose la question du choix opéré par Chambray lorsque les théoriciens modernes proposent différents modèles d'un même ordre, comme c'est le cas chez Serlio ou Bullant. Serlio fournit toujours (sauf pour le composite qui n'entre pas dans le canon vitruvien) deux modèles : l'un sans piédestal, à fût cannelé, proche de la doctrine de Vitruve, et l'autre avec piédestal et fût lisse, d'une composition plus libre dans sa modénature et ses ornements³⁹⁸. De même, Jean Bullant propose au moins deux interprétations des ordres, une notée « selon la doctrine de Vitruve » et une qui en diffère légèrement. Il est facile d'observer que Fréart choisit systématiquement l'ordre le plus régulier, le plus canonique et, par conséquent, le plus fidèle à Vitruve. Ce choix est assumé de la part de l'auteur comme le révèle le commentaire du chapitre XXXV, où il dit avoir pris de Bullant le profil corinthien

³⁹⁵ Il s'agit du livre III de Serlio cité par FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 98.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 134.

³⁹⁷ Voir Annexes, Comparaison des illustrations du *Parallèle* avec les illustrations originales tirées des traités, p. 5-48.

³⁹⁸ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du *Parallèle* », *art. cit.*, p. 426.

correspondant à la doctrine vitruvienne car ceux tirés de l'antique n'étaient pas *assez exact aux mesures*³⁹⁹. Il reste ainsi fidèle à son objectif qui est de présenter aux architectes les exemples à imiter et de ne mettre en avant que les choix les meilleurs.

Mais les difficultés les plus importantes apparaissent lorsque l'on examine les montages de certains auteurs qui n'ont pas conçu ou pas présenté d'ordre uniformisé, comme c'est notamment le cas d'Alberti ou de De L'Orme. Ainsi, Fréart prétend présenter les ordres selon Leo Battista Alberti or, il est prouvé qu'une conception d'ensemble en la matière est étrangère à la pensée du célèbre florentin⁴⁰⁰. De fait, dans le *De Re Aedificatoria*, Alberti présente les différents éléments séparément, avec une division des parties selon le type d'élément (chapiteaux, entablements, bases) et non selon le type d'ordre. On trouve dans son traité la description des trois chapiteaux grecs et les trois entablements qui y correspondent : le chapiteau composite, que l'auteur nomme italique, ainsi que la représentation des bases attiques et ioniques. De plus, il faut souligner que l'édition princeps du traité albertien ne contenait pas d'illustration : celles sur lesquelles se base Fréart de Chambray ont été exécutées par Cosimo Bartoli pour l'édition parue à Florence en 1510⁴⁰¹. On peut néanmoins observer dans ces différents assemblages la même volonté de présenter des profils réguliers, comme c'est le cas pour Serlio ou Bullant. Par exemple, Fréart choisit la seconde base ionique pour les planches figurant cet ordre ainsi que le corinthien. Ce choix est justifié par la présence d'un tore supérieur légèrement moins épais que dans le premier exemple, ce qui évite la faute impardonnable qui, selon lui, serait de faire porter le fort par le faible.

Mais les arrangements les plus disparates concernent les éléments tirés du *Premier livre d'architecture* de Philibert de l'Orme, peu épargné par Fréart en raison de son « goût gothique » et de sa « médiocrité ». Il note à son sujet : *Au reste son style est tellement embrouillé qu'il est souvent assez difficile de comprendre son intention*⁴⁰². Le traité de De l'Orme ne présente pas d'ordre complet : l'architecte qui admire les ruines et leur diversité propose différents profils d'éléments distincts conçus d'après sa pensée ou sur des relevés d'antiques. Si l'arrangement pris pour la reconstitution d'un ordre dorique delormien est

³⁹⁹ FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 134.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰¹ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 423.

⁴⁰² FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 134.

relativement aisé, car les planches qui figurent les différents éléments se succèdent, le choix de Fréart pour les deux autres ordres grecs paraît beaucoup plus problématique. En effet, le montage concernant l'ionique comporte une base que De l'Orme dit inspirée de l'antique et « *quasi de la proportion & mesure que Vitruve la décrit* » et qui s'avère être la base de l'ordre ionique des Tuileries⁴⁰³. Le chapiteau est un relevé d'antique tandis que l'entablement est celui créé par l'auteur selon les « divines proportions ». En ce qui concerne l'ordre corinthien, Chambray ne se cache pas du montage qu'il a effectué entre une base d'après l'antique, un chapiteau créé par De l'Orme et l'entablement dessiné d'après un des édicules du Panthéon de Rome⁴⁰⁴. Dans les deux cas, il choisit pour modèle le premier exemple de chaque élément et c'est la seule logique qui semble avoir présidé à son choix. L'aspect artificiel des ordres de Philibert n'en est pas moins flagrant ; du coup, les critiques sévères de Chambray sont moins percutantes. Emporté par la logique de son parallèle et la mise en forme que cela suppose, Fréart triche avec les traités des auteurs de la Renaissance. La volonté de rester fidèle à un ordre fixé l'emporte donc sur tout autre chose et contraint l'auteur à une lecture biaisée des traités antérieurs.

Le *Parallèle* est construit à partir de planches recomposées, fondées sur des éléments distincts dans les traités d'origine. La réduction, selon un même module, doit rendre cohérent et possible ce type de montage, mais les imprécisions de mesures de certains traités, ajoutées à celles des calculs de Chambray, montrent bien quelles sont les limites de cette approche comparatiste. De plus, les planches de Chambray placent sur le même plan des ouvrages de natures très différentes : si le traité de Vignole est normatif, ce n'est pas le cas de celui de De l'Orme et encore moins de celui d'Alberti⁴⁰⁵. Cependant, l'auteur semble garder pour principe de toujours choisir le profil le plus régulier pour l'intégrer au *Parallèle*. Dans ce cas, la fin justifie les moyens.

⁴⁰³ LEMERLE F., « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *art. cit.*, p. 426.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 423.

Fréart de Chambray, à travers le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, souhaite promouvoir une architecture à l'antique régulière et sobre. Pour convaincre son lecteur du bien-fondé de son point de vue, il s'appuie sur plusieurs techniques rhétoriques. La forme même de son ouvrage, qui prend pour modèle les *Vies parallèles* de Plutarque, lui permet de mettre en avant son principal postulat, absolument infrangible : la supériorité des Antiques sur les Modernes. Il organise ensuite une double hiérarchisation des auteurs qui ne sont pas d'égale valeur, mais dont il faut bien reconnaître qu'ils sont tous « dans l'approbation commune ». Par ce biais, Chambray entend établir la suprématie de Palladio, modèle d'architecture régulière et remède à la pratique « libertine » des épigones de Michel-Ange. Par ailleurs, la démonstration de la supériorité des modèles antiques passe par la définition de règles issue et de l'observation et des lois mathématiques. En s'appuyant sur la raison mathématique afin de définir le bon goût en matière d'architecture, l'auteur exclut toute pratique qui sortirait du cadre. En outre, il utilise les planches gravées par Errard comme argument et objet de critique, mais, en réalité, celles-ci résultent de montages et ne sont pas purement fidèles aux originales. Enfin, le traité de Fréart de Chambray est un exemple de recueil polémique qui, pour défendre un point de vue, s'autorise des citations tronquées, voire déformées⁴⁰⁶. Néanmoins, sa démarche, aussi « artificielle » soit-elle, doit être replacée dans le cadre d'une commande officielle. Pensé et élaboré pour la politique et la surintendance de François Sublet de Noyers, le *Parallèle* participe de l'esthétique antiquisante et sévère que le pouvoir de l'époque tentait de promouvoir et d'imposer. En tant que manifeste de l'esthétique architecturale des « Intelligents », l'ouvrage n'est pas un recueil historique des différents ordres de la Renaissance, mais bien un ouvrage entièrement dédié à la promotion d'un retour à l'antique.

⁴⁰⁶ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 27.

III. L'architecture « régulière » bâtie : un impact réduit.

La doctrine de Roland Fréart de Chambray et des « Intelligents » entend épurer la tradition architecturale française des « abus » maniéristes qui ont cours depuis l'avènement de la nouvelle manière de bâtir sous le règne d'Henri IV. Au début du XVII^e, la pratique architecturale française s'avère très éclectique. D'une part, l'héritage de la Renaissance est entretenu par les successeurs de Philibert De L'Orme ou de Jacques Androuet du Cerceau, dont l'élévation extérieure de la Grande Galerie du Louvre donne un exemple. D'autre part, le goût s'oriente vers des édifices plus sobres comme en témoignent les créations de Salomon de Brosse dont le répertoire ornemental est à la fois plus austère et plus restreint que celui de ses aînés⁴⁰⁷. Fréart, dans son livre, se montre conscient de ces habitudes et traditions : *je ne prétends point d'être suivi, ni même écouté de ceux qui se sont déjà donné la présomption d'être maîtres, parce qu'ils sont ou trop envieillis en leurs mauvais goût, ou qu'ils auraient honte de déchoir de leur opinion en le confessant, et ainsi j'estime qu'ils se porteront plutôt à le défendre avec opiniâtreté qu'à le corriger*⁴⁰⁸.

Et il faut bien confesser qu'aucun architecte de premier plan ne souscrit directement aux préceptes énoncés par le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. Même François Blondel (1618-1686), pourtant partisan des Anciens et adepte d'une théorie très classique, ne souscrit pas entièrement à la théorie de Chambray, bien qu'il ne la désapprouve pas⁴⁰⁹. De ce fait, nul bâtiment français n'illustre réellement les préceptes de l'architecture tels qu'ils sont définis par les « Intelligents ». L'église du Noviciat des Jésuites, pourtant érigée en « manifeste l'architecture régulière⁴¹⁰ », n'est elle-même pas tout à fait exempte d'irrégularités. L'ouvrage de Chambray fait pourtant partie des livres qui garnissent les bibliothèques des architectes : l'absence d'impact de ce traité dans la pratique n'est donc pas dû à un manque d'audience. Mais les grandes lignes de la théorie qui y sont développées se révèlent bien trop contraires à la tradition française et aux pratiques ancrées dans une longue tradition architecturale.

⁴⁰⁷ LEMERLE Frédérique et PAUWELS Yves, *L'architecture au temps du baroque, 1600-1750*, Paris, Flammarion, 2008, p. 111-112.

⁴⁰⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 151.

⁴⁰⁹ BLONDEL François, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture...*, Paris, Pierre Aubouyn & François Clousier, 1675-1683, troisième partie, Livre II, chap. 2, p. 250.

⁴¹⁰ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 13.

1. L'église du Noviciat des Jésuites, un exemple d'architecture régulière ?

Roland Fréart de Chambray évoque l'église du Noviciat des Jésuites dans l'épître dédicatoire. Il y rapporte qu'elle a été construite par le surintendant Sublet de Noyers, dont elle constitue la dernière demeure. Concernant son architecture, il ajoute : *Cette église est estimée la plus régulière de Paris, et quoi qu'elle ne soit chargée de tant d'ornements que quelques autres, elle paraît néanmoins fort belle aux yeux des intelligents, tout y étant fait avec une entente extraordinaire*⁴¹¹. Selon C. Lefauconnier, la position sociale de Sublet lui permettait de mettre en œuvre son propre mécénat dont le but était *de manifester sa foi et promouvoir l'idéal du classicisme dans les arts*⁴¹². C'est dans ce cadre qu'il faut inscrire le paiement des travaux de construction de l'église du Noviciat des Jésuites de Paris⁴¹³ par François Sublet de Noyers.

Le Noviciat des Jésuites est fondé en 1610 par Madeleine Luillier – veuve d'un conseiller au Parlement de Paris –, Jean IV Tillet – baron de la Bussière, greffier du même Parlement –, Michel de Marillac – futur garde des sceaux – et par Manneau le Duc⁴¹⁴ – bourgeois de Paris. – La première maison de probation de la compagnie de Jésus à Paris est installée dans l'hôtel dit de Mézières, comme nous l'indique Etienne Martellange. Habitation privée à l'origine, l'établissement des Jésuites est dépourvu d'église et ce sont les écuries qui ont été reconverties en chapelle. Il faut attendre vingt ans pour que cet arrangement temporaire soit remplacé par la construction d'une chapelle dédiée⁴¹⁵.

Le premier projet connu concernant cette église date de 1628 ; il est l'œuvre du frère Etienne Martellange, l'un des architectes de la Compagnie⁴¹⁶, qui fournit les plans définitifs en 1630. D'après les Catalogues annuels de la Compagnie, le frère Martellange supervise lui-

⁴¹¹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 49.

⁴¹² LEFAUCCONNIER C., *op. cit.*, p. 363.

⁴¹³ Le Noviciat de Paris est installé sur une vaste parcelle qui regroupe la chapelle Saint François –Xavier (financée par Sublet), la maison d'habitation des Jésuites, la chapelle de la Congrégation des Messieurs, une maison pour les retraites, de grands jardins et des maisons louées à des particuliers afin d'assurer des revenus au Noviciat. L'entrée du noviciat lui-même comme de la chapelle de Sublet était situé rue du Pot-de-fer. La chapelle a été détruite en 1806. Voir à ce propos LOSSERAND Léonore, « Le noviciat des Jésuites de Paris (1610 - vers 1806) : à la recherche de la mémoire des pierres », *Bulletin de la Société historique du VI^e arrondissement de Paris*, 2013, n° 25, p. 91-108.

⁴¹⁴ LOSSERAND Léonore, « Le Noviciat des Jésuites (1610 - vers 1806), un fragment d'histoire du Paris disparu. », *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et d'Ile-de-France*, 2014, n° 139, p. 6.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Voir *supra*, p. 14-15.

même les travaux qui s'achèvent un an seulement après sa mort⁴¹⁷. La première pierre est posée par Henri de Bourbon, évêque de Metz et abbé de Saint-Germain-des-Prés. En 1634, les travaux ont atteint le second niveau et ils prennent fin quelques années plus tard, en 1642⁴¹⁸. Le financement des travaux est assuré par François Sublet de Noyers, alors intendant des finances, sans que l'on puisse affirmer avec certitude une quelconque implication de sa part dans les choix artistiques⁴¹⁹. De cette construction détruite au XIXe siècle, il nous reste plusieurs dessins de la main de Martellange ainsi que des plans qu'il a envoyés à la curie généralice de la Compagnie à Rome⁴²⁰. La chapelle est consacrée et dédiée à saint François-Xavier, le 17 octobre 1642.

De taille modeste, l'édifice possède une façade haute de vingt-deux mètres construite sur deux niveaux matérialisés par des pilastres doriques supportant des pilastres ioniques. Comme à Santa Maria dei monti de Rome, elle-même inspirée du Gesù de Rome, le second niveau de la façade est encadré par deux ailerons à volutes. Le fronton triangulaire est timbré du monogramme du Christ et de l'emblème de la Compagnie. Sur le plan définitif dessiné par Martellange, la chapelle Saint François-Xavier se présente comme une église à nef unique avec abside semi-circulaire et transept inscrit. Un document de l'architecte, qui figure le plan et la coupe d'une partie de l'église et du bâtiment de la congrégation attenant, permet de préciser que la nef comportait des bas-côtés étroits surmontés d'une tribune. La coupe longitudinale de Lepautre nous donne un aperçu de l'ordonnance intérieure de l'édifice, rythmée par de grandes arcades en plein cintre et des fenêtres hautes. La gravure manque de précision pour déterminer le couvrement, mais il s'agit probablement d'une voûte en berceau avec arc doubleau pour la nef et d'une coupole surbaissée pour la croisée du transept⁴²¹. L'élévation intérieure montre deux niveaux de pilastres et un entablement dorique au premier niveau. La balustrade en marbre protégeant le maître autel était ornée des armes de France et de celle de François Sublet de Noyer⁴²².

⁴¹⁷ LOSSERAND L., « Le Noviciat des Jésuites (1610 - vers 1806), un fragment d'histoire du Paris disparu. », *art. cit.*, p. 7.

⁴¹⁸ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 363.

⁴¹⁹ LOSSERAND L., « Le Noviciat des Jésuites (1610 - vers 1806), un fragment d'histoire du Paris disparu. », *art. cit.*, p. 7. Et également LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 364.

⁴²⁰ Voir Annexes, Illustrations, p. 51-55.

⁴²¹ LOSSERAND L., « Le Noviciat des Jésuites (1610 - vers 1806), un fragment d'histoire du Paris disparu. », *art. cit.*, p. 8.

⁴²² *Ibid.*

L'idée de Martellange reflète a priori les exigences de Roland Fréart de Chambray. L'emploi du langage architectural à l'antique dans un cadre régulier est perceptible à travers la géométrisation des formes visibles sur les dessins et les gravures. L'ordonnance de l'église du Noviciat est également un exemple de certains principes du *Parallèle* : emploi des ordres doriques et ioniques dans une église, superposition correcte, sobriété des modénatures et du décor. De plus, elle a le mérite de mêler harmonieusement la tradition française, visible notamment dans le toit, et le goût antiquisant.

À l'époque, la réception de ce modèle très épuré est positive. Les guides du Paris moderne soulignent la régularité de la façade qui offre, avec la chapelle de la Sorbonne, l'un des premiers exemples de façade d'une église « à la romaine »⁴²³. On peut lire ainsi sous la plume d'Henri Sauval que : *L'église et le portail sont d'une architecture très belle et très bien entendue...*⁴²⁴ De fait, l'œuvre est remarquée dès avant son achèvement et elle est utilisée comme contre-exemple dans la « Querelle des Intelligents ». Cette querelle oppose les partisans de la façade de l'église Saint-Louis des Jésuites à ceux du Noviciat, les adeptes du baroque aux défenseurs de l'antiquité, les « Libertins » aux « Intelligents ». Quelques années plus tard, Paul Fréart de Chantelou témoigne de la distance qui oppose les deux parties lorsqu'il rapporte la visite du Bernin dans chacune des deux églises. Le critique affirme que le Cavalier a trouvé l'église du Noviciat belle et les ornements bien exécutés⁴²⁵. À l'inverse, les commentaires et les remarques sont nombreux en ce qui concerne l'ornement de l'église de la maison professe qui, à ses yeux, pèche par excès⁴²⁶. Comme le montrent les critiques de Chantelou, la dédicace de Chambray ou les mots de Sauval, les « Intelligents » ne tardent pas à présenter la chapelle Saint François-Xavier comme un exemple de la bonne architecture régulière.

Cependant, cette position mérite d'être nuancée afin de mettre en lumière la récupération dont l'édifice a fait l'objet, faute d'un bâtiment construit spécifiquement suivant les préceptes du *Parallèle*. Il faut en effet souligner que la construction de la chapelle

⁴²³ MIGNOT Claude, « Architecture et territoire : la diffusion du modèle d'église à la romaine en France (1598 – 1685). », dans MIGNOT Claude et CHATENET Monique, (dir.), *Acte du colloque L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes : Héritages de la Renaissance et recherches nouvelles*, Maisons-Laffitte, 8-11 juin 2005, Paris, 2009, p. 121-136, cité par *Ibid.* p. 9.

⁴²⁴ SAUVAL Henri, *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, tome IV, p. 462, cité par *Ibid.*

⁴²⁵ FREART DE CHANTELLOU P., *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 253.

précède dans le temps non seulement la publication du traité de Fréart de Chambray, mais également son voyage à Rome au service du surintendant. Plusieurs contradictions apparaissent entre sa théorie et la réalité concrète de l'édifice. Pour en saisir les nuances, il faut donc prêter attention à ce que Chambray écrit à propos de la frise dorique, dans son traité au chapitre II :

« La frise a son ornement réglé, qui sont des triglyphes, le compartiment desquels oblige à une sujétion très grande [...] il suffira que je dise ici que toute la sujétion consiste à faire que le triglyphe soit toujours précisément au droit de la colonne, sur laquelle il se rencontre, et que les métopes, c'est-à-dire l'espace d'entre les triglyphes, soient parfaitement carrés, car cela est tellement essentiel dans l'ordre, qu'on ne doit jamais s'en dispenser. »⁴²⁷

L'auteur du *Parallèle* ne développe pas davantage ; il se contente de pointer certaines difficultés relevant de cette disposition, notamment en raison des entrecolonnements. Pour les résoudre, il renvoie au texte de Vitruve ou au commentaire de Daniele Barbaro et ne fournit pas de solution précise. Mais, si l'on se fie aux critiques des membres de l'Académie royale d'architecture, plusieurs irrégularités ont été relevées dans le profil du Noviciat, à la date du lundi 13 août 1736 :

« M. Tannevot a présenté à la Compagnie le plan du portail de l'église du Noviciat des Jésuites, dont les pilastres au rez de chaussée sont d'ordre dorique, avec des mutules dans la corniche de l'entablement, et il a fait remarquer qu'à un endroit il y a des demi pilastres plies dans les angles, les plafonds de la corniche deviennent irréguliers, et que la talon de la corniche du dessus du chapiteau du triglyphe n'ayant pas la saillie qu'il doit avoir fait un mauvais effet, étant caché par la saillie du chapiteau du triglyphe ; l'Académie en est demeurée d'accord... »⁴²⁸

L'Académie a accordé trois autres séances aux problèmes et tranché contre la solution mise en place au Noviciat, préconisant, dans ce cas, l'usage d'un dorique à denticules afin d'éviter de tronquer la mutule⁴²⁹. De plus, deux édifices antiques (le théâtre Marcellus et les thermes de Dioclétien), présentés par Fréart comme modèles de l'architecture dorique, offrent cette même disposition. On peut émettre l'hypothèque que le sévère théoricien aurait préféré voir appliquer cette solution à la corniche de la chapelle de son cousin.

De plus, comme cela a déjà été relevé, la théorie de Roland Fréart de Chambray entend promouvoir l'architecture palladienne comme exemple de l'architecture moderne régulière.

⁴²⁷ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 64.

⁴²⁸ LEMMONIER Henri (ed.), *Procès verbaux de l'Académie royale d'architecture*, Paris, 1911-1929, t. V (1727-1743), p. 196.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 197-198.

Rares sont les fautes imputées au vicentin dans le *Parallèle* et celles qui apparaissent sont tempérées par l'usage de modérateurs qui en atténuent la portée. Les créations personnelles et les réalisations de Palladio sont les seules constructions modernes que Fréart juge à la hauteur des édifices antiques car ils prouvent qu'il a été sectateur de ces grands maîtres de l'Antiquité, mais encore émule et compétiteur de gloire avec eux⁴³⁰. Néanmoins, C. Mignot a relevé que la façade de l'église du Noviciat ne respectait pas les proportions palladiennes⁴³¹, pourtant louées tout au long du *Parallèle*. La chapelle Saint François-Xavier, si vantée par les « Intelligents » pour sa régularité, ne correspondrait donc pas si exactement que cela à la théorie développée par leur porte-parole quelques années plus tard.

D'autres éléments viennent relativiser l'opposition entre les deux églises situées le cœur de la « Querelle des Intelligents. ». C'est le cas notamment d'une gravure de Pierre Cottart, publiée en 1660, qui porte la mention « *Portail du Noviciat des Jesuistes, par M.^r leMercier* »⁴³². Il est possible que cette attribution soit erronée, comme semblent le dire les nombreux plans et relevés autographes de la main de Martellange parvenus jusqu'à nous. Mais cette mention pose la question d'une éventuelle participation, sous forme de conseil, de l'architecte du Louvre au projet du Noviciat. De plus, si l'on examine l'ensemble des églises construites par Martellange, la chapelle Saint-François-Xavier se détache de toutes ses créations par une meilleure maîtrise et compréhension des ordres d'architecture⁴³³. Ces deux observations posent la question de la relation qui unit les deux architectes.

On sait que ces deux hommes se connaissent depuis le chantier de la maison professe des Jésuites, débuté en 1626, et qu'ils ont également collaboré lors des travaux du transept de la cathédrale d'Orléans⁴³⁴. De plus, la présence de dessins autographes de la main de Lemer cier dans les papiers de l'élève de Martellange, Charles Turmel, plaide en faveur d'une

⁴³⁰ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 74.

⁴³¹ BLONDEL Jacques-François, *L'architecture française*, Paris, 1752-54, II, pl. 180, cité par MIGNOT C., "Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle, une admiration critique", *art. cit.*, p.111.

⁴³² GADY A., « Le mauvais goût du cardinal ? Richelieu et l'architecture », *art. cit.*, p. 1449-1472. Je suis redevable à L. Losserand de la reproduction de la gravure qu'elle a bien voulu me transmettre en même temps que ses articles. C'est nous qui soulignons.

⁴³³ LOSSERAND L., « Le Noviciat des Jésuites (1610 - vers 1806), un fragment d'histoire du Paris disparu. », *art. cit.*, p. 9.

⁴³⁴ GADY Alexandre, « L'ordre ionique de Scamozzi en France au XVII^e siècle : de la diffusion à l'appropriation » dans FROMMEL S. et BARDATI F., *op. cit.*

collaboration prolongée des deux architectes⁴³⁵. Or, le commanditaire de la chapelle du Noviciat, Sublet de Noyers, connaît Lemercier et collabore avec lui sur les chantiers du Cardinal de Richelieu à partir de 1630⁴³⁶. Il est donc possible que le futur secrétaire d'État l'ait sollicité pour examiner les plans de son grand-œuvre en faveur des Jésuites.

Enfin, il faut souligner que la construction parallèle de l'église de la maison professe avec sa façade « flamande » et de la chapelle du Noviciat avec son portail « régulier », relève de deux mécénats différents : d'une part, un mécénat officiel émanant autant de la couronne de France que de la volonté du Cardinal de Richelieu et, d'autre part, un mécénat privé entrepris par un personnage qui n'était encore qu'un intendant aux finances. Par-delà les critiques vives du parti des « Intelligents », l'on peut s'interroger sur le sens de l'opposition de style qui pourrait être moins l'expression d'une question de goût que d'une question de rang. De surcroît, les différences d'ornementations pourraient refléter la hiérarchie de ces deux édifices, le lieu de culte de la maison professe étant logiquement mieux paré que celui du noviciat⁴³⁷.

⁴³⁵ LOSSERAND L., « Le Noviciat des Jésuites (1610 - vers 1806), un fragment d'histoire du Paris disparu. », *art. cit.*, p. 9.

⁴³⁶ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 365-370.

⁴³⁷ GADY A., « Le mauvais goût du cardinal ? Richelieu et l'architecture », *art. cit.*, p. 1466.

2. Une théorie à contre-courant du goût dominant.

Dans le traité architectural de Roland Fréart de Chambray, la position la plus novatrice du théoricien est, sans aucun doute, celle qui rejette et condamne sans ambiguïté les ordres « supernuméraires » et, en particulier, le composite, véritable abomination « sans règle ni mesure ». Il est important de souligner la distinction que Chambray établit entre le composite, qu'il nomme l'ordre romain ou latin, et le composé. Cette distinction est reprise par l'Académie royale d'architecture qui la définit ainsi :

« Mais parce que il peut y avoir de la confusion dans le sens des noms de ces ordres, il est bon de sçavoir que doresnavant, soubz celui de composite ou italique, nous n'entendrons que cette manière de chapiteau fait de l'ionique et du corynthien, comme celui de l'arc de Titus, et soubz le nom de composé nous comprenons tous les autres ordres, en quelques manières qu'ilz puissent estre composez des autres ou faits de nouvelles inventions. »⁴³⁸

Mais, force est de constater que cette censure du cinquième ordre de l'architecture n'a guère eu d'effet dans la pratique.

De fait, l'usage du composite est courant dans l'architecture française du XVII^e siècle. Cet ordre, toujours considéré par les architectes comme le plus riche de tous, est employé par Jacques Lemercier (1585-1654) au Pavillon de l'horloge du Louvre et y est couplé avec le corinthien du premier niveau. La même superposition est employée à la chapelle de la Sorbonne ainsi qu'à l'église du Val-de-Grâce, commencé par François Mansart (1598 – 1666).

De même, l'œuvre de François Mansart s'inscrit dans la tradition française et non pas dans une relecture sévère entièrement tirée de l'antique. Les études sur les œuvres de cet architecte célèbre attestent de sa préférence pour les formes de Vignole, notamment en ce qui concerne le dorique et l'usage de la base si particulière de cet auteur⁴³⁹. Mais, ce qui se distingue le plus dans la pratique de François Mansart, est sans nul doute sa propension à combiner les différents ordres de Palladio ou de Vignole dans une même élévation, comme c'est le cas au château de Maisons. Si cette pratique n'est pas explicitement condamnée par Fréart de Chambray, sa logique découle de celle du « *composto* » serlien, du composé : elle relève donc davantage du mélange que de la simple superposition⁴⁴⁰. Or, cette volonté

⁴³⁸ LEMMONIER H. (ed.), *op. cit.*, tome I (1671-681), p. 29.

⁴³⁹ PAUWELS Yves, « François Mansart et la culture architecturale du XVI^e siècle », *Les cahiers de Maisons*, n°27-28, décembre 1999, p. 53-54.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

créatrice est, elle, condamné par Chambray qui écrit : *Pauvres gens qu'ils sont, de croire qu'en fantasmant une espèce de corniche particulière, ou telle autre chose, ils aient fait un ordre nouveau, et qu'en cela seulement consiste ce qu'on appelle inventer...*⁴⁴¹

D'une manière générale, Fréart de Chambray condamne l'esthétique maniériste que l'architecture hérite du temps des Valois et qui se prolonge dans la première moitié du siècle. Basée sur l'abondance ornementale et les libertés vis-à-vis de l'orthographe des ordres, celle-ci s'avère parfaitement opposée au goût « classique » que le *Parallèle* entend asseoir. Or, de nombreux bâtiments de l'époque restent fidèles selon l'esthétique maniériste, à commencer par les nouvelles ailes du Louvre. De fait, la façade du pavillon de l'horloge présente de nombreux éléments que Fréart condamne fermement : usage de caryatides, frontons emboîtés, ordre composite couronnant un ordre corinthien. Ces usages peuvent être en partie dus à l'obligation que Lescot avait de respecter l'ordonnance de Lescot. Quoiqu'il en soit, cette décision, qui équivaut au refus de faire table rase de l'architecture maniériste⁴⁴², montre le déficit de crédibilité dont souffre la pensée intransigente et très classique des « Intelligents ». En outre, le chantier du Louvre montre des exemples empruntés à l'architecture « libertine » de Michel-Ange qui altèrent le langage d'origine, alors même qu'il devait être le manifeste du nouveau goût architectural français régulier et résolument classique. En effet, Jacques Lemercier a choisi de placer dans le vestibule des chapiteaux dérivés de l'ionique qui sont des citations presque littérales de l'œuvre de Michel-Ange au palais des Conservateurs de Rome.

De même, bien que Lemercier soit l'un des architectes le plus souvent sollicités par le surintendant des bâtiments De Noyers, il emploie des pratiques fermement condamnées par l'ouvrage de Chambray. Par exemple, il utilise régulièrement des ordres tronqués dans ses créations, comme le montrent ses réalisations pour la chapelle de la Sorbonne ainsi que pour les portails des pavillons de Richelieu⁴⁴³. À la Sorbonne, l'architecte va jusqu'à interrompre l'entablement de l'ordre composite de la façade sur cour pour y installer une inscription dédicatoire⁴⁴⁴. De même, les ordres dorique que l'architecte affectionne, sont

⁴⁴¹ FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 53.

⁴⁴² LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 253.

⁴⁴³ GADY Alexandre, *Jacques Lemercier, Architecte et ingénieur du Roi*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 169.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 309-322.

souvent irréguliers : la frise n'étant ornée de triglyphes qu'aux droits des pilastres, les métopes n'ont plus leurs formes carrées⁴⁴⁵.

Enfin, malgré la volonté de Fréart de cantonner les ordres d'architecture aux seuls trois ordres grecs qui contiennent « toutes les manières de bâtir », les recherches d'un sixième ordre français ont été relancées par Colbert lors du projet d'achèvement de la façade orientale du Louvre. Les propositions faites lors de ce concours relèvent toutes du composé : il s'agit de variations sur les décors et l'entablement du composite avec des ornements qui évoquent la monarchie française : fleur de lys, coq, dauphin, lyre et soleil se multiplient alors dans une vaine tentative de composer ce nouvel ordre⁴⁴⁶. Le goût strict, sobre et ordonné du *Parallèle* n'est donc pas réemployé par les artistes qui restent fidèles à une lecture plus libre du langage architectural à l'antique.

Dans un autre registre, il importe également de souligner le manque d'impact de la seconde ambition du *Parallèle* qui veut instaurer les profils dessinés par Palladio comme modèles pour l'architecture moderne. Fréart entend ainsi promouvoir une architecture qui ne soit ni purement vitruvienne ni aussi licencieuse que celle de Michel-Ange ou de De L'Orme. Tenant le juste milieu entre deux extrêmes, l'art de Palladio et sa sobriété plaisent au théoricien français comme le montre la mise à l'honneur de ce dernier dans tout son ouvrage. Mais la réalité de la pratique architecturale indique que cette reconnaissance n'est pas unanimement partagée⁴⁴⁷.

Ainsi, lorsque l'Académie royale d'architecture analyse le traité palladien à partir de la traduction complète de Chambray, et cela durant plus d'un an (du 28 février 1673 au 4 juin 1674)⁴⁴⁸, elle se montre très critique. Les remarques portent principalement sur les questions des matériaux, des couvertures (inutilisables sous le climat français), des escaliers (bien trop assujettis à chaque construction pour pouvoir en fournir une règle immuable) et

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁴⁶ PAUWELS Y., *op. cit.*, p. 162-163.

⁴⁴⁷ La bibliographie architecturale de Louis Savot, datant de 1624, signale déjà l'ouvrage du maître, et les études sur les inventaires après décès des architectes français prouvent que le traité palladien faisait bien partie des bibliothèques de Jacques Lemercier, François Mansart ou encore Louis Le Vau à l'instar d'autres ouvrages de la *trattatistica* italienne. (Voir MIGNOT C., «Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle, une admiration critique», *art. cit.*, p. 108-109.) Mais les *Quattro Libri* n'ont été traduits qu'à partir de 1645 (version abrégée et augmentée de Le Muet) et la seule traduction complète de ce traité est due à Fréart de Chambray qui le publie en 1650, la même année que le *Parallèle*. (Voir LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier*, *op. cit.*, p. 112-116)

⁴⁴⁸ LEMMONIER H. (ed.), *op. cit.*, tome I (1671-681), p. 21-76.

du parti distributif proprement italien qui ne peut être transposé en France. De plus, au-delà des fautes de traduction fréquemment relevées, les architectes de l'Académie soulignent des erreurs de compréhension vis-à-vis du traité de Vitruve, notamment en ce qui concerne le renflement des colonnes et les entrecolonnements⁴⁴⁹. On ne peut être surpris par cette lecture critique du traité de Palladio. Chambray lui-même, dans son *Parallèle*, s'autorise quelques remarques vis-à-vis des modèles qu'il transmet. L'ordre ionique en est le parfait exemple. À ce propos, Chambray suggère de modifier les proportions de l'ordre afin de respecter la gradation théorique, du plus trapu au plus délicat. Il suggère également de remplacer les modillons de la corniche par des denticules⁴⁵⁰. Cependant, certains architectes de l'Académie reconnaissent à Palladio la primauté que Fréart est le premier à lui octroyer. Ainsi, François Blondel écrit dans les annotations sur la bibliographie de Savot :

*« Le Livre de Palladio est admirable en toutes ses parties, & principalement pour les desseins exacts qu'il nous a donnez de la plupart des batimens antiques, & pour ses ordres d'architecture qui sont d'un goust exquis. Il a été parfaitement bien traduit par Mr de Chambray, qui a mesme eu le soin de faire rechercher en Italie les planches originales de l'Auteur, desquels il s'est servy dans sa version. Mr Le Muet en a fait un petit abrégé qui n'est pas inutile aux Ouvriers. Cet architecte peut passer pour le premier entre les modernes. »*⁴⁵¹

Mais cette primauté reste purement théorique pour les architectes français qui, dans leurs œuvres bâties, ne suivent pas ou peu les modèles palladiens, préférant à ceux-ci les formes de Vignole⁴⁵². Cette préférence est justifiée ainsi par Jacques-François Blondel :

*« La progression arithmétique qu'a observé Vignole entre l'architrave, la frise et la corniche de son entablement nous prouve la préférence que cet auteur mérite à cet égard sur les autres commentateurs de Vitruve. Aussi Desbrosses, Lemerrier et Mansart ont-ils suivi Vignole de préférence à Palladio ou Scamozzi, au Luxembourg, dans l'ancien palais royal, à l'orangerie de Versailles et ailleurs, exemples assez célèbres qui doivent servir à nos jeunes artistes. »*⁴⁵³

De fait, Salomon de Brosse a placé à l'église Saint-Gervais un dorique et un corinthien tirés de Vignole, mais aussi un ionique inspiré de Palladio. Louis Le Vau, à l'hôtel Hesselin, utilise un ordre ionique colossal qui correspond aux proportions de Palladio mais dont le profil fait

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 29-32.

⁴⁵⁰ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 96.

⁴⁵¹ SAVOT Louis, *L'architecture française des bastimens particuliers [...] avec des figures et des notes de M. Blondel*, Paris, 1673, p. 345, note (b), cité par MIGNOT C., «Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle, une admiration critique», *art. cit.*, p. 107.

⁴⁵² LEMERLE F., « Une querelle des Anciens et des Modernes en architecture : Freart de Chambray », *art. cit.*, p. 45.

⁴⁵³ BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture*, Paris, 1771n t. I, p. 261-262, cité par MIGNOT C., «Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle, une admiration critique», *art. cit.*, p. 111.

référence à Vignole⁴⁵⁴. Au long de sa carrière, François Mansart, pour sa part, ne tient presque pas compte des formes et de l'esthétique palladienne⁴⁵⁵. L'ordre intérieur du château de Maisons, par exemple, est un dérivé du dorique vigolesque dont les moulures sont enrichies d'un décor fleuri, inspiré d'une création de Philibert De L'Orme, qui n'a rien à voir avec la géométrisation des formes palladiennes⁴⁵⁶.

Cependant, il serait faux de prétendre que l'architecture française du XVII^e siècle reste imperméable à l'influence palladienne et qu'aucune réalisation ne s'inspire des *Quattro Libri*. Ainsi, la cour de l'hôtel d'Avaux de Le Muet présente un ordre corinthien dont les proportions ont été tirées de Palladio plutôt que de Vignole⁴⁵⁷. De même, à l'hôtel Lambert de Le Vau, la façade sur cours montre des loggias superposées, ce qui est une reprise directe des villas palladiennes⁴⁵⁸. Il faut toutefois conclure que les modèles palladiens, encensés par Fréart de Chambray, se heurtent généralement aux spécificités de l'architecture française dont la réalité s'accommode mal des règles pensées pour la manière et le climat italiens.

En outre, il est possible de remarquer que l'un des grands mérites reconnus par l'Académie royale d'architecture à Palladio concerne les relevés des monuments antiques proposés au livre IV du traité. En cela, l'avis de la compagnie est similaire à celui de Fréart de Chambray. Néanmoins, de même que la traduction de Vitruve par Charles Perrault rend caduc la précédente due à Jean Marin, le recueil de relevés d'antiques romains d'Antoine Desgodets invalide le travail de Palladio : bien que rendant hommage à son prédécesseur, Desgodets signale les inexactitudes et les approximations qui apparaissent dans les relevés du vicentin⁴⁵⁹. Mais il s'agit là d'un changement d'attitude représentatif du fossé qui sépare la Renaissance italienne du classicisme français. D'une part, l'antique est envisagé comme un répertoire de formes vivant, interprétable grâce au savoir humaniste. D'autre part, on observe une volonté de scruter et de mesurer les formes antiques selon une démarche scientifique qui laisse peu ou pas de place à l'interprétation des vestiges⁴⁶⁰. On comprend

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ CHASTEL André, *Palladiana*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 1995, p. 24.

⁴⁵⁶ PAUWELS Y., *Aux Marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, op. cit., p. 168-169.

⁴⁵⁷ MIGNOT C., « Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle, une admiration critique », art. cit., p. 111.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁶⁰ GROS P., « De Palladio à Desgodets : le changement du regard des architectes sur les monuments antiques de Rome », art. cit., p. 26.

alors pourquoi les mesures et les reconstitutions de Palladio ne peuvent servir de base à l'architecture de la France louis-quatorzienne.

Le traité architectural de Roland Fréart de Chambray, bien qu'il s'inscrive dans une certaine politique culturelle, ne parvient pas à s'imposer dans la réalité architecturale du royaume. La chapelle Saint François-Xavier des Jésuites, récupérée après coup, et bien qu'encensée, ne saurait correspondre entièrement aux exigences rigides de la théorie de Chambray. Durant la surintendance de François Sublet de Noyers, ou après la publication du traité, les recommandations de Chambray restent lettre morte auprès des architectes. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer ce faible impact de la théorie des « Intelligents » sur l'architecture bâtie du XVII^e siècle.

Tout d'abord les prétendues lois numériques qui forment les principes de l'architecture selon Fréart sont assez confuses et peu aisées à mettre en œuvre. On observe d'ailleurs le même paradoxe chez Vitruve dont les lois mathématiques ne sont pas utilisées par les ateliers de l'époque augustéenne car elles ne sont pas assez pragmatiques⁴⁶¹.

Ensuite, la publication du *Parallèle* intervient au moment où la France cherche à affirmer son propre modèle d'architecture nationale, notamment par la création de l'Académie royale d'architecture. Les architectes français réagissent vis-à-vis des modèles italiens de la Renaissance de la même manière les architectes italiens par rapport aux vestiges antiques : ils assimilent et intègrent les concepts à leur manière de bâtir, tout en cherchant à s'approprier les différents éléments. Or, comme le relève A. Davrius : *Si les Italiens se revendiquaient de cet héritage antique, les Français, qui imitèrent largement les productions italiennes, minimisèrent volontairement leur impact sur la production nationale, essayant de faire un raccourci directement jusqu'à Vitruve*⁴⁶². Dès lors, il semble compréhensible que l'ouvrage de Chambray, qui promeut une architecture palladienne, ne puisse trouver un écho positif dans la pratique française.

Enfin, les positions intransigeantes que défend Fréart ne laissent pas ou peu de place aux traditions et usages en vigueur en France. Nulle allusion à la disposition ni aux techniques de stéréotomie et de charpente qui sont pourtant des spécificités cruciales de l'architecture française. À ce sujet, l'Académie royale d'architecture relève que : *Il a encore été remarqué que les Italiens ne se servans de leurs plus beaux estages que pour parade et non pas pour la*

⁴⁶¹ GROS P., « Vitruve et les ordres », *art. cit.*, p. 56.

⁴⁶² DAVRIUS Aurélien, « Les Cours d'Architecture de François et Jacques-François Blondel : de l'élaboration à la diffusion d'une pensée architecturale française » dans FROMMEL S. et BARDATI F., *op. cit.*, p. 173.

*commodité, telles que sont celles que nous demandons, l'on ne voit point dans les desseins de Palladio qu'il se soit fort mis en peine, dans la distribution de ses appartemens, [...] ce qu'y est pourtant très considérable parmy nous*⁴⁶³. En souhaitant imposer une architecture rigide qui reprenne strictement les codes de l'antique, Fréart de Chambray se coupe des architectes qui entendent bâtir des édifices modernes dont seul l'ornement soit tiré de l'antique.

⁴⁶³ LEMMONIER H. (ed.), *op. cit.*, tome I (1671-681), p. 41.

Conclusion

Le traité architectural de Roland Fréart de Chambray est de ces ouvrages qui entendent « arbitrer le goût » en donnant une définition précise et exclusive de « l'élégance » en matière d'architecture. Pour ce faire, l'auteur s'appuie sur un système complexe de références qui mobilise à la fois la culture humaniste des antiquaires et les disciplines mathématiques. Les procédés rhétoriques employés servent à définir une hiérarchie complexe qui aboutit à la sacralisation des édifices de la Rome impériale, envisagés comme modèles impérissables de l'architecture dite régulière. Mais, ce souci de classification s'observe également dans le regard porté sur l'architecture moderne, de sorte que l'auteur établit aussi un classement parmi les auteurs modernes, tout en affirmant, paradoxalement, laisser libre choix à son lecteur. Conscient que l'on ne peut, à son époque, reproduire les édifices antiques à l'identique, Fréart promeut la manière d'Andrea Palladio, le plus proche parmi les architectes des réalisations antiques. Néanmoins, force est de constater qu'aucune réalisation concrète ne vient conclure la démonstration de Chambray. Privé du soutien de son mécène et cousin, le surintendant Sublet de Noyer, le théoricien ne parvient ni à convaincre ni à toucher les architectes de son époque qui, s'ils assagissent leur usage des ordres, ne tiennent toutefois pas compte des positions développées dans l'ouvrage. L'impact très réduit, pour ne pas dire inexistant, du *Parallèle* sur l'architecture bâtie vient en partie du fait qu'il ne tient pas compte des particularismes de l'architecture française qui, si elle intègre le langage issu de l'architecture italienne, entend néanmoins la dépasser par l'emploi de techniques dans lesquelles elle excelle (la stéréotomie, la charpente) et en développant le sens de *l'utilitas*, c'est-à-dire la commodité via les « raffinements de la disposition »⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *L'architecture au temps du baroque, 1600-1750, op. cit.*, p. 114.

TROISIEME PARTIE : LA PENSEE ARCHITECTURALE DE CHAMBRAY, DE L'ATTICISME A L'ACADEMISME

I. La clarté, un idéal partagé par les artistes « atticistes ». Relations entre la pensée architecturale et la pratique picturale et sculpturale française des années 1640-1660

Comme le laisserait penser l'absence de retentissement de la théorie architecturale de Fréart de Chambray dans la construction monumentale, le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* n'est pas le fruit d'une pensée isolée. En effet, cet ouvrage contient l'idéal de clarté qui préside à la création de nombreuses œuvres de l'art parisien entre les années 1640 et 1660. La notion de clarté est transversale dans la pensée esthétique du XVII^e siècle : elle s'applique à des disciplines aussi variées que la philosophie, la grammaire, la théologie, la rhétorique ou encore les beaux-arts⁴⁶⁵. Il est possible de distinguer trois fonctions clefs inhérentes à la notion de clarté⁴⁶⁶ : la première correspond à une valeur forte ou un idéal. La deuxième relève de l'objectivité en tant que critère impartial qui permet de définir la vérité. La dernière est une dynamique ou un procédé intellectuel visant à apporter un éclaircissement de la pensée, autrement dit une clarification. Ainsi, la clarté est-elle à la fois une propriété de la pensée vraie telle que l'énonce Descartes, mais également une caractéristique de la langue française à l'image de celle employée par Malherbe, ou une exigence stylistique perceptible, par exemple, dans l'œuvre en prose de Guez de Balzac. Dans l'ensemble, la clarté est un moyen indispensable pour accéder au Vrai et au Beau.

Dans les Beaux-Arts, la clarté est l'élément essentiel qui ordonne les œuvres des artistes qualifiés d'« atticistes ». Cette appellation est empruntée à la littérature et a été proposée pour la première fois par Bernard Dorival en 1942. Jacques Thuillier, dans ses écrits de 1964, la définit comme un courant de la peinture parisienne du milieu du XVII^e siècle, perceptible dans les œuvres d'Eustache Le Sueur et Laurent de La Hyre qui en sont les plus éminents représentants⁴⁶⁷. Le terme, en littérature, désigne un style simple et dépouillé qui préfère à

⁴⁶⁵ BURY Emmanuel et MEINER Carsten Henrik, *La clarté à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2013, p. 8.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶⁷ THUILLIER Jacques, *La peinture française au XVII^e siècle*, Dijon, Faton, « Les écrits de Jacques Thuillier », 2014, p. 99-215.

toutes autres les références à une antiquité sobre, « attique », caractéristique des œuvres de Lysias, et qui rejette l'éloquence trop brillante et prodigue du style abondant, illustré par les panégyriques. Avec la fondation de l'Académie française, en 1634, et le succès d'auteurs comme Malherbe, ce que l'on nomme alors le bon goût en matière de littérature se structure autour de l'idée de correction du langage. Il se dégage le désir de retrouver l'Antiquité la plus « pure » : la Grèce idéale incarnée par l'Athènes classique⁴⁶⁸. On perçoit ce désir de raffinement dépouillé philhellène dans les Beaux-Arts : les artistes « atticistes » font un effort de clarification des formes et des compositions tout en établissant un parallèle entre les principes de la peinture et les quatre parties de la rhétorique classique⁴⁶⁹.

On espère ici montrer que la théorie architecturale de Roland Fréart de Chambray repose sur les mêmes principes esthétiques que le courant « atticiste » définit par J. Thuillier et étudié par A. Mérot.

⁴⁶⁸ MEROT Alain, STARCKY Emmanuel et CHASERANT Françoise, *Éloge de la clarté: un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 14-16.

⁴⁶⁹ MEROT Alain, « La clarification de la forme dans l'«atticisme» picturale », dans BURY E. et MEINER C. H., *op. cit.*, p. 111.

1. *Élégance et dépouillement, l'art de composer pour atteindre la noble sobriété.*

Dans un premier temps, nous voudrions confronter les principes qui régissent le bon usage des ordres selon le *Parallèle* au travail de composition pictural de Laurent de La Hyre ou d'Eustache Le Sueur afin d'indiquer la présence d'un principe commun qui s'apparente à la *sôphrosunê*⁴⁷⁰ grecque.

Dans son traité, Roland Fréart de Chambray préconise un usage des ordres architecturaux en fonction de leur « nature », et de leur « caractère »⁴⁷¹. Il préconise également un usage des ornements adapté aux circonstances de la mise en œuvre des ordres conforme aux règles de convenance. Pour lui, le décor des ordres doit être « choisi », « discret » et « bienséant »⁴⁷²; ainsi, l'architecture atteint à la clarté qui révèle à la fois sa grandeur et sa grâce. Fréart souhaite un style simple, obtenu par une composition « méditée », constamment retravaillée, reposant entièrement sur le principe d'unité et d'harmonie. L'architecture qu'il conçoit s'appuie sur des motifs et des productions existants qu'il désire magnifier en les théorisant en référence à l'*honestum* cicéronien⁴⁷³. Cette « beauté morale » repose en grande partie dans les raffinements de la composition des lignes d'un profil, dans la justesse de leur enchaînement, dans la subtilité des modénatures. Cette ordonnance ornementale que Fréart de Chambray définit dans son traité se rapproche également de la notion de *temperantia* dans la rhétorique de Cicéron, dans le sens où elle fait référence à une certaine mesure dans la conduite de la mise en œuvre des différents ordres. Chez ces deux auteurs, l'idée de la tempérance est complétée par des références à la régularité (*ordo*), à la grandeur mesurée (*modus*), à la décence (*decorum*) et à l'élégance (*ornatus*)⁴⁷⁴. Le *Parallèle* de Fréart de Chambray aspire ainsi à une architecture où les ordres et leurs ornements seraient employés avec sobriété. Il théorise une beauté architecturale

⁴⁷⁰ CAYE P., *art. cit.*, p. 83.

⁴⁷¹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 59, 80. Voir également la démonstration menée dans la seconde partie du présent mémoire p. 61-73.

⁴⁷² FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 115, 122, 136. Voir également la démonstration menée dans la seconde partie du présent mémoire p. 65-68.

⁴⁷³ CAYE P., *art. cit.*, p. 79.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 83. Le terme peut également s'orthographier sophrosyne en français. Voir la définition dans HÖFFE Otfried (dir.), *Petit dictionnaire d'éthique*, éd. Universitaires Fribourg et éd. du Cerf, Fribourg, Paris, 1993, p. 325.

qui privilégie l'aspect extérieur aux aménagements intérieurs et qui donne une place prépondérante aux ornements et au décor.

L'importance du décor dans un édifice est évoquée par Fréart dans l'épître dédicatoire où il mentionne le retable peint par Poussin pour la chapelle Saint-François-Xavier⁴⁷⁵. L'église du Noviciat des Jésuites contenait en effet trois tableaux d'autel commandés par le surintendant De Noyers, qui contribuèrent grandement à sa renommée. Le maître-autel était orné par le grand tableau de Poussin, *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Kagoshima au Japon*, aujourd'hui conservé au Louvre ; les autels latéraux étaient parés, l'un, à gauche d'une œuvre de Simon Vouet, *La Vierge prenant sous sa protection la Compagnie de Jésus* (détruit, connu par une gravure de Dorigny), et l'autre, à droite, d'un retable de Jacques Stella, *L'Enfant-Jésus retrouvé par ses parents au Temple* (église Notre-Dame, Les Andelys)⁴⁷⁶. Caractéristique de la vitalité de l'art parisien dans ces décennies, cette réunion de peintures aux esthétiques différentes fait écho aux divergences observées dans l'architecture entre les façades des deux églises jésuites du Noviciat et de la maison professe⁴⁷⁷. Dans la chapelle se confrontent les styles de Vouet et de Stella : les effets de lumières théâtraux, la construction basée sur de grandes diagonales et les mouvements enveloppant de la peinture de Vouet s'oppose aux volumes stricts, à l'architecture sévère et à la lumière froide de Stella. Aux effets dramatiques de la peinture « baroque » répondent la retenue et la précision de la peinture « atticiste ».

L'art de Jacques Stella, notamment l'œuvre du Noviciat, peut être défini comme subtil et fondé sur la raison. Il cherche à plaire sans surprendre et sa principale influence est tirée de l'Antique. Art d'une classe sociale aux mœurs policées, dont le goût et les connaissances en la matière se développent, la peinture « atticiste » porte ses recherches sur la réflexion, la mesure et la règle⁴⁷⁸. La simplification gracieuse des formes ainsi que de la composition résultent d'un effort conscient de la part des artistes. L'usage de la perspective arguésienne permet d'ordonner l'espace dans lesquels prennent place les personnages. On observe ainsi chez Laurent de La Hyre, proche du géomètre Desargues, le fondateur de la géométrie projective, une évolution, dans les années 1640, vers une plus grande mesure et

⁴⁷⁵ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷⁶ LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 364.

⁴⁷⁷ Voir la démonstration menée dans la seconde partie du présent mémoire p. 100-105.

⁴⁷⁸ THUILLIER J., *op. cit.*, p. 178-179.

un goût toujours plus épuré⁴⁷⁹. Il manifeste alors un intérêt certain pour les proportions et le langage à l'antique, comme le montre l'emploi très fréquent des architectures antiques. Ces décors ne sont pas le fruit de reconstitutions archéologiques précises mais ils contribuent à la noblesse de son style, renforcée par la retenue des expressions. Sa peinture, dans ses années de maturité, se caractérise également par un goût pour les drapés austères, animés de discrètes arabesques ainsi que par un jeu subtil de la ligne. La narration tend à s'effacer au profit de la représentation d'un temps de repos : l'harmonie rompt avec la logique du récit pour suggérer un moment suspendu, caractérisé par la grâce.

Mais le concept de clarté, dans la peinture « atticiste », ne relève pas que de la pratique assidue des théorèmes mathématiques de la perspective. Elle est également le résultat d'une clarification de l'invention qui s'appuie sur des règles strictes identiques à celles qui président à la rhétorique. Ainsi, la composition est régie par la même logique, la même raison, que celle qui régit l'invention et la disposition chez les rhéteurs. On observe chez Eustache Le Sueur, dans le cycle de la *Vie de saint Bruno*, peint pour les Chartreux de Paris l'emploi d'un nouveau langage détaché de celui de son maître Simon Vouet. S'y distingue très nettement la justesse des attitudes des différents protagonistes ainsi que les expressions simples, sans emphase, qui confèrent dignité et retenue aux différentes scènes. Plus encore, l'œuvre intitulée *Les Muses*, peinte pour un cabinet de l'hôtel Lambert, montre un accord des compositions où la simplicité et l'austérité des formes sont tempérées par des arabesques légères.

Selon l'analyse d'A. Mérot, cependant, la clarté des peintures est avant tout affaire d'accord entre le coloris et le dessin. La clarté diffuse de la lumière, la prédominance des teintes neutres et des jeux savants de tonalités, s'apparente à l'élocution, au choix des mots servant la fluidité du discours⁴⁸⁰. L'ensemble contribue à conférer noblesse de ton et grâce à l'œuvre, qui avec la disposition rigoureuse, est censée refléter la clarification de la pensée. Pour Félibien, si les peintres de l'« atticisme » n'atteignent pas au « sublime », ils n'en restent pas moins remarquables par leur constance et leur rigueur, comme le montre son propos sur Le Sueur :

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁸⁰ MÉROT A., *art. cit.*, p. 122.

« Je ne dis pas que ce fût un esprit extraordinaire dont les pensées sublimes & merveilleuses égalassent celles des plus grands hommes : mais combien sont-ils rares, ces grands hommes ? Et si nous cherchons seulement les principales qualités nécessaires à un Peintres, en avons-nous beaucoup comme lui, lesquels, depuis que le bon goût s'est rétabli en France, ayant composé des Tableaux avec plus de noblesse, & si j'ose dire, de gravité; qui ayant exprimé les actions avec plus de bienséance, qui ayant donné à leurs figures des mouvements plus naturels, fait paroître un raisonnement plus sage, une conduite plus judicieuse, & enfin qui ayant représenté de grands sujets dans des espaces plus resserrés? »⁴⁸¹

Cet hommage semble bien résumer les plus grandes qualités que les contemporains attribuent à des artistes comme Le Sueur qui exercèrent leur art sous la régence d'Anne d'Autriche.

De même, dans le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Fréart de Chambray affirme que la grande manière, celle qui s'avère la plus majestueuse, se compose d'ornements *solides et un peu simples*⁴⁸². Le décor qui répond aux exigences de la bienséance, à ce que Quatremère de Quincy nommera plus tard « l'harmonie linéaire »⁴⁸³, entretient un accord entre les formes et l'ensemble du profil. La recherche de cette même harmonie est perceptible dans la peinture de Laurent de La Hyre ou celle d'Eustache Le Sueur, dans le sens où l'ornement des œuvres (couleurs, lignes, expressions) entre en résonance avec leur ordonnance. En peinture comme en architecture, une telle union confère à l'ensemble une certaine sobriété, confirmée par le respect des convenances, et surtout une noblesse de ton caractéristique. Architecture et peinture entretiennent la même relation déterminante avec la rhétorique. Point commun entre ces deux pratiques artistiques, l'art du langage leur permet de se définir comme une pratique savante. L'une et l'autre visent la production d'un discours dont l'objectif est de montrer une puissance, que celle-ci soit politique et juridique (pour la rhétorique), économique et politique (pour l'architecture), ou économique et sociale (pour la peinture). Comme le remarque P. Caye : *Sous la forme de la convenance et du décor, l'ornement rhétorique ou architectural contribue à manifester le statut de l'orateur ou du maître d'ouvrage, à légitimer sa position symbolique*

⁴⁸¹ FELIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. avec La vie des architectes. T.4*, impr. de S. A. S. (A Trévoux), 1725, p. 192-193

⁴⁸² FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 115.

⁴⁸³ CAYE P., *art. cit.*, p. 77.

[...] et à asseoir son autorité selon la définition même que donne Vitruve du décor⁴⁸⁴. Cette constatation semble pouvoir s'étendre à la peinture savante de l'« atticisme ».

À l'instar de la rhétorique, peinture et architecture, se rejoignent dans ce que les grecs anciens nomment σωφροσύνη (*sôphrosunê*), critère éthique, qui contient modération ou tempérance, élément indispensable pour atteindre la « noble sobriété », caractéristique essentielle de l'art « atticiste ».

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 81.

2. L'Antiquité comme matière

i. Éduquer pour rivaliser...

Pour Fréart de Chambray, comme pour les artistes « atticistes », l'Antiquité est perçue comme une science, une matière pouvant faire l'objet d'un enseignement spécifique. En essayant de retrouver les règles de l'art, ils entendent renouer avec l'Antiquité la plus classique, celle d'une Athènes idéale, patrie des plus grands artistes : Homère, Ménandre, Tymanthe ou encore Apelle. On entend ici démontrer que l'Antiquité, objet d'études attentives et modèles des pratiques artistiques, devient également une « discipline » et fait, par conséquent, l'objet d'une certaine codification.

La nécessité d'éduquer des « jeunes esprits » apparaît très tôt dans l'ouvrage de Fréart de Chambray. Dès l'avant-propos, l'auteur parle des meilleurs livres d'architecture (les bâtiments antiques) comme objets d'étude et de formation indispensables aux jeunes gens voulant devenir architectes⁴⁸⁵. Son traité lui-même, véritable compilation des meilleurs exemples d'architecture antique, a pour vocation de participer à leur formation⁴⁸⁶. Si Fréart n'a pas l'espoir de se faire entendre des architectes déjà établis, il aspire, en revanche, à orienter les jeunes architectes vers un goût plus conforme à ses idéaux de noblesse et de clarté.

Partie intégrante de la politique artistique du surintendant Sublet de Noyers⁴⁸⁷, le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* partage, avec les autres initiatives du ministre, la même ambition de transformer la connaissance de l'Antiquité en science pouvant faire l'objet d'un enseignement spécifique. À ce propos, *Les mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale* de Guillet de Saint-Georges nous renseignent sur le patronage mis en place par l'intendant et ses conseillers entre 1638 et 1642. On y trouve la mention de bourses offertes à des jeunes artistes pour faire le voyage et se former à Rome, comme celles données à Charles Errard ou à Thibaud Poissant⁴⁸⁸. Paul Fréart de Chantelou va plus loin en offrant aux artistes français établis à Rome la possibilité de perfectionner leur talents en copiant des grandes œuvres, antiques ou modernes,

⁴⁸⁵ FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 54.

⁴⁸⁶ « Et parce qu'il est très important de donner cette première teinture aux jeunes esprits, et les former de bonne heure à ces idées, je leur propose toujours d'abord les mêmes modèles que ces grands génies [les Anciens] nous ont laissés, comme les guides et la boussole du chemin de l'art... » *Ibid.*, p. 151.

⁴⁸⁷ Voir la démonstration menée dans la première partie du présent mémoire, p. 23-40.

⁴⁸⁸ MICHAUD C., *art. cit.*, p. 345.

notamment celles du palais Farnèse⁴⁸⁹. Parmi les copistes engagés entre 1639 et 1642⁴⁹⁰, on retrouve Charles Errard⁴⁹¹, Pierre Mignard, Jean Nocret, Pierre Lemaire etc... La promotion de cette activité voulue par le premier commis du surintendant et frère de Fréart de Chambray, nous renseigne sur deux points. Tout d'abord, les nombreux dessins de Charles Errard sur les plus beaux marbres, bas-reliefs et ornements antiques sont autant de preuves de l'attention particulière accordée à l'aspect décoratif des antiques⁴⁹². Cet intérêt est sûrement à mettre en lien avec la construction des nombreux hôtels parisiens⁴⁹³, sous la Régence d'Anne d'Autriche. Ensuite, l'important volume d'œuvres copiées par les artistes français nous indique qu'ils étaient toujours à la recherche de modèles antiques, alors même que ceux de la campagne des frères Fréart de 1640 n'avait pas encore été employés⁴⁹⁴. Il est tout à fait probable que ce projet de réplique des Antiques par le biais du dessin n'ait jamais été destiné à un usage privé, mais plutôt à un usage didactique : celui de fournir des modèles pour l'instruction des artistes français.

À l'intérieur de ce dispositif de politique culturelle, le travail de Charles Errard apparaît comme fondamental⁴⁹⁵. Ses dessins, qui forment un inventaire sélectif des richesses romaines, et, plus tard, son travail à la tête de l'Académie de France à Rome, ont grandement contribué à la constitution d'un langage artistique français basé sur l'Antique. En tant que premier artiste envoyé officiellement à Rome par la surintendance des bâtiments du Roi, il participe de cette mission qui entend récupérer en Italie un vocabulaire (détails décoratifs, motifs) ainsi qu'une grammaire artistique. Certains dessins, analysés par E. Coquery⁴⁹⁶, montre que Charles Errard est soucieux de saisir la réalité des monuments

⁴⁸⁹ PANTIN, I., *op. cit.*, p. 73.

⁴⁹⁰ DEL PESCO Daniela, « Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard : successi e insuccessi dall'Italia » dans BAYARD Marc, *Rome-Paris, 1640 : transferts culturels et renaissance d'un centre artistique [actes du colloque, Villa Médicis, 17- 19 avril 2008]*, Rome Paris, Académie de France à Rome Somogy, « Collection d'histoire de l'art », 2010.

⁴⁹¹ Charles Errard réalise pour ses protecteurs quarante copies qui reproduisent aussi bien les décorations de Raphaël que les reliefs à l'antique comme les médaillons de l'arc de Constantin et les reliefs de la colonne Trajane.

⁴⁹² DEL PESCO D., *art. cit.*

⁴⁹³ Il est d'ailleurs important de souligner que les peintres de l'« atticisme » parisien ont beaucoup œuvré pour les décors de ces hôtels particuliers (Charles Perrier à l'hôtel de La Vrillière, galerie de Phaéon de Sébastien Bourdon à l'hôtel de Bretonvilliers, cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert peint par Le Sueur...) dont il reste aujourd'hui très peu d'éléments. Voir THUILLIER J., *op. cit.*, p. 180.

⁴⁹⁴ PANTIN, I., *op. cit.*, p. 73.

⁴⁹⁵ COQUERY Emmanuel, « Du détail au contexte, les hésitations d'un graphomane français » dans BAYARD M., *op. cit.*, p. 126-136.

⁴⁹⁶ COQUERY E., *art. cit.*, p. 125-136

antiques dans ce qu'elle a de sensible. En outre, ses dessins de sculptures et de bas-reliefs révèlent le souci de rendre la spatialité, notamment par la reproduction des brisures ou lacunes. Ces observations tendent à confirmer que ces travaux avaient un objectif pédagogique. En effet, leur réalisme permet une observation fidèle de l'antique en dépit de la distance intrinsèque à une reproduction picturale. Les œuvres ont notamment contribué à rendre plus précise et plus vraisemblable l'évocation des architectures antiques, une exigence omniprésente dans la peinture « atticiste ».

Alors que Roland Fréart de Chambray réunit dans son livre les planches et mesures des plus beaux édifices antiques pour la gouverne des architectes, son frère, Paul Fréart de Chantelou, rassemble des copies des plus grandes gloires de la sculpture et de la peinture. Ici, il semble bien qu'une même démarche soit en jeu : il s'agit de parfaire les connaissances sur l'Antiquité afin de pouvoir reconstituer, si ce n'est une vérité historique, au moins une vraisemblance : qui doit permettre l'évocation juste antiquisante à défaut d'être antique. Plus que des modèles, c'est la manifestation d'une « orthodoxie » artistique⁴⁹⁷ que les Fréart recherchent dans l'Antiquité. Leur tentative répond partiellement au besoin de formuler un langage transmissible par l'enseignement. L'espoir est, au-delà, de former en France une classe d'artistes prestigieux, respectueux de la tradition Antique et italienne⁴⁹⁸.

Même si la pureté d'une telle tradition est en grande partie fantasmée, il est important de rappeler que Fréart de Chambray ne retient pas tout de l'Antiquité. De fait, peu d'exemples trouvent grâce à ses yeux. Dans son avant-propos, il déclare vouloir retrouver l'origine des ordres de la bouche même de leurs concepteurs et, immédiatement après, affirme leur dégénérescence⁴⁹⁹. Ce n'est donc pas tant la Rome impériale qu'il choisit pour modèle, mais une « Antiquité » plus ancienne, entr'aperçue dans les vestiges romains qui lui fournit les exemples de l'architecture. Chambray tente, en-deçà de l'empire romain, de retrouver la Grèce antique : *ces excellents esprits, qui étant nés parmi la lumière et dans la pureté du plus beau climat de la terre, étaient si nets et si éclairés qu'ils voyaient naturellement les choses que nous découvrons ici à peine, après une longue et pénible étude*⁵⁰⁰. Néanmoins, et ce n'est pas là le seul paradoxe, la connaissance la Grèce classique

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁹⁸ DEL PESCO D., *art. cit.*

⁴⁹⁹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰⁰ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 54-55.

est purement théorique, livresque, et surtout transmise par les vestiges romains. Malgré son envie de faire appel à une autorité antique dégagée de liens avec l'Italie, de créer un lien direct entre l'architecture française et celle de la Grèce classique, Fréart est contraint de s'appuyer sur des exemples romains. Il ne peut totalement se dégager de sa dette à l'égard de l'Antiquité romaine. Mais il s'accommode de cette situation en essayant de retrouver la pureté des plus grands artistes grecs dans quelques exemples répondant à ses exigeants critères.

ii. ...avec une pureté grecque fantasmée.

Il est possible de retrouver cette allégeance à l'art antique le plus pur dans les tentatives faites pour employer les bas-reliefs à l'antique dans les grands décors parisiens. Obtenir des moulages de bas-relief antiques, moins coûteux que la prise d'empreinte de statues en ronde-bosse, était un des objectifs des missions de Chantelou et de son frère lors de leurs voyages à Rome. Si une partie de leur collecte était probablement destinée à servir d'exemples formateurs aux sculpteurs du royaume, d'autres avaient vocation à être intégrés aux grands chantiers du Louvre, conformément aux vœux de Sublet de Noyers. La prédominance des bas-reliefs dans la liste des vestiges ramenés de Rome montre la finalité décorative utilitaire de cette entreprise⁵⁰¹. Les projets de Lemercier pour le Palais Royal intégraient bien les moulages que les Fréart avaient obtenus : un dessin, où figure un médaillon avec quatre personnages et une figure sur piédestal, a été identifié comme le médaillon du sacrifice à Diane, présent à droite de la face méridionale de l'arc de Constantin⁵⁰²; tandis que les tables rectangulaires figurées pour l'architecte avec des personnages en frise peuvent faire référence aux quelques soixante-dix empreintes du décor de la colonne Trajane⁵⁰³. À cela s'ajoute le projet de décor de la Grande Galerie du Louvre par N. Poussin, qui entendait inscrire certains reliefs dans le décor des voutes⁵⁰⁴. À l'automne 1642, est établi un véritable programme dont témoignent les contrats pour la

⁵⁰¹ Alexandre Cojannot (conservateur du patrimoine et docteur en histoire de l'art, spécialisé dans la période moderne et l'architecture) a montré que les projets pour la construction de l'aile orientale du Louvre étaient les témoins de l'évolution de l'emploi du bas-relief dans l'architecture parisienne dans les années 1640. Voir COJANNOT Alexandre, « Le bas-relief à l'antique dans l'architecture parisienne du XVII^e siècle: du Louvre de François Sublet de Noyers à celui de Jean-Baptiste Colbert », *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 2002, vol. 1, p. 20-40.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁰⁴ FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 47-48.

décoration de la galerie, la fonte en bronze de huit bas-reliefs ainsi que le départ en mission à Rome de Chantelou⁵⁰⁵.

Le choix de cette formule ornementale est très important. En effet, l'emploi du bas-relief à l'antique dans l'architecture rompt avec la tradition française. Il montre que l'on se détourne du maniérisme et de la multiplication des ornements sculpturaux. Mais il est également un résumé de la politique artistique à la gloire du Royaume menée par Sublet et ses commis. Le choix du Louvre comme lieu d'exhibition du goût à l'antique est tout à fait parlant, puisque le palais était destiné à devenir « *le centre des Arts, et qu'il s'allait rendre en peu d'années par leur concours, le plus noble et le plus superbe édifice du monde.* »⁵⁰⁶ La mise en valeur des éléments antiques dans l'architecture est un moyen de rendre hommage aux Anciens et de fonder l'art royal en France sous leur patronage.

Il est d'autres constructions intégrant des bas-reliefs à l'antique dans le Paris des années 1640-1660, comme l'hôtel de Louis Hesselin, construit par Louis Le Vau et décoré par Jacques Sarrazin ou encore l'hôtel de la rue des Rats (dit hôtel Colbert) dont la façade comporte des bas-reliefs à l'antique, commandé à Thibaut Poissant sur le thème d'Apollon et des neuf Muses⁵⁰⁷. Ces exemples permettent d'observer que l'usage du bas-relief à l'antique entre alors dans le vocabulaire ornemental de l'architecture civile. Comme pour la peinture, cette démarche caractéristique de « l'atticisme » parisien est restreinte à certains artistes et commanditaires ; elle n'est, au final, qu'une pratique parmi d'autres en ces temps d'individualismes artistiques. Dans le domaine de la sculpture il concerne, de même un cercle réduit, réuni autour de Jacques Sarazin : Gérard Von Opstal, Gilles Guérin et Thibaut Poissant, tous employés aux chantiers du Louvre, en sont les principaux membres. Dès lors, il est légitime d'évaluer l'influence des projets et du goût pour l'antique de Sublet et des Fréart sur ces artistes. Pour A. Cojannot :

*« Le rôle primordial joué par quelques sculpteurs, formés à l'art du bas-relief et marqués par les réflexions esthétiques et projets inaboutis nés sur le chantier du Louvre entre 1640 et 1643, doit être mis en valeur. Il consistait à offrir aux architectes français la possibilité d'un nouveau motif ornemental, porteur d'une claire référence à l'art antique et doté d'une forte expressivité. »*⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ COJANNOT A., *art. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁶ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 47.

⁵⁰⁷ COJANNOT A., *art. cit.*, p. 30.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

Si la postérité immédiate des projets pour le Louvre est nulle, – les travaux ayant avortés avec la disgrâce de Sublet de Noyers – on observe tout de même une diffusion dans l'architecture parisienne des années suivantes, qui forme un des aspects de l'« atticisme » parisien⁵⁰⁹. C'est bien ce même goût qui préside aux réflexions de Fréart de Chambray dans son traité sur les ordres d'architecture.

On y observe le même principe d'hommage à l'art antique. À force de scruter les modèles classiques, de s'en inspirer et de les placer au centre de la démarche artistique, les artistes « atticistes », tout comme Fréart, aspirent à retrouver la Grèce classique, alors si mal connue. Parallèlement, ce même désir est à l'origine d'une posture capitale vis-à-vis des modèles antiques, qui vise à transformer l'étude des vestiges en discipline à part entière, suffisamment bien codifiée pour en permettre la transmission et l'enseignement. Que cela soit dans sa théorie architecturale ou picturale, Fréart de Chambray accorde beaucoup d'attention au jugement. Celui-ci est déterminant car il est l'instrument qui permet de distinguer le vrai d'avec le faux.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

Il est donc possible d'établir une correspondance entre la pensée de Fréart de Chambray, développée dans le *Parallèle*, et une partie des réalités artistiques parisiennes des années 1640-1660 qualifiées d'« atticistes ». Tout concourt à placer au cœur des choses un impératif de véracité imposant une certaine mesure, ou au moins une tempérance qui préside aussi bien à la mise en ordre de l'architecture dans la pensée de Fréart de Chambray qu'aux créations picturales d'Eustache Le Sueur ou Laurent de La Hyre. En ce sens, l'exigence de « noblesse » est le produit d'un ensemble de modèles et de règles qui constituent la logique commune aux deux pratiques. Enfin le *Parallèle* partage avec l'« atticisme » une même vénération de l'Antiquité qui est à la fois modèle de pureté et « discipline » humaniste. Les vestiges des Anciens sont étudiés aussi bien pour leur valeur décorative que dans le but de formuler à partir d'eux des normes qui les rendraient accessibles à l'enseignement. Crédibilité des formes et des œuvres, codification des modèles ; la démarche sous-tendue par ces deux exigences montre un véritable effort de clarification de la pratique et de la réflexion artistique. Dans ce cadre le terme de clarté est polysémique : il est à la fois un procédé qui organise les œuvres, un idéal que l'artiste doit atteindre et le critère du jugement sur l'œuvre.

Cependant, c'est moins la forme que, Fréart de Chambray entend réformer qu'un art tombé, selon ses dires, dans la « licence ». Toute son activité vise à moraliser les arts. Le goût classique qu'il prône est, à ses yeux, seul capable de majesté et de noblesse : il incarne le refus des exubérances baroques ou maniéristes au profit de volumes simples qui symbolisent la dignité et la vertu.

II. « Convenance, justesse, correction » : l'éthique, la morale et la place de l'amateur éclairé.

Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* s'inscrit dans l'épistémè classique⁵¹⁰, laquelle montre une certaine propension à la clarification des formes comme de la pensée. En matière de production artistique, la clarté peut être atteinte par le recours à des règles de composition, des normes de bienséance ainsi que par la mise en place et le développement de lieux communs nécessaires à la reconnaissance des œuvres.

Cette partie a pour objectif de montrer que Fréart s'empare de la théorie artistique tout en lui donnant des prolongements éthiques, en accord avec la morale chrétienne. Cette analogie dans sa démarche lui permet de construire la justification de son ingérence comme amateur dans le domaine artistique. Non seulement cette position de connaisseur l'autorise à discuter de la place de l'art dans l'histoire mais également de se situer comme censeur et détenteur du bon goût.

⁵¹⁰ FOUCAULT M., *op. cit.*

1. « Ogni pittore dipinge sé⁵¹¹ » : *l'art comme reflet de la morale de l'artiste et de son jugement*

Pour Roland Fréart de Chambray, cousin et ami du surintendant De Noyers connu pour sa dévotion, la morale chrétienne tient un rôle important dans la conception du « bon » artiste. L'analyse du traité de peinture, intitulée *Idée de la perfection en peinture*, ouvrage complémentaire du *Parallèle* en ce qui concerne la théorie de l'art, nous permettra de montrer que Fréart crée un véritable système faisant des défauts de l'œuvre le reflet de la moralité douteuse d'un artiste et par suite autorisant la disqualification de son jugement.

Dans le texte du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, le lien entre l'œuvre d'art et la morale son auteur n'est pas encore complètement formulé. Néanmoins, il transparaît dans quelques exemples. La longue critique portée à l'encontre de l'usage des caryatides en est une illustration. Au chapitre XII ainsi qu'au chapitre XXII, Fréart explique l'origine des caryatides : elles étaient des captives, réduites à l'esclavage. Leur punition a été fixée dans l'architecture : elles sont asservies aux bâtiments qu'elles soutiennent, et ce, malgré la faiblesse inhérente à leur apparence. En conséquence, il stigmatise « l'abus gothique » qui les a placées dans les églises *qui sont les maisons de Dieu, et des asiles de miséricorde, où la servitude et la vengeance ne doivent jamais paraître*⁵¹². La faute est d'autant plus grave et impardonnable s'il s'agit d'architectes modernes connaissant Vitruve et, par conséquent, l'origine du motif. Fréart qualifie d'*ineptie insupportable*⁵¹³ la transformation des captives en divinités mineures ou en allégories alors qu'il y faudrait, d'après lui : *attacher et emmenotter les vices*⁵¹⁴.

Mais le lien entre morale et art est plus nettement formulé dans le traité de peinture que Fréart publie en 1662. Dans cet écrit, il affirme encore la suprématie des Anciens sur les Modernes, regrettant que le temps d'Apelle ne soit plus. Il retient de la pratique antique – dont il n'a qu'une connaissance livresque – la rigueur dans l'observance des règles de la peinture, l'ingéniosité dans la représentation de concept abstrait, mais et surtout l'éthique de l'artiste antique. Du fait de leur aspiration à *la belle gloire*⁵¹⁵, les praticiens de l'antiquité

⁵¹¹ Proverbe italien en usage depuis le XV^e siècle : Tout peintre se peint lui-même

⁵¹² FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 89.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 106

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 192.

se rendent dignes du qualificatif de « vrais » artistes. Les « faux » artistes, eux, sont accusés d'avidité et d'ignorance. En outre, Chambray dénonce les louanges faciles des spectateurs vulgaires qui, loin de critiquer une œuvre selon les règles, complimentent les « faux » artistes et entretiennent leur orgueil. Le « vulgaire de nos peintres », encore qualifié « d'âmes lâches » cède à la tentation du gain immédiat et du plaisir facile sans rechercher la gloire et l'immortalité de leur nom⁵¹⁶. Une faute éthique qu'il juge impardonnable.

Ailleurs dans son ouvrage, Fréart avance l'idée que la peinture est une pratique intellectuelle qui doit être guidée par la raison et le savoir qui permettent de tout représenter sans avoir recours à l'emphase. Pour le prouver, il appuie sa démonstration sur la description⁵¹⁷ du *Sacrifice d'Iphigénie* peint par Timanthe, où le peintre exprime les différentes intensités de douleur et de regret, jusqu'à la plus extrême, celle du père, ingénieusement voilé afin de permettre à chacun d'imaginer son expression. C'est précisément de cette capacité d'invention⁵¹⁸ que découle la supériorité des Anciens sur les Modernes. Ce talent pour l'invention⁵¹⁹, associé tout à la fois à la correction et à la bienséance, est la preuve, dans la logique de Fréart, de la supériorité intellectuelle et donc morale des peintres grecs⁵²⁰.

Afin de légitimer son point de vue, Chambray s'appuie sur l'autorité des auteurs anciens : Pline, Quintilien, Philostrate. Leurs écrits, qui sont essentiellement des descriptions et des anecdotes, sont reçus comme fixant autant de préceptes. De ces références, est tirée la preuve de la moralité des artistes antiques et, est justifiée leur place en tête de sa démonstration⁵²¹. La haute idée de la peinture comme pratique intellectuelle, l'humilité des peintres par leur soumission au jugement du public, la recherche de la spiritualité dans l'art, le désintéressement⁵²², tous ces éléments sont autant de qualités présentes chez les artistes grecs et qui les anoblissent. Comme dans le *Parallèle*, Fréart utilise les exemples antiques pour en déduire les principes fondamentaux de l'art et il les applique ensuite aux artistes modernes pour séparer les bons des mauvais.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ibid.*, note 40 p. 225.

⁵¹⁸ Elle est ainsi définie par Fréart : « cette pointe d'esprit, et de l'excellent génie qu'ils faisaient paraître dans leurs ouvrages ». Voir *Ibid.*, p. 224.

⁵¹⁹ LEE R. W., *op. cit.*, p. 39-52 et p. 183-186.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 177

⁵²¹ « En effet, ces premiers-là [les Anciens] se proposaient avant toutes choses la belle gloire et l'immortalité de leur nom pour principale récompense de leur ouvrages, au lieu que presque tous les Modernes ne regardent que l'utilité présente. » *Ibid.*, p. 192.

⁵²² *Ibid.*, p. 191-193

La noblesse des artistes antiques, de même que le lien entre noblesse de la pratique et morale, se retrouve dans le texte du traité architectural de Chambray. Ils se retrouvent dans les règles de convenance qui entendent relier chaque ordre à un statut social ou un trait moral⁵²³, mais également dans l'appel à l'autorité des Anciens, dont les œuvres sont les dépositaires et les illustrations. Comme Fréart développe, en termes d'architecture, une idée de la beauté fondée sur le principe de *gravitas*, et comme cette vertu, caractérisée par son aspect solennel, est associée à la masculinité, alors Fréart attribue la *gravitas* à l'ordre dorique. Or, cet ordre est celui qu'il recommande pour orner les édifices religieux⁵²⁴ : le dorique peut donc également incarner la morale chrétienne. On observe de plus dans le texte, le développement d'une hiérarchie subtile qui repose sur l'idée suivante : la plus haute vertu est avant tout grave et digne. Il écrit d'ailleurs :

« Les Ioniens furent les premiers compétiteurs des Doriens en ce divin art [...] et comme ceux-ci n'avaient pas eu l'avantage ni la gloire de son invention, ils tachèrent d'enrichir dessus les auteurs. [...] Ils [...] choisirent un modèle d'une proportion plus élégante, ayant plus d'égard à la beauté qu'à la solidité de l'ouvrage, ce qui donna lieu de le nommer l'ordre féminin parce qu'il *dégénérait* dans la mollesse. »⁵²⁵

L'idée d'une dégénérescence des ordres, depuis la pureté du dorique jusqu'à la délicatesse de l'ordre corinthien, échelonne les ordres sur une échelle morale. Du fait que l'ordre corinthien est principalement qualifié par sa « gentillesse », autrement dit par son aspect agréable et plaisant pour les sens, la beauté « virginale » qui lui est associée paraît moins vertueuse que la beauté « solide » du dorique.

Si l'analogie beauté/vertu est l'instrument d'un glissement presque insensible, d'un jugement objectif sur la modénature et les formes de l'architecture vers un jugement moral immédiat. Dans l'analyse qu'il consacre à ce point, M. Stánic observe qu'il s'agit là d'un élément fondamental de la méthode de Roland Fréart de Chambray : « *Ce glissement est surtout fondamental pour l'esprit et la méthode de la critique de Chambray, dont les principes, passant d'une règle à son application, d'une variable à ses valeurs, changent de nature et, de dispositions formelles, deviennent des impératifs éthiques.* »⁵²⁶ On ne saurait négliger le fait que les exigences morales que Chambray entend imposer aux artistes

⁵²³ Voir le tableau n° 3 des Annexes, p. 50. Voir également la démonstration menée dans la seconde partie du présent mémoire p. 65-68.

⁵²⁴ C'est par ailleurs l'ordre de la chapelle du Noviciat des Jésuites.

⁵²⁵ Nous soulignons. FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 88.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 179.

s'inscrivent dans le cadre de la contre-réforme catholique⁵²⁷. Les valeurs qu'il pose comme plus hautes vertus de l'artiste correspondent aux vertus cardinales que les dévots entendent développer dans leur milieu social⁵²⁸. En revanche, l'association entre une démarche qui se veut objective et logique et des exigences morales semble, elle, propre à Chambray.

Le lien entre morale et art est très clairement formulé par Fréart dans *l'Idée de la perfection en peinture* où il écrit : « *Et c'est de là principalement qu'on doit juger ce que vaut un peintre, puisqu'il est certain qu'il se peint lui-même dans ses tableaux, qui sont autant de miroirs du tempérament de son humeur et de son génie.* »⁵²⁹ Ce principe lui permet de lancer des attaques *ad hominem* contre les artistes qu'il juge « licencieux », à commencer par Michel-Ange, indépendamment des qualités techniques remarquables de l'artiste.

Le caractère excessif de certaines figures, les effets d'emphase théâtrale ou les raffinements de la manière sont autant de fautes de goût jugées « rustiques et malplaisantes ». Fréart reproche également au peintre de la Sixtine d'avoir placé dans un lieu saint des « actions extrêmement indécentes. » Il lui oppose l'art de Raphaël, capable d'être « modeste » en toutes circonstances. On voit que la qualité du jugement d'un peintre est mesurable à ce qu'il sait des règles de la bienséance⁵³⁰. Tout comme l'architecte, il doit montrer qu'il connaît et maîtrise ces règles complexes s'il ne veut pas être déconsidéré. Dans la pensée de Fréart, cette maîtrise est le reflet du savoir de l'artiste ; la convenance délimite son jugement et elle est intrinsèquement liée à sa vertu personnelle.

⁵²⁷ LEE R. W., *op. cit.*, p.82-90.

⁵²⁸ Voir à ce propos LEFAUCONNIER C., *op. cit.*, p. 125-127.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁵³⁰ « ...l'on connaît la qualité de l'esprit du peintre qui, bien loin de s'acquérir de l'honneur par ses ouvrages, lorsqu'il choquera les règles de la bienséance, sera sans doute blâmé et mésestimé de chacun, puisque même les plus libertins, entre les personnes de conditions, s'abstiennent de proférer des paroles sales, cette effronterie [...] n'étant pratiquée que par la plus vile canaille de la populace. » *Ibid.*, p. 205.

2. *La convenance ou le décorum : une notion fondamentale que partagent artistes et publics*

Dans cette seconde partie, on entend montrer que les règles de convenance sont basées sur des concepts liés à la vertu : dignité, pudeur, correction et modestie. En ce sens elles rejoignent la notion de décorum telle que la définit Cicéron dans ses ouvrages de rhétorique. Il est manifeste que ces règles sont directement liées à un savoir humaniste qui forme un arrière-plan commun à l'artiste et à son public. Leur définition de ces règles est, pour Fréart de Chambray, fondamentale car elles font partie de sa stratégie pour légitimer un discours sur l'art extérieur à sa pratique.

La notion de convenance n'est pas une invention du XVII^e siècle français. Comme bien d'autres comparable, on la retrouve définie et développée par des théoriciens italiens de la Renaissance. Ainsi, chez Vasari la notion de *decoro* ou de *costume* évoque l'adéquation entre un cadre et une situation. Selon M. Bayard les termes italiens de *convenevolezza* et *convenienza* évoquent à la fois la cohérence et l'unité : une œuvre d'art se situe dans un rapport entre une esthétique harmonieuse et une démonstration morale qui se développe dans les différentes parties de l'œuvre. [...] Une œuvre d'art est constituée de parties en harmonie tant sur le plan esthétique que sur le plan moral⁵³¹.

On trouve pareillement chez Dolce une grande importance accordée à « l'invention »⁵³², entendue comme étant l'ordonnancement et la cohésion de l'ensemble « selon ce qui convient ». Telle est la définition du décorum⁵³³. Or dans ses réflexions sur la peinture Fréart de Chambray utilise la même méthode argumentative que Ludovico Dolce dans son *Dialogue sur la peinture intitulé l'Arétin*⁵³⁴. Ce terme est donc, dans les deux cas, emprunté aux Anciens, à l'Art poétique d'Horace en particulier, on le trouve également dans le *De Oratore* de Cicéron déjà associé à l'idée de décence. Le respect que l'œuvre doit avoir pour la pudeur, la correction et la modestie montre que le concept de décorum regroupe un ensemble des règles de comportement et de moralité. À la fin du XVI^e siècle, dans la théorie

⁵³¹ BAYARD Marc, « De la cohérence à la cohésion » dans BAYARD M. (dir.), *op. cit.*, p. 422.

⁵³² LEE R. W., *op. cit.*, appendice 2, p. 183-186.

⁵³³ Définition du Dictionnaire des Trésors de la Langue Française informatisé, article *décorum*, second sens : « *Ce qui sied, convient. Ensemble des règles de bienséance qu'il convient d'observer dans une bonne société ou dans certaines circonstances.* »

⁵³⁴ FROMMEL S. et BARDATI F. (dir.), *op. cit.*, p. XIII.

de l'art italien, le lien entre la composition, la convenance et le sens moral de l'œuvre devient plus tangible, notamment dans la pensée d'Armenini⁵³⁵.

Roland Fréart de Chambray, dans son *Idée de la perfection en peinture*, analyse la peinture selon cinq catégories⁵³⁶ inspirées des cinq parties du discours rhétorique du *De Oratore* de Cicéron⁵³⁷. Mais il donne la primauté à ce qu'il nomme le « costume », dérivé du décorum antique, qui s'avère être la somme de l'invention, c'est-à-dire : *le génie d'historier et de concevoir une belle idée sur le sujet...*⁵³⁸, et de l'expression, soit : *l'expression des mouvements de l'esprits...*⁵³⁹. Ces deux notions disent tout ce que l'art de peindre a d'intellectuel : elles requièrent, pour leur accomplissement, une adaptation absolue de l'œuvre à son environnement ainsi qu'une adéquation de chacune de ses parties au sujet⁵⁴⁰. On retrouve ici le décorum de Dolce. Sur ce sujet Fréart, de Chambray ne tolère aucun manquement car les règles de convenances sont les outils de sa critique. Les observations acerbes qu'il adresse au *Jugement dernier* de Michel-Ange, si elles s'inscrivent dans la droite ligne des critiques de Dolce⁵⁴¹, pointent les différents manquements à la bienséance : nudités indécentes dans un lieu saint, mélange de la fable païenne avec l'histoire sacrée, irrespect du texte biblique. Mais Chambray va plus loin que les érudits italiens pour qui un artiste même immoral, pouvait être talentueux. À ces yeux, il n'est aucun immoral qui puisse prétendre au rang d'artiste⁵⁴².

Le costume, ou le décorum, est donc composé des connaissances et références que le peintre doit maîtriser et évoquer. Il en est de même pour l'architecte, car seuls le médium et la technique sont différents. Dans le cadre de la littérature architecturale il est aisément observable que la connaissance des convenances – soit la forme des ordres et leur bon usage – non seulement distingue l'architecte du maître maçon, mais encore qu'elle fait passer les ordres du statut de répertoire visuel à celui de grammaire de l'art⁵⁴³. En matière d'architecture, Fréart de Chambray base sa conception de la « correction » sur des modèles

⁵³⁵ BAYARD M., *art. cit.*, p. 423.

⁵³⁶ Définit dans l'ouvrage de FRANCISCUS JUNIUS, *De pictura veterum libri tres*, éd., trad. et comm. du livre I de l'éd. Rotterdam 1694 par C. Nativel, Genève, 1996.

⁵³⁷ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 178.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁴⁰ LEE R. W., *op. cit.*, p. 104.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 92-94.

⁵⁴² FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, note 45, p. 181-182.

⁵⁴³ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier: la France et l'Europe, XVIe-XVIIe siècles*, *op. cit.*, p. 165.

antiques tiré des ruines⁵⁴⁴ qu'il ordonne selon la grammaire mise en place par les théoriciens italiens. Ce souci de correction correspond, défendu par les « classiques » dans le domaine littéraire : Malherbe, Guez de Balzac, ou encore Boileau. Là, encore, le parallèle entre architecture et littérature est frappant : la « correction » étant au cœur du débat qui anime les deux disciplines.

Dans le traité architectural de Fréart de Chambray, la convenance ou la « correction », est définie comme le juste milieu entre deux excès. Le « trop », est nommé « extravagant » et « vicieux », le « trop peu » est qualifié de « petitesse »⁵⁴⁵. Cette même évocation du juste milieu se retrouve chez Boileau, au vers 25 du chant II de *l'Art poétique* : *Entre ces deux excès la route est difficile*⁵⁴⁶. Cependant, il serait faux de penser que le milieu en question corresponde à la moyenne ou au banal. Fréart, comme Boileau, emprunte à Aristote la définition du milieu : la *vertu (l'excellence), prise dans son essence et au point de vue de la définition qui exprime ce qu'elle est, doit être regardée comme un milieu, mesotès. Mais relativement à la perfection et au bien, la vertu est un extrême et un sommet, akrotès.*⁵⁴⁷ De sorte que la modération dans l'emploi des ordres n'est pas synonyme de mesquinerie mais de perfection. Elle seule permet d'atteindre la grande manière, la belle architecture qui se rencontre dans l'équilibre subtil des différentes parties entre elles. Et cette perfection, l'architecte ne peut véritablement l'atteindre que par la mise en pratique et l'accumulation d'un savoir théorique. Surtout, on constate que cette fois encore, on retrouve une approche littéraire fondée sur le *Ut pictura poesis*⁵⁴⁸.

Cette somme de connaissances, qui définit les convenances et donc l'idée même de justesse et de correction, définit aussi les critères de réception. Elle forme un arrière-plan commun à l'artiste et au public. Comme tous traités d'art, le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* est un ouvrage didactique à double visée pédagogique. Grâce à lui, Fréart espère éduquer le goût des (jeunes) architectes, mais également celui des

⁵⁴⁴ Voir également la démonstration menée dans la seconde partie du présent mémoire p. 61-64.

⁵⁴⁵ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 98.

⁵⁴⁶ GOYET Francis, « Raison et sublime dans le premier livre de *l'Art poétique* de Boileau », dans MAROT Patrick, *La littérature et le sublime*, Presses Universitaire du Mirail, 2007, p. 147.

⁵⁴⁷ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, II, 6 § 17, 1107a début (trad. De Barthélémy Saint Hilaire, reprise dans l'édition A. Gomez-Muller, Paris, Le Livre de Poche, 1992, avec les chapitres et paragraphes traditionnels, qui sont ceux de l'éd. H. Rackham, Harvard, « Loeb », 1934) cité par *Ibid.*

⁵⁴⁸ On a beaucoup écrit sur cette maxime tirée d'un vers de *l'Art poétique* d'Horace. Voir à ce sujet LEE R. W., *op. cit.*

commanditaires, des amateurs et des érudits. Étant donné qu'il n'est possible de juger de la correction d'une œuvre que si l'on connaît les règles, la production théorique est indispensable afin de créer des références communes aux différents acteurs du monde de l'art. On peut dire que la codification et la normalisation entreprise par Fréart fondent l'espoir de définir une langue commune. Ainsi, un langage architectural s'exprimant par l'usage des ordres et des références à des édifices antiques, ne peut être reconnu et jugé par un public qui ne partage la même culture que l'architecte⁵⁴⁹. Pour les spectateurs, la connaissance des critères et du langage met à même de juger correctement.

Or, Fréart de Chambray est un amateur éclairé que l'étude des mathématiques et le développement du goût habilitent à donner son avis. Cependant, il se montre bien conscient des difficultés inhérentes à sa position de non praticien⁵⁵⁰. Et, bien que la tradition italienne inclue des exemples d'écrits d'auteurs partageant sa position, il n'existe pas, en France, de précédent⁵⁵¹. Fréart a donc besoin de légitimer son discours sur l'art. Pour cela, il s'appuie sur sa compréhension de la géométrie et des mathématiques, sciences dont dérive l'architecture. Ensuite, il convoque l'autorité d'artistes et notamment celle de Palladio dont il offre la première traduction française intégrale, afin, écrit-il *de rendre intelligible aux François [...] la noblesse de l'architecture régulière...*⁵⁵². Enfin, il fonde sa justification sur l'Antiquité, référence absolue qui, dans le *Parallèle*, est aussi bien littéraire que matérielle. Ainsi triplement habilité, Fréart conquiert la place d'amateur éclairé, de connaisseur, d'érudit. Ainsi, dans une théorie où la beauté est déterminée par des règles, la place du théoricien amateur est importante car le beau est alors signifié par un ensemble d'abstractions, géométriques ou autres⁵⁵³ (comme la convenance par exemple) qui ne sont claires que pour ceux qui en possèdent les clefs de lecture. Elles permettent, qui plus est, de

⁵⁴⁹ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier: la France et l'Europe, XVIe-XVIIe siècles*, op. cit., p. 171.

⁵⁵⁰ « ... on dira de moi tout ce que la jalousie reproche ordinairement à la nouveauté. Que n'étant point artisan ce n'est pas de mon fait de prescrire aux autres les règles de leur métier ; que je n'apprends rien ici de particulier ; que les livres d'où j'ai tiré tout ce que je dis étant fort communs et beaucoup plus amples que le mien, il n'était point à propos d'effleurer ainsi ; qu'il eût mieux valu chercher et produire quelque chose qui n'ait point été vue ; que l'esprit est libre, et que nous avons autant le droit d'inventer et de suivre notre génie que les anciens... » FREART DE CHAMBRAY R., op. cit., p. 52.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁵² PALLADIO Andrea, *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio...*, traduit par Roland Fréart de Chambray, Paris, E. Martin, 1650, dédicace.

⁵⁵³ STANIC Milovan, «Les tribulations du Beau idéal en France au temps de Bellori », dans BONFAIT O., op. cit., p. 19.

donner au connaisseur une place de censeur qui sait distinguer parmi les artistes ceux qui créent véritablement la beauté et ceux qui se fourvoient.

3. « Libertins » et « cabalistes », des critiques qui illustrent un changement dans la conception du Beau.

Parce qu'il maîtrise les règles théoriques de l'art, Roland Fréart de Chambray se positionne dans ses ouvrages comme un arbitre du bon goût. Plus ou moins proche du pouvoir royal et de la Surintendance des bâtiments du roi lorsqu'il rédige et publie ses traités, il entend faire figure de juge et se montre virulent à l'encontre de ceux qui contreviennent aux règles. Mais ces attaques contre le « mauvais » goût reflètent un changement profond de la définition du sublime.

Lorsqu'on parcourt les traités d'architecture du XVI^e siècle, qu'ils soient italiens ou français, on remarque qu'ils constituent un moyen aisé de diffuser le nouveau langage à l'antique. Ainsi commanditaires, érudits et architectes sont-ils à même de lire et de décrypter les effets produits par le détournement de la grammaire architecturale, les citations ou les combinaisons, dans une sorte de jeu où l'érudition se mêle à la délectation. Dans le cadre d'une architecture maniériste, le traité fait intrinsèquement partie de la pratique architecturale car il est indispensable à sa pleine et entière compréhension⁵⁵⁴.

Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* est tout autre. Il ne s'agit plus de proposer au lecteur/spectateur un ensemble de références pour comprendre, mais d'éduquer le goût pour permettre d'apprécier le respect des règles. Si l'on en croit l'épître dédicatoire de la traduction des *Quatre livres de l'architecture d'André Palladio*, rédigé par Chambray, l'objectif de la traduction comme celui du *Parallèle* était de : de *bannir cette capricieuse et monstrueuse façon de bastir, que quelques modernes ont introduite malheureusement comme une heresie dans l'art, par je ne sçay quel libertinage contre ses preceptes, & contre la raison mesme*⁵⁵⁵. Il faut souligner, une nouvelle fois, l'emploi de termes associés au registre de la religion et de la morale religieuse, alors même que l'ouvrage de Palladio est simplement intitulé *de Palladium de la vraye Architecture*⁵⁵⁶. De ces éléments, ainsi que de l'analyse de la politique culturelle du surintendant De Noyers⁵⁵⁷, il est possible de déduire le rôle de Fréart de Chambray : celui d'un commissaire. Cette position de

⁵⁵⁴ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier: la France et l'Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, op. cit., p. 172.

⁵⁵⁵ PALLADIO A., op. cit., dédicace.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ Voir l'exposé mené dans la première partie du présent mémoire p. 23-33. Voir également PAS DE SECHEVAL A. LE, op. cit.

« surveillant » est clairement perceptible dans la construction du discours. En effet, la structure argumentative du *Parallèle*, tout comme les libertés prises avec les références⁵⁵⁸, s'inscrit dans la volonté de condamner les architectes ayant « conduit l'art à sa perte ». Le discours moralisateur de Fréart fait ressortir l'idée d'une longue décadence des arts depuis la chute de la civilisation grecque. C'est donc par l'analyse des œuvres antiques qu'il entend dégager les règles de l'art pour en retrouver la « pureté originale ». C'est pourquoi il propose des règles d'un jugement de goût qui doit former la base commune de la production et de la réception⁵⁵⁹.

Le critique condamne tout d'abord l'exubérance décorative des bâtiments garnis de nombreuses sculptures, forme héritée de la pratique maniériste. À l'instar des poètes de son temps qui se montrent critiques, voire choqués, par le vocabulaire « opulent » hérité de la Pléiade, Fréart s'élève contre la surcharge ornementale⁵⁶⁰. Mais plus graves encore à ses yeux sont les fautes commises par ceux qui, conscients des règles, les ignorent délibérément. Dans le *Parallèle*, les attaques à l'encontre des architectes qui corrompent le goût ne sont jamais nominatives, il est facile cependant d'imaginer qui elles concernent : en France, il s'agit sûrement de François Mansart, en Italie, de Michel-Ange et de Borromini. Paul Fréart de Chantelou, qui partage le même goût que son frère, n'hésite pas, lui, à nommer l'artiste responsable de l'égarement de l'architecture dans le récit du séjour du Cavalier Bernin à Paris :

« Michel-Ange avait, à la vérité, fait de grandes choses, mais [que] ç'a été lui qui a introduit le libertinage dans l'architecture par une ambition de faire des choses nouvelles et de n'imiter aucun de ceux qui l'ont précédé, étant auteur des cartouches, mascarons et des ressautements de corniches dont il s'est servi avec avantages, lui, possédant un dessin profond, ce que n'ont pas fait les autres qui l'ont voulu imiter et n'avaient pas ce même fondement de science. »⁵⁶¹

La faute de Michel-Ange est double. Premièrement, il a créé, hors des règles, une beauté que lui seul pouvait correctement exprimer puisque son génie était pourvu d'un « dessin profond » : il a donc créé sa propre règle. Boileau critique⁵⁶² Ronsard dans les mêmes

⁵⁵⁸ Voir les comparaisons des Annexes, p. 5-48. Voir également la démonstration menée dans la seconde partie du présent mémoire p. 93-97.

⁵⁵⁹ BÄTSCHMANN Oskar, « Fréart de Chambray et les règles de l'art », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31-32, p. 67.

⁵⁶⁰ LEMERLE F., « Une querelle des Anciens et des Modernes en architecture : Freart de Chambray », *art. cit.*, p. 40.

⁵⁶¹ FREART DECHANTELOU P., *op. cit.*, p. 108.

⁵⁶² « Régla tout, brouilla tout, fit un art à sa mode », BOILEAU N., *op. cit.*, v. 123-124.

termes : le poète de la Pléiade a le tort de suivre un génie et des règles qui lui sont propres. Cette trop grande personnalisation s'avère contraire au « juste milieu » définissant la perfection que doit viser l'artiste⁵⁶³. Deuxièmement, Michel-Ange a fait des émules, des suiveurs, des sectateurs⁵⁶⁴ qui reprennent sa manière et ses règles, mais n'ont pas un génie suffisant pour justifier une règle qui leur soit propre. Fréart dénonce le succès facile⁵⁶⁵ de ces zélateurs, auprès du « vulgaire » : ils flattent les artistes au lieu de se montrer honnêtes⁵⁶⁶.

Ce que Fréart réproche n'est donc pas l'invention en elle-même mais la « fureur » créatrice héritée de la Renaissance qui trouve des illustrations dans les livres de modèles de Serlio et dans ceux, plus nourris, de Jacques Androuet du Cerceau. Dans ces recueils, sont en effet déclinés des exemples d'architectures, de portes, de cheminées, etc. dont la principale force réside justement dans la variété et la fantaisie. On y perçoit un véritable culte pour l'invention et la composition de nouveaux motifs par l'association d'éléments variés⁵⁶⁷. L'abondance, l'inspiration y sont les maîtres mots. Cette créativité, jugée « déchaînée » par Fréart de Chambray, comme synonyme d'un enthousiasme incontrôlé est donc évoquée comme un repoussoir, alors que la mesure est le seul critère qui vaille. C'est là une idée que le théoricien partage avec les hommes de lettres comme le montre l'avertissement au lecteur qui précède *Le Prince* de Jean-Louis Guez de Balzac :

« Les paroles & les choses y sont en leur juste situation, on les y voit tomber comme d'elles mesmes ; & l'Art y agit avec tant de souplesse, que d'abord il semble que la seule Nature y face tout. Doù lui naist cette clarte si recherchée & si rarement trouvée par les Anciens Orateurs, qui rend chez luy le genre sublime populaire, & qui accommode la hauteur de ses pensées à la bassesse de l'intelligence du Commun. »⁵⁶⁸

⁵⁶³ GOYET F., *art. cit.*, p. 154-155.

⁵⁶⁴ LEMERLE F., « Une querelle des Anciens et des Modernes en architecture : Fréart de Chambray », *art. cit.*, p. 42.

⁵⁶⁵ Il s'agit d'une idée exprimée fermement dans *l'Idée de la perfection en peinture* mais qui nous paraît être latente dans le *Parallèle* c'est pourquoi nous l'incluons directement dans notre raisonnement. « Pour cet effet, ils ont introduit par leur cabale je ne sais quelle peinture libertine et entièrement dégagée de toutes sujétions qui rendaient cet art autrefois si admirable et si difficile, et leur incapacité leur a fait croire que cette peinture des Anciens était une vieille rêveuse, qui n'avait que des esclaves à son service. Sous ce prétexte, ils se sont fait une nouvelle maîtresse, coquette et badine, qui ne leur demande que du fard et des couleurs, pour agréer à la première rencontre, sans se soucier si elle plaira longtemps. » FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 192.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁶⁷ LEMERLE F. et PAUWELS Y., *Architectures de papier: la France et l'Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, *op. cit.*, p. 66-71.

⁵⁶⁸ BALZAC Jean-Louis Guez de, *Le prince*. - Lettre I (-II) à Monseigneur le cardinal de Richelieu, Paris, T. Du Bray, P.-R. Rocolet et C. Sonnius, 1631, p. 10.

La grande manière, la beauté, change donc ainsi d'état : elle ne réside plus dans la création mais procède du respect de la règle et de la mesure qui la rendent accessible à l'honnête homme. Dans son traité, Fréart de Chambray n'interdit pas à l'architecte la création originale, il le met cependant en garde et lui recommande d'être « circonspect ». C'est la raison qui doit guider l'artiste en fonction des circonstances. Et, par raison, il faut entendre une notion abstraite mais le résultat de trois opérations : voir, sentir et savoir⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ Nous empruntons ici la définition donnée par R. Duchène : « *la raison doit juger, mais ce n'est pas une faculté abstraite. Intuition directe de la beauté, elle confond en une même opération voir, sentir et savoir.* » DUCHENE Roger, article Boileau du Dictionnaire universel des littératures, éd. B. Didier, Paris, Puf, 1994, I, p.484b cité par GOYET F., *art. cit.*, note 1 p. 138)

Roland Fréart de Chambray a écrit deux traités, l'un d'architecture et l'autre de peinture. Ils sont complémentaires et énoncent un discours sur l'art fondé sur les mêmes principes. L'intégrité et la noblesse des artistes antiques sont avant tout retenues. Ainsi, art, éthique personnelle et morale chrétienne sont reliés. En s'appuyant sur la morale et les vertus qui en découlent, il élabore la notion de *décorum*, élément clef de la règle de la convenance. La définition de cette règle, qu'artistes et spectateurs sont censée partager, permet à Fréart de légitimer la tenue d'un discours sur l'art par un amateur éclairé. Cette position lui permet de juger de la qualité du beau. C'est aussi ce qui justifie sa position de censeur. À ce titre, il critique vivement ceux qui outrepassent les règles. Les blâmes adressés à Michel-Ange et aux artistes maniéristes et baroques tiennent du même registre : ces artistes sont sortis de la mesure. Conséquemment chez Fréart, comme chez Guez de Balzac, on assiste à une redéfinition de la notion de perfection qui est articulée à celle d'un juste milieu, accessible et intelligible à l'honnête homme.

Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, comme l'*Idée de la perfection en peinture*, témoignent de la démarche particulière que leur auteur entend mener à bien : une quête de la vérité⁵⁷⁰. En ce sens, la démarche de Fréart vis-à-vis de l'art s'apparente à celle menée par Descartes dans son *Discours sur la méthode* : elle vise à faire de l'art une science démonstrative fondée sur des principes raisonnés.

⁵⁷⁰ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 195.

III. Rationalisation de la pratique artistique, un ouvrage précurseur de l'académisme

Dans l'esprit de Roland Fréart la raison, qui est le guide des « vrais artistes », repose sur des connaissances et un savoir tirés aussi bien des conceptions humanistes que des théorèmes mathématiques. Ceux-ci s'avèrent cruciaux dans le cadre de la conquête d'une dignité libérale dont les modalités ont fait l'objet de nombreuses recherches. Dans le cadre de cette étude, l'exposé des éléments du savoir mathématique de l'auteur et notamment les théorèmes nouveaux de la géométrie projective, comme les progrès dans les mesures, s'avèrent essentiels pour la mise en place d'une esthétique basée sur des règles objectives, sévères et rigoureuses.

L'objectif de cette dernière partie est de montrer qu'une telle rationalisation des arts n'est pas le seul fait de Roland Fréart de Chambray : l'ensemble des membres des « Intelligents » s'appuie sur les découvertes du mathématicien Girard Desargues, rendues intelligibles aux artistes, notamment ceux qui forment le groupe des « atticistes » qui peuvent s'aider des textes d'Abraham Bosse. On soulignera, par ailleurs, l'impact des théories de Fréart de Chambray dans les débats théoriques de l'Académie royale d'architecture qui partagent avec le *Parallèle* un certain nombre de principes. Enfin, on montrera que la méthode rationnelle de construction d'un discours théorique sur l'art, basé sur l'analyse critique des œuvres, est également à l'œuvre dans les deux Académies des beaux-arts qui partagent l'ambition de Sublet de Noyer de fonder un art parfait, digne miroir de la puissance de l'État.

1. *Abraham Bosse et la théorie perspective de Girard Desargues, outils mathématiques pour le Parallèle et soutiens d'un goût rationaliste*

Fréart de Chambray, tout au long de son traité d'architecture, ne cesse de faire référence à la raison. Ce qu'il nomme tel repose en partie sur les connaissances mathématiques et la mise en œuvre d'un raisonnement méthodique⁵⁷¹. Il aspire ainsi à fonder une esthétique normalisée. Mais il n'est pas le seul à souhaiter établir la pratique artistique sur le raisonnement scientifique. Dans les années 1630, en France, on constate le développement d'une littérature consacrée aux méthodes du dessin en perspective, dite « utile à tous les ouvriers »⁵⁷². Parmi elles, on peut citer celle de Desargues, publiée et enseignée par Abraham Bosse⁵⁷³ qui se démarque par l'impact qu'elle a sur les dessinateurs.

Le mathématicien et géomètre Girard Desargues a mis au point les théorèmes de la géométrie projective (1639) en s'appuyant sur la pratique de la perspective (1636)⁵⁷⁴. Avec le concours de son élève et ami Abraham Bosse, il développe et fait rédiger des traités qui entendent appliquer les raisonnements mathématiques à la pratique de métiers concernés par « l'art du trait »⁵⁷⁵. Ainsi, entre 1642 et 1643, Bosse rédige un traité de gnomonique et un traité de stéréotomie selon la méthode de projection et la science des cônes de Desargues. Dans le même temps et suivant la même logique, si on en croit Silvia Ginzburg⁵⁷⁶, Bosse et Desargues ont dû entamer la rédaction des méthodes pour les mesures des statues antiques et celle pour rendre, en peinture, l'éloignement et la variation des lumières sur les volumes. Bosse publie en 1647-1648 la *Manière Universelle de M. Desargues...* qui entend présenter aux artistes, et plus spécifiquement aux peintres, la méthode, les principes et la nouveauté de la perspective arguésienne⁵⁷⁷. On sait que Fréart de Chambray a connaissance de la théorie arguésienne car il la mentionne dans le *Parallèle*⁵⁷⁸, et sans doute était-il formé à cette méthode en 1640, lorsqu'il prend les

⁵⁷¹ Voir la démonstration menée dans la seconde partie du présent mémoire p. 89-92.

⁵⁷² SIGURET Françoise, *L'oeil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Nouv. éd. entièrement rev. et augm., Paris, Klincksieck, « Théorie et critique à l'âge classique », 1993, p. 73.

⁵⁷³ Tous deux proches du cercle de Fréart de Chambray, voire les liens explicités dans la première partie du présent mémoire p. 15-17 et p. 20-21.

⁵⁷⁴ BLANC M. LE, *op. cit.*, p. 117-118.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁷⁶ GINZBURG Silvia, « Poussin et la perspective dans la France de Richelieu » dans FROMMEL S. et BARDATI F. (dir.), *op. cit.*, p. 61.

⁵⁷⁷ BLANC M. LE, *op. cit.*, p. 124-141.

⁵⁷⁸ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 136.

mesures des statues antiques avec Errard⁵⁷⁹. L'analyse menée sur les textes de Bosse par M. Le Blanc a montré que, dans ce traité, l'auteur met particulièrement en avant la perspective et la géométrie dans le but d'anoblir l'art de *pourtraire* et de le légitimer en tant qu'art libéral⁵⁸⁰. En lisant les recommandations de Fréart de Chambray dans son traité de peinture, il est aisé de retrouver le même point de vue⁵⁸¹ : la perspective est un élément fondamental qui permet de voir et de juger un tableau avec « les yeux de l'entendement » c'est-à-dire par la raison⁵⁸².

La méthode perspective de Desargues consiste à unifier sous un même procédé représentation géométrale et représentation perspective, perspective linéaire et perspective atmosphérique⁵⁸³. De plus, cette méthode tend à l'universalité puisqu'elle se veut valable pour tous les types de pratique du trait : stéréotomie, gnomonique, hydraulique, optique, peinture, gravure, etc.⁵⁸⁴ De fait, l'impact de cette théorie mathématique est crucial dans l'émergence d'un goût artistique classique en France dans les années 1640-1660. On la retrouve appliquée par exemple par Jean Barbet, maître maçon de Richelieu qui travaille à l'édification du château sous la direction de Jacques Lemercier⁵⁸⁵, dans la structure des jardins de Richelieu ou même dans la perspective peinte de Jean Lemaire pour le château de Rueil⁵⁸⁶. Sa mise en œuvre permet la répartition claire et hiérarchique des figures dans la profondeur. Or, le procédé ne va pas de soi dans l'art français qui a hérité du Moyen-Âge une perspective empirique bifocale et, de l'école de Fontainebleau, un amour pour l'effet décoratif de la ligne⁵⁸⁷.

Comme le montre le processus de création du tableau du May d'Eustache Le Sueur, intitulé *la Prédication de saint Paul à Éphèse* (Louvre, 1649), la méthode de Desargues enseignée par

⁵⁷⁹ Ces mesures sont réemployées par Bosse en 1656 : relevés de quatre sculptures : le Vénus Médicis, l'Hercule Farnèse, Méléagre et l'Apollon du Belvédère dans BOSSE Abraham, *Représentation des différentes figures humaines, avec les mesures prises sur les antiques qui sont à présent à Rome...*, Paris, 1656, in-32, 28 pl. dont 8 de texte gravé.

⁵⁸⁰ BLANC Marianne LE, « Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie. », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31-32, p. 102.

⁵⁸¹ « ...cette partie si importante, et par manière de dire, si totale, qui achève non seulement de former le peintre, mais qui comprend tout ce que la peinture a de scientifique, et qui la tire d'entre les arts mécaniques pour lui donner rang parmi les sciences. » FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 206-207.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 207.

⁵⁸³ BLANC M. LE, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ GINZBURG S., *art. cit.*, p. 62.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁸⁷ MÉROT A., *art. cit.*, p. 115.

Bosse est suivie par quelques grands artistes de l'« atticisme »⁵⁸⁸. Le premier dessin préparatoire est une première tentative, esquissée « à vue d'œil ». Dans le second, les scènes périphériques du fond ont été supprimées⁵⁸⁹ : cette clarification montre une plus grande rigueur d'organisation qui peut être assimilée au « devis » de la théorie de Desargues⁵⁹⁰. Le troisième, enfin, révèle une mise au net faisant appel aux différents éléments de la perspective arguésienne professée par Bosse : annotations de dimensions, échelle perspective, utilisation d'un treillis, mise au carreau. L'emploi de la perspective arguésienne par Le Sueur est également visible dans de nombreux dessins de sa main qui portent encore la trace des traits de construction imposés par la méthode⁵⁹¹. Laurent de La Hyre semble également avoir eu recours à cette technique mathématique pour la création de certaines de ces œuvres, bien que les traces effectives de la construction d'échelles arguésiennes n'apparaissent plus dans ses œuvres⁵⁹².

De surcroît, les spécialistes ont remarqué l'influence des conseils de Desargues sur l'art de Poussin lui-même. L'analyse de la seconde série des *Sacrements*, peinte pour Paul Fréart de Chantelou, a ainsi révélé un changement stylistique important dans la manière de l'artiste. S. Ginzburg observe une plus grande rationalisation dans l'organisation générale de l'espace et la manifestation d'une rigueur plus stricte dans le dessin des volumes, des formes et dans l'usage de la couleur et de la lumière⁵⁹³. Cette façon de peindre correspond aux préconisations de Desargues sur « les places et proportions des fortes et faibles touches » qui exposent la manière de renforcer ou de diminuer l'intensité des couleurs, de répartir la lumière et d'utiliser le contour⁵⁹⁴. Cette transformation stylistique, est à mettre en lien avec le séjour français de Poussin, le rôle central qui lui était dévolu dans la politique artistique du surintendant Sublet de Noyers. Elle résulte aussi sans doute des incessantes sollicitations reçues par le peintre depuis⁵⁹⁵. Dans ses tableaux (décennie 1640), Poussin montre un intérêt croissant pour la géométrisation des formes, les effets de lumière et les jeux de couleurs, autant de traits « classiques » qui peuvent être mis en relation avec la lecture de la

⁵⁸⁸ MÉROT A., *art. cit.*, p. 113

⁵⁸⁹ *Ibid.*.

⁵⁹⁰ BLANC M. LE, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 188-189.

⁵⁹³ GINZBURG S., *art. cit.*, p. 53.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

théorie de Desargues, comme en témoigne Bosse lui-même lorsqu'il écrit dans les *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture....* : ... & ce qu'il a le plus augmenté en ses œuvres depuis quelque temps, est au Colory, Ombres, & ombrages & à leur fortifiement & afoiblissement suivant la raison ou regle, laquelle il n'a pas à mon jugement toujours possédée ou entendue comme il fait à présent⁵⁹⁶.

Les moyens préconisés par Desargues et Bosse, mis en pratique dans les dessins des artistes qui les ont suivis, montrent la présence d'une méthode dans l'organisation de la pratique artistique, comparable à la méthode cartésienne. Ainsi, les difficultés d'un tableau sont considérées séparément avant d'être envisagées comme un ensemble. Dans ce cadre, l'usage de la perspective est décrit comme un moyen permettant aux artistes de maîtriser les impressions transmises par leurs sens⁵⁹⁷. Couplée à une activité de mesure, la technique de Desargues opère une rationalisation de l'espace de la représentation figurée. De la sorte, les œuvres sévères d'Eustache Le Sueur, qui mettent strictement en application le procédé mathématique, ont leur place dans l'histoire des sciences puisqu'elles élaborent un modèle de construction bâti sur l'analyse objective des objets⁵⁹⁸. En accord avec le souhait exprimé par Fréart de Chambray, pour qui la raison doit gouverner toute la pratique artistique, la formulation de la perspective arguésienne et son utilisation dans les arts du dessin dans les années 1640-1660 montre un véritable attrait pour une esthétique rationaliste. L'accès au « beau » est conditionné par la sujétion à des principes logiques, tirés des théorèmes mathématiques.

Cependant une telle esthétique est loin de faire l'unanimité des membres de l'Académie royale de peinture et d'architecture. Charles Le Brun, par exemple, s'il tient compte des enseignements de Bosse⁵⁹⁹, n'y est pas particulièrement sensible et lui préfère une esthétique basée sur la rhétorique démonstrative⁶⁰⁰. En ce sens, les critiques formulées à la fin du XVII^e siècle contre le grand projet artistique du Cardinal de Richelieu et du surintendant De Noyers sont autant d'attaques portées à un goût jugé trop sobrement

⁵⁹⁶ BOSSE Abraham, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessein et Graveure*, Paris, Chez l'auteur, 1649, p. 101.

⁵⁹⁷ MÉROT A., *art. cit.*, p. 116

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁹⁹ BLANC M. LE, *op. cit.*, p.192-193.

⁶⁰⁰ SIGURET F. *op. cit.*, p. 77.

rationaliste, trop rigoureusement classique, autrement dit définitivement trop ancien⁶⁰¹. C'est toutefois par un autre biais que devait se trouver réactivée une partie du discours rationaliste et normatif, quelques années plus tard, avec la fondation de l'Académie royale d'architecture.

⁶⁰¹ GINZBURG S., *art. cit.*, p. 64.

2. *L'importance de la théorie de Fréart sur les débats de l'Académie royale d'Architecture*

Le traité d'architecture de Roland Fréart de Chambray n'est effectivement pas resté lettre morte auprès de tous les architectes. Si les praticiens contemporains de sa rédaction l'ignorent concrètement, le *Parallèle* trouve une nouvelle audience auprès des six architectes du roi qui fondent, sous Louis XIV, l'Académie royale d'architecture.

L'Académie royale d'Architecture a été fondée en 1671. Son premier directeur, François Blondel a indiqué, dans la préface de ses cours, les raisons et missions de cette institution : rétablir et rendre intelligible la « belle » architecture, d'une part, et, d'autre part, donner des leçons publiques pour la formation des futurs architectes du royaume⁶⁰². À l'origine, la compagnie est composée d'un directeur, de six académiciens, tous architectes du roi (Libéral Bruand, Daniel Gittard, Antoine Le Pautre, François Le Vau, Pierre Mignard et François d'Orbay) et d'un secrétaire (André Félibien). Contrairement à la cooptation régnant à l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'entrée à celle d'Architecture est décidée par le roi⁶⁰³. De fait, la compagnie ne s'agrandit que peu jusqu'en 1681, seul Jules Hardouin-Mansart y fût intégré en 1675. Elle compose donc un corps relativement uniforme dans les dix premières années de son existence, la période qui nous intéresse plus particulièrement. Les quelques mille pages des *Cours...* de Blondel nous donnent une idée de ce qu'était l'enseignement dispensé par l'assemblée, tandis que les procès-verbaux montrent que la principale occupation des académiciens consistait à lire les textes des auteurs reconnus comme autorité en matière d'architecture : Vitruve bien sûr, mais également les auteurs modernes, d'Alberti à Scamozzi. L'examen de ces mêmes procès-verbaux indique que, dès l'origine, l'Académie a constitué un comité d'examen des grands travaux du royaume dont l'avis était sollicité tant pour les travaux de la surintendance que pour ceux des municipalités ou par des particuliers⁶⁰⁴.

En premier lieu, nous voudrions examiner les conférences de l'Académie connues par les procès-verbaux succincts rédigés par l'historiographe de la compagnie, André Félibien, afin de constater la fortune et l'infortune des positions de Fréart de Chambray dans ces

⁶⁰² BLONDEL François, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture....*, Paris, Pierre Aubouyn & François Clousier, 1675, vol.1, préface [p. 2-4].

⁶⁰³ *Ibid.*, p. XVI.

⁶⁰⁴ LEMONNIER H. (éd.), *op. cit.*, tome I, p. LV-LVII.

débats. La première question, soulevée par le directeur de la compagnie lui-même et mise en débat lors des quatre premières séances, concerne la définition du « bon goût » en architecture. Les procès-verbaux font état d'une démarche logique pour obtenir une définition qui correspond tout à fait à celle présentée par Fréart de Chambray dans son ouvrage. Ainsi, il est dit que pour définir le « bon goût » il est nécessaire de s'appuyer sur le jugement des personnes « intelligentes » en la matière, dont le mérite est reconnu soit par des constructions soit par des traités⁶⁰⁵. En outre, selon l'Académie, l'architecture est un art imité de la nature dont le perfectionnement s'est fait sous l'égide de la raison conformément à des règles de convenances⁶⁰⁶. Néanmoins, contrairement à Chambray, les académiciens laissent en suspend l'idée d'une beauté positive en architecture. Le paragraphe court, que rédige Félibien pour la séance du jeudi 28 janvier 1672, ne permet pas d'estimer l'intensité des débats autour de cette notion, mais il en ressort que l'assemblée ne parvient pas à un total accord. Les deux avis contradictoires sont avancés sans que l'on puisse dire quels architectes se prononcent pour ou contre l'idée d'une esthétique régulée par des lois. La question est renvoyée à une date ultérieure et doit être délibérée sous l'arbitrage suprême du surintendant Colbert, mais la séance du 18 août 1681 n'apporte pas d'autre résultat et l'Académie semble s'accommoder d'un *statu quo* sur cette question⁶⁰⁷.

Dans les séances suivantes, les académiciens délibèrent sur la qualité des différents théoriciens de l'architecture, aussi bien anciens que modernes, italiens que français. Ici encore, la compagnie s'inspire largement de la méthode employée par Fréart de Chambray dans le *Parallèle*. En effet, après avoir évalué le mérite de chaque théoricien, l'Académie travaille en lisant collectivement et en discutant les différents traités dans un ordre tout à fait similaire à celui du *Parallèle*. Ainsi, en tant qu'Ancien, Vitruve vient en premier, tandis que l'Académie accorde à Palladio le rang de premier des modernes, eu égard aux *desseins assez exacts de la plupart des antiquitez et quantités de préceptes généraux de*

⁶⁰⁵ « Et tous sont convenus que la véritable règle pour conoistre les choses de bon goust parmi celles qui plaisent est de considérer ce qui a toujours plu davantage aux personnes intelligentes, dont le mérite s'est fait conoistre par leurs ouvrages ou par leurs escrits. » *Ibid.*, séance du jeudi 14 janvier 1672, p. 4.

⁶⁰⁶ « Qu'ensuite les architectes, voulant chercher à perfectionner les édifices et à leur donner de la beauté, avoient [...] suivi l'exemple qu'ilz avoient des premiers bastimens, mais qu'ilz avoient aussy, par les lumières de la raison, recherché plus exactement la convenance de chaque chose et donné plus de beauté et de proportion. » *Ibid.*, séance du jeudi 21 janvier 1672, p. 5. Voir également la démonstration menée dans la seconde partie du présent mémoire p. 65-68.

⁶⁰⁷ LEMONNIER H. (éd.), *op. cit.*, tome I, p. LVIII.

*l'architecture, comme des temples, des ponts, chemins, bastimens pour des particuliers et autres, aussy bien que des règles pour chacun des ordres d'architecture...*⁶⁰⁸. Les académiciens discutent ensuite des mérites des théoriciens italiens dans le même ordre que celui du *Parallèle* : Scamozzi, Vignole, Serlio, Alberti⁶⁰⁹ sont estimés selon des vertus différentes qui paraissent avoir à chaque fois un peu moins de valeur. Quelques divergences se font jour ensuite car l'académie ignore le texte de Daniele Barbaro, considérant probablement qu'elle n'a pas à s'en préoccuper puisqu'il s'agit d'un commentaire de Vitruve. Elle est, en outre, plus sévère que Chambray et expurge son canon de certains auteurs : Viola et Cataneo, qui apparaissent ici sur le même plan, sont qualifiés comme appartenant à un « rang beaucoup inférieur » aux autres et leurs textes, d'ailleurs, ne sont pas commentés. Les auteurs français n'apparaissent qu'ensuite, mais, là encore, sans suivre l'avis de Chambray puisque la compagnie restitue à Philibert De L'Orme la première place parmi les architectes français, devant Bullant. Jacques Androuet Du Cerceau, complètement absent de la théorie de Fréart, bien que discuté en dernier, reçoit également quelque reconnaissance de l'assemblée.

Par la suite, les réflexions théoriques de l'Académie sont interrompues par des questions pratiques qui lui sont soumises et qu'elle traite en priorité et de bonne grâce. Ce n'est qu'à la fin du mois de janvier 1673, que les discussions interrompues sont reprises et que l'analyse des différents traités est proposée. Sous l'impulsion de Blondel, les académiciens adoptent la même position que celle de Fréart de Chambray : celle de lettrés dont la conception se base plus volontiers sur l'autorité des textes que sur les traditions héritées de la pratique⁶¹⁰. Les conférences de 1672 ayant fixé le programme des lectures savantes, les architectes ont d'abord voulu étudier le seul texte ancien, celui de Vitruve, mais l'examen en a été reporté en raison du manque de précision de la traduction⁶¹¹. L'Académie étudie

⁶⁰⁸ *Ibid.*, séance du jeudi 4 février 1672, p. 6.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, séances du jeudi 18 février au jeudi 17 mars 1672, p. 7-8. Voir également GERBINO Anthony, « Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture » dans GARRIC Jean-Philippe, LEMERLE Frédérique et PAUWELS Yves (eds.), *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, INHA, 2011, [en ligne], <http://inha.revues.org/3394>.

⁶¹⁰ GERBINO Anthony, « Notice sur les *Cours d'architecture...* de François Blondel » dans *Architectura*, Tours, CESR, 2010, [en ligne], <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA161A8.asp?param=#noticedetail>.

⁶¹¹ « Ayant commencé à lire le Vitruve en françois de la traduction de jean Martin, le peu de rapport qu'il y a de cette traduction au sens de l'auteur a fait que la compagnie a jugé à propos de surceoir la lecture de Vitruve jusques à ce que nous ayons la traduction de Mons^r Perault... » *Ibid.*, séance du mardi 28 février 1673, p. 21.

ensuite les auteurs modernes et, comme Fréart, elle donne la première place à Palladio qui est lu pendant plus d'un an, de février 1673 à juin 1674. Les autres traités sont discutés tout de suite après, pendant un ou deux ans⁶¹², et, malgré de nombreuses interruptions, le programme des conférences de l'Académie, fondé sur les mêmes principes que le *Parallèle de Chambray*, se poursuit⁶¹³.

Néanmoins, il est important de souligner que les membres de la compagnie sont loin d'adopter sans réserve les avis de Fréart. L'examen du traité de Palladio est critique et les architectes pointent régulièrement des éléments incompatibles avec le climat ou les usages français. En outre, les académiciens n'hésitent pas à qualifier de « vicieux »⁶¹⁴, de « défectueux »⁶¹⁵ ou « irréguliers »⁶¹⁶ certains éléments de l'architecture propre de Palladio, notamment ceux des constructions privées. Il en va de même pour les autres traités où des points sont discutés dès qu'une discordance se manifeste entre le texte et les éléments tirés de Vitruve, ou entre les textes et les vestiges antiques. Cependant, les académiciens font preuve d'une certaine orthodoxie et réfutent un certain nombre de propositions « maniéristes » qu'ils jugent contraires au bon goût : les inventions de Serlio sont ainsi qualifiées d'« étranges »⁶¹⁷; quant à De L'Orme, les huitième et neuvième livres de son traité sont à peine lus, les académiciens jugeant les propositions de Philibert *purement gottiques et esloignées des règles de la bonne architecture*⁶¹⁸.

Pour bien mesurer la portée des théories de Chambray sur l'Académie temps, il est nécessaire, dans un second, de mettre en avant les similitudes qui existent entre le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* et les *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, composés par François Blondel. Dans ce cadre, il est important de rappeler que Fréart ambitionne d'éduquer le goût des jeunes architectes⁶¹⁹ pour restaurer l'architecture dans la pureté de ses formes. Pour sa part, le brevet royal de

⁶¹² GERBINO A., « Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture », *art. cit.*

⁶¹³ GERBINO A., « Notice sur les *Cours d'architecture*... de François Blondel », *art. cit.*

⁶¹⁴ Critique des colonnes doubles de la maison du comte Valerio Chiericato, LEMONNIER H. (éd.), *op. cit.*, tome I, séance du 24 juillet 1673, p. 41.

⁶¹⁵ Critique des encoignures de la maison du comte Valmarana, *Ibid.*, séance du 31 juillet 1673, p. 42.

⁶¹⁶ Critique de la basilique de Vicence, *Ibid.*, séance du 29 janvier 1674, p. 58.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. LX.

⁶¹⁸ *Ibid.*, séance du 20 août 1677 au 27 septembre 1677, p. 149-152.

⁶¹⁹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 54, 151. Voir également la démonstration dans la troisième partie du présent mémoire, p. XXX-XXX.

François Blondel indique que le rôle du directeur de l'académie était : *d'enseigner les véritables règles aux jeunes gens qui se proposent d'embrasser la profession d'architecture afin d'élever l'architecture à une plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui*⁶²⁰. La composition des leçons de l'Académie ne diffère guère de celles des conférences : elle résulte probablement des conclusions tirées lors des réunions hebdomadaires de l'assemblée. Aussi apparaissent-elles librement inspirées des théories de Chambray⁶²¹. La composition des cours s'articule autour des différents éléments qui composent les ordres d'architecture : de leur typologie à leurs proportions (envisagées selon les différents auteurs), en passant par les différents types d'entrecolonnement ou d'arcs, Blondel brosse un portrait complet de la manière de bâtir à l'antique. L'absence d'éléments techniques, pourtant nécessaires à l'activité d'architecte, est notable et mérite d'être soulignée. Même si l'auteur, dans sa préface, indique que d'autres sciences font partie de l'enseignement, il s'agit là encore de savoirs théoriques tirés des mathématiques⁶²². Tout cela semble suggérer que les jeunes gens assistant au cours de l'Académie n'avaient pas besoin d'une formation pratique ou plutôt que celle-ci restait assurée par la voie traditionnelle⁶²³, à savoir dans les dynasties familiales ou les corporations.

Tout comme Fréart, Blondel insiste sur les comparaisons entre les auteurs pour former le goût de ses élèves ; il accorde une place essentielle à la notion de « correction »⁶²⁴. Tous deux se rejoignent encore dans le désir de normalisation et la critique de l'ensemble des propositions visant à élaborer un ordre français :

*« Je ne sçay par quel malheur il est arrivé que d'un million de différens desseins qui ont esté envoyez pour ce sujet [...], la plus grande partie n'est remplie que d'extravagances et de chimères Gothiques ou de fades allusions ; et l'autre, celle qui semble la plus tolérable, peut estre renfermée dans l'étendue de cet Ordre d'Architecture, que l'on doit appeler proprement l'Ordre Composé indéfini ou Italique, qui comprend tout ce que l'on trouve dans les exemples Antiques, qui n'est pas entièrement conforme aux quatre Ordres dont Vitruve nous a donné des règles... »*⁶²⁵

Et si Blondel se montre moins hermétique que Chambray en ce qui concerne la création et l'introduction de nouveautés dans la pratique architecturale, il avoue néanmoins que c'est

⁶²⁰ GERBINO A., « Notice sur les *Cours d'architecture*... de François Blondel », *art. cit.*

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Blondel liste la géométrie, l'arithmétique, la mécanique, l'hydraulique, la gnomonique, les fortifications, la perspective, la stéréotomie et « diverse autres parties de Mathématique ». BLONDEL F., *op. cit.*, préface, p. 3.

⁶²³ GERBINO A., « Notice sur les *Cours d'architecture*... de François Blondel », *art. cit.*

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ BLONDEL F., *op. cit.*, vol. 2, p. 249.

ce désir de créer, à l'égal des Anciens « *qui a ouvert la porte de tout temps au dereglement qui se trouve dans l'Architecture & dans les autres Arts.* »⁶²⁶ On retrouve d'identiques critiques sur les ornements « ridicules » dont la condamnation fait l'objet d'un chapitre entier dans le *Parallèle*⁶²⁷.

L'intégration de la théorie de Fréart de Chambray dans la démarche et la doctrine académique apparaît donc indéniable. Même si les recommandations formulées dans le *Parallèle* sont contraires aux usages français, la méthode de Fréart contient en elle-même une universalité qui est nécessaire à l'élaboration d'une architecture d'État, ou, pour mieux dire, à une architecture qui souhaite refléter les ambitions d'hégémonie de la monarchie française⁶²⁸. Par la fondation de l'Académie royale d'architecture et de façon plus particulière par l'utilisation des idées formulées dans le *Parallèle*, Colbert et Blondel s'approprient et poursuivent la démarche entamée sous le règne précédent par Sublet de Noyers et Fréart de Chambray. Dans ce contexte, le traité de Fréart est réédité en 1689, mais il est alors vidé de son ambition : il est employé simplement comme un manuel présentant les différents modèles d'ordres antiques et modernes⁶²⁹. Toutefois, il faut s'attarder sur la question des règles positives de l'architecture, soulevée plusieurs fois à l'Académie. Si elle constitue un point d'achoppement pour certains académiciens, il faut rappeler qu'elle constitue le cœur de la pensée de l'auteur du *Parallèle* qui, non content de les défendre, entend bien les définir.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 235.

⁶²⁷ « *Et ces cartouches ridicules, ces grotesques bigearres, & ces ornemens extravagans qui plaisent encore tant [...], joint au grand mepris qu'ils ont pour les mesures legitimes des parties de l'Architecture, ne viennent que de ce qu'ils sont persuadez qu'ils ont autant de droit de produire des nouveautez & d'ajouter aux pratiques des Anciens, que les Anciens ont eü de produire les leurs...* » *Ibid.*

⁶²⁸ GERBINO A., « Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture », *art. cit.*

⁶²⁹ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 18.

3. *Une définition des règles « positives » de l'art fondé sur une rationalité analytique : postérité du modèle dans les Académies de beaux-arts françaises et place dans le discours politique.*

L'objectif de Fréart de Chambray, dans son traité d'architecture, est de rétablir les règles qui ont été conçues par les Anciens pour l'élévation de leurs bâtiments. Faut de connaître la pensée des créateurs, Fréart propose une méthode qui s'appuie sur l'analyse et la description des vestiges pour recomposer les règles de l'art. Le discours qu'il construit se fait en présence des œuvres ou, à tout le moins, à partir des représentations d'architecture que l'auteur croit fidèles aux ruines. C'est ainsi qu'il tire de ces observations des règles positives établies comme critères d'un universel jugement de « goût ». Cette troisième partie se propose de mettre en avant le lien existant entre le procédé de Fréart de Chambray et celui des Académies. Elle entend aussi montrer que l'ensemble du processus s'inscrit dans une même logique étatique, visant la gloire du roi.

Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, tout comme *l'Idée de la perfection en peinture*, est construit autour du commentaire d'œuvres ou, plus exactement, de reproduction d'œuvres (dessins des profils d'architecture pour l'un, gravures de tableaux pour l'autre). Bien qu'il énonce des idées et des principes normatifs, Fréart entend échafauder une analyse critique et rationnelle des modèles. Cette critique forme le cœur des traités et de la méthode que l'amateur doit employer pour déduire et formuler les règles émanant de l'art lui-même⁶³⁰. Le but de Chambray se retrouve dans la question essentielle qui, selon Panofsky, sert à fonder la théorie de l'art à l'époque moderne : *Que faut-il pouvoir et tout d'abord savoir, pour être capable, le cas échéant, de rivaliser avec la nature ?*⁶³¹ Fréart apporte une réponse qui se base avant tout autre chose sur le savoir et les connaissances, aussi bien mathématiques qu'humanistes. En ce sens, il s'inscrit directement dans la continuité de la philosophie cartésienne qui lie indissociablement connaissance et jugement.

⁶³⁰ FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 170.

⁶³¹ PANOFSKY Ernst, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924, trad. Française, Paris, 1983, p.66-67 cité par LICHTENSTEIN Jacqueline, « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art. », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31-32, p. 20.

Fréart n'a, dit-il *d'autre but que celui de découvrir la vérité*⁶³², une vérité perceptible pour les « curieux », ceux qui savent confronter leur regard aux œuvres pour y chercher proprement les règles positives de l'art. Afin de les aider Fréart, fournit dans ses écrits une analyse des œuvres qu'il destine à un public averti : architecte et commanditaire savant pour le *Parallèle*, peintres de l'Académie pour l'*Idée*. La tâche essentielle que l'auteur s'est fixée est celle de soustraire l'art à tout jugement subjectif aussi bien de la part des artistes que des spectateurs. En contrepartie, il bâtit un idéal composé d'une analyse rigoureuse et de principes systématiques qui prétendent à une objectivité stricte⁶³³. Ainsi, il entend prévenir la mauvaise habitude des amateurs de parler des arts en se basant sur des préjugés, des *a priori* et des « préventions ». Car, à ses yeux, le jugement des « ignorants » se fonde précisément sur des on-dit et des idées reçues qui, la plupart du temps, viennent d'une tierce personne⁶³⁴. Fréart, lui, espère ouvrir les yeux de ses lecteurs et les transformer en « intelligents », autrement dit en gens qui « savent » et sont à même de juger. Il est d'ailleurs tout à fait révélateur que Chambray n'utilise dans ses traités les formes littéraires de l'*ekphrasis* ou de la discussion. C'est qu'il se méfie du discours mondain sur l'art et veut insister sur le détachement apparemment objectif de sa méthode qui est, pour lui, la seule à même de fonder une science démonstrative. Par ailleurs, Fréart entend mettre les œuvres et les artistes à l'épreuve des principes et ainsi démasquer les « cabalistes » qui n'ont aucun égard pour la règle⁶³⁵. Le double mouvement d'analyse qu'il propose (des œuvres antiques pour obtenir les règles et des œuvres modernes pour les soumettre aux dites règles) est systématiquement basé sur une monstration des œuvres : il se fait non à l'aide de mots mais au moyen de la vue. On a ici une démonstration par l'exemple, une méthode empirique fondé sur l'expérience des œuvres.

Après sa réforme, l'Académie royale de peinture et de sculpture n'agit pas autrement. La demande de son protecteur, le puissant ministre Colbert, est ainsi formulée : *tous les mois faire l'explication d'un des meilleurs tableaux du cabinet du Roy par le professeur en exercice,*

⁶³² FRÉART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 195.

⁶³³ *Ibid.*, p. 183.

⁶³⁴ La critique de la « prévention » est commune à tous les écrivains d'art du XVII^e siècle. On la retrouve chez Félibien, chez De Piles, chez Perault. J. Lichtenstein précise qu'elle est commune « à tous les philosophes et théoriciens de la deuxième moitié du siècle, qui sont tous, sur ce point comme sur bien d'autres, les héritiers de Descartes. » Voir à ce propos LICHTENSTEIN J., *art. cit.*, p. 30-31.

⁶³⁵ FREART R., LEMERLE F. et STANIC M., *op. cit.*, p. 182.

en présence de l'assemblée⁶³⁶. Les conférences des académiciens se déroulent ainsi en présence de l'œuvre, et l'analyse des tableaux doit permettre de résoudre les problèmes rencontrés par les peintres⁶³⁷. Aux interrogations de chacun, l'Académie répond par l'analyse, la critique puis par la formulation d'un « arrêt ». Celui-ci est tiré de l'analyse de l'œuvre et correspond aux problèmes soulevés dans les séances précédentes. Les jugements rendus par l'Académie se veulent fondés sur les règles de certitude et d'évidence – selon un logique cartésienne –, sur une argumentation rationnelle à même de soutenir la contradiction⁶³⁸. Comme le souligne J. Lichtenstein : *La finalité essentielle de la réflexion sur l'art et de l'analyse des tableaux est donc de permettre l'élaboration d'un jugement théorique fondé, c'est-à-dire qui ne s'autorise que de lui-même et non pas des autres*⁶³⁹. L'Académie royale d'architecture fonctionne également sur ce modèle mais comme le médium étudié ne permet pas, au contraire de la peinture, d'analyser les œuvres en présence, ce sont les dessins des architectes présents dans les traités ou les plans autographes qui sont étudiés⁶⁴⁰. La définition de règles passe par cette confrontation avec l'œuvre et la réflexion théorique s'ancre dans un rapport complexe avec son objet. Les principes sur lesquels elle repose ne constituent pas un carcan, ni un joug, ni même une contrainte. Loin d'être dogmatiques, ils sont autant de points d'appui pour les artistes et composent un ensemble de moyens calculables et méthodiques pour atteindre la beauté. Pour eux, comme pour les écrivains d'art, les règles représentent un système qui permet la création⁶⁴¹. On voit que Fréart de Chambray est en accord avec les intentions fondatrices des diverses Académies. Il partage un système de pensée, que J. Lichtenstein a qualifié de « théorie expérimentale » (par opposition à la théorie spéculative définie par Panofsky⁶⁴²), qui crée un rapport inédit entre la pratique et la théorie, l'œuvre et le discours.

Cependant le parallèle entre la démarche suivie par les académiciens et celle prônée par Fréart de Chambray présente des limites qu'il faut souligner. Sans nul doute ont-elles

⁶³⁶ LICHENSTEIN J., *art. cit.*, p. 27.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴⁰ « ... l'on a résolu de s'entretenir au premier jour sur ce que l'on trouvera de plans des bastimens faits par des architectes françois qui n'ont point écrit, affin d'en conférer et confronter ensemble ce que chacun d'eux a fait. » LEMONNIER H. (éd.), *op. cit.*, tome I, séance du jeudi 19 mai 1672, p. 12-13.

⁶⁴¹ GOYET F., *art. cit.*, p. 153.

⁶⁴² LICHENSTEIN J., *art. cit.*, p. 21.

contribué à l'échec de l'auteur. Tout d'abord, le système de conférence académique est fondé sur une discussion ouverte et des débats plus ou moins libres. Fréart, lui, parle de règles objectives, scientifiques, naturelles et, par conséquent, irrécusables : ces règles observables s'acceptent, s'expliquent mais ne se discutent pas. Ensuite, les académiciens n'entendent pas fournir des réponses définitives, ni exhaustives⁶⁴³ : la compagnie émet un avis motivé qui tient lieu de jugement puisque le pouvoir royal lui reconnaît une compétence en la matière. Pour sa part, Chambray énonce des jugements, plus ou moins flexibles, hors desquels il n'existe que des fautes de goût. Enfin, dans une moindre mesure, tout accrédité qu'il ait pu être lors de la surintendance de son cousin, il a perdu cette légitimité lors de la disgrâce de son protecteur.

Toutefois, si on observe des similitudes entre la méthodologie des Académies et les procédés de Fréart de Chambray, il est encore plus parlant de s'attarder sur leur position au sein de la politique culturelle de la monarchie française. Nous pouvons ainsi constater que la théorie de Chambray possède un statut politique similaire, sous Louis XIII, à celle des Académies, sous Louis XIV. En effet, les Fréart, sous la surintendance de leur cousin De Noyers, sont partie prenante de la politique culturelle de Louis XIII. En cherchant une méthode scientifique qui puisse directement fonder l'architecture française d'État selon les mesures prises sur les vestiges antiques, Chambray devance Antoine Desgodets⁶⁴⁴, membre de l'Académie royale, auteur d'un *Édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très-exactement* (1682). Homme d'ordre, serviteur d'un ministre dévot et austère, fidèle à l'absolutisme émergent, Fréart promeut une architecture dont l'esthétique est strictement encadrée par la raison scientifique. Il engage la transformation de la théorie architecturale en théorie de l'Ordre⁶⁴⁵. Celle dernière s'inscrit dans un rationalisme cartésien autoritaire

⁶⁴³ « Il serait encore à propos que les décisions de l'Académie fussent accompagnées des raisons qu'elle a eues de se déterminer dans sa résolution, après avoir apporté et discuté toutes les raisons de part et d'autre, et non pas les donner au public toutes nues et toutes simples, ainsi que des oracles que l'on serait obligé de croire, parce que ces matières étant sujettes au raisonnement, il n'y aura personne qui, se trouvant d'un opinion contraire à la décision de l'Académie [...] qui s'y rende jamais, à moins qu'il voye des raisons et démonstrations et même une réponse pertinente aux objections qu'il pourrait faire... » *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture...*, éd. Anatole de Montaiglon, 11 vols. Paris, Baur und Jean Schemit, 1875-1909, tome 1, p. 315-316 cité par *Ibid.*, p. 27-28.

⁶⁴⁴ LEMERLE F., « D'un "Parallèle" à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », *art. cit.*, p. 33.

⁶⁴⁵ FICHET F., *op. cit.*, p. 21-31. FOUCAULT M., *op. cit.*, p. 86-91.

qui s'accorde avec les ambitions du pouvoir monarchique, sous Louis XIV, et qui est une des conditions nécessaire à l'impérialisme culturel visé par le souverain⁶⁴⁶.

F. Lemerle résume ainsi la relation entretenue par le *Parallèle* avec la politique culturelle menée par les ministres de Louis XIII :

« Le grand mérite de Sublet, on ne le dit pas assez, était d'avoir voulu définir par la plume de Fréart de Chambray une esthétique claire et cohérente. Son souci de rationaliser les Beaux-Arts au même titre que la langue, les sciences et les techniques dénote un sens politique aigu de la part de celui qui fut plus qu'une « créature » de Richelieu et un actif Surintendant des Bâtiments du Roi : le dévot austère et intègre, hostiles aux surcharges de l'art de son temps, fut aussi un précurseur. »⁶⁴⁷

Le « sens politique aigu » dont il est question est défini plus clairement par Colbert, pour qui la définition des règles de l'art, aussi bien de l'architecture que de la peinture, donne à la France une position prépondérante artistique, à l'égal de celle qu'elle occupe déjà dans le jeu politique. L'Académie royale de peinture est ainsi invitée à conférer sur les tableaux du roi car : *cet exercice serait aussi utile que glorieux à leur corps, puisqu'en traitant de l'art de la peinture d'une manière qui n'a jamais été pratiquée ailleurs, on verrait un jour que s'ils n'ont pas été des premiers à le découvrir, ils auront au moins eu l'honneur d'être les premiers qui en auront mis les règles à leur dernière perfection* ⁶⁴⁸. Il en va de même pour l'Académie royale d'architecture : par la mise en place d'un programme d'étude réglé, elle apporte une méthode cohérente et sophistiquée qui permet de définir une image classique et normalisée de l'architecture française⁶⁴⁹.

Le fait est, qu'avec sa méthode et ses préceptes, Fréart de Chambray est le représentant de l'encadrement plus strict que le pouvoir monarchique fait peser sur le monde artistique depuis la décennie 1630. La création des diverses Académies⁶⁵⁰ est le fruit d'une pensée politique pour laquelle les arts sont le moyen le plus efficace et le plus parlant d'afficher la puissance du roi. Le système académique mis en place sous le règne de Louis XIII se poursuit

⁶⁴⁶ LEMERLE F., « D'un "Parallèle" à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », *art. cit.*, p. 36. FICHET F., *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴⁷ FREART DE CHAMBRAY R., *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴⁸ FELIBIEN André, Conférence de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, Paris, 1668, préface non paginée, cité par GERMER Stefan et MICHEL Christian, « Introduction », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31-32, p. 11.

⁶⁴⁹ GERBINO A., « Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture », *art. cit.*

⁶⁵⁰ Fondation de l'Académie française en 1635, de l'Académie de Peinture et Sculpture en 1648, de l'Académie de France à Rome en 1666, de l'Académie d'Architecture en 1671, et de l'Académie de Danse et de Musique en 1672.

*ad majorem regis gloriam*⁶⁵¹. Sous le règne de Louis XIV, le but reste inchangé puisqu'il s'agit de graver, dans l'art français, les règles positives du « bon goût ». Celles-ci sont considérées comme ayant une vocation universelle ; elles visent au renouveau de l'art français qui permettra d'installer Paris comme le nouveau centre du monde artistique.

⁶⁵¹ LEMERLE F., « D'un "Parallèle" à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », *art. cit.*, p. 32.

L'intellectualisation de la pratique artistique dans l'œuvre de Fréart de Chambray prend différentes formes. Elle s'opère d'abord par la récupération d'un savoir mathématique, censé permettre aux artistes d'appréhender l'espace et d'objectiver les impressions transmises par les différents sens. Sobrement rationaliste, elle s'exprime ensuite par l'élaboration d'un discours sur l'art qui se base sur une analyse critique des œuvres. La méthode mise en oeuvre permet à la fois de dégager les règles positives de l'art – quand elles sont antiques – et de séparer les œuvres de bon goût d'avec les autres – lorsqu'il s'agit d'œuvres modernes. L'intégration des préceptes comme des procédés issus des traités de Fréart dans le discours académique est flagrant. L'universalité qu'on leur reconnaît en fait des principes fondateurs d'une théorie de l'art qui cherche à refléter la puissance de l'hégémonie française.

L'échec de Roland Fréart de Chambray est somme toute relatif. D'autres éléments de la doctrine de Chambray, tels que l'aspect dogmatique et la révérence indéfectible envers les Anciens et la science sont écartés au profit d'un discours plus approprié au contexte social et politique des Académies. Si les aspects les plus novateurs de son discours sont éliminés, de même que sa trop grande rigueur, c'est parce qu'ils ne sont plus adaptés à leur temps. La raison seule n'est pas à même d'impulser la création d'une « rhétorique louis-quatorzienne » qui, elle, est essentiellement fondée sur les effets d'emphase et s'abandonne au gré de l'inspiration des plus éminents artistes et panégyristes.

Conclusion

Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* est un ouvrage qui, pour être bien compris, nécessite d'être replacé au sein de son contexte artistique et de tout un horizon de pensée (l'épistémè de Foucault). Isolée dans le domaine de l'architecture, la position de Fréart s'inscrit en fait dans un courant caractéristique de l'art parisien des décennies 1640-1660, dit « atticisme », avec qui elle partage un certain nombre de valeurs, de références et d'idéaux : désir de régularité, de rationalité, aspiration à la formulation de règles et de principes normatifs. La théorie de l'art de Fréart de Chambray se veut l'égale d'une science démonstrative, basée sur des concepts abstraits, intellectuels, complètement détachés de la pratique et donc maîtrisables par un non praticien. Les normes qu'elle énonce ont pour but de légitimer le discours de l'amateur d'art et son intrusion dans le domaine de la théorie. Par la suite, les Académies royales de Beaux-Arts, rendront la parole aux praticiens, mais la méthode employée par Chambray, de même que ses idées en matière d'architecture, connaîtront une certaine postérité. Il faut donc conclure que son échec est essentiellement dû à une certaine rigidité, à un amour inconditionnel de la raison et de la norme inadaptés au règne de Louis XIV.

CONCLUSION

Le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* est un traité architectural dont l'étude peut être envisagée sous plusieurs angles. Le présent mémoire a pour objectif d'éclairer certains enjeux et circonstances de sa création et de mettre en évidence des aspects son discours restés jusqu'alors dans l'ombre. L'analyse menée a souhaité inscrire cet ouvrage dans une perspective large en faisant appel, au-delà de l'histoire de l'art proprement dite, à l'esthétique et à l'histoire politique ainsi qu'à celle du goût et des sciences. Pour être parfaitement compréhensible, le travail de Roland Fréart de Chambray doit être restitué dans la pensée de son époque. Il est, tout d'abord, partie intégrante de la politique artistique menée par le surintendant des bâtiments Sublet de Noyers, dont l'objectif était de poursuivre la *translatio studii* en France et ainsi de rivaliser avec l'image de la Rome antique. Ensuite, le traité de Chambray correspond manifestement à un goût bien présent dans les mouvements artistiques parisiens à l'époque de la régence d'Anne d'Autriche. Malgré cette concordance, on ne peut qu'observer son très faible impact dans la pratique architecturale contemporaine. Ce qui reste tout à fait paradoxal.

Pour cerner les raisons de ce fait, il nous a paru important de souligner que le *Parallèle* est le fruit, non d'une réflexion purement personnelle, mais qu'il correspond aux goûts et aux pensées d'un cercle de personnalités proches de l'auteur – commanditaire, érudits, et artistes – regroupées autour de la personne du surintendant Sublet de Noyers. L'ouvrage est directement commandité par le surintendant lui-même afin de remettre l'architecture française sur le « bon chemin » : il est l'un des éléments de l'ambitieuse et cohérente politique artistique voulue par le pouvoir. Comme les autres initiatives de ce programme, le *Parallèle* promeut les modèles issus de la Rome antique. À cet égard, le désir de réformer l'architecture française qui le sous-tend marque une véritable rupture avec l'héritage théorique de la Renaissance italienne et française.

Dans un deuxième temps, nous avons démontré que le traité de Roland Fréart de Chambray est un ouvrage qui entend instituer les règles du bon goût en fournissant une définition précise et exclusive de la « grande manière ». Pour ce faire, il s'appuie sur des techniques rhétoriques ainsi que sur la manipulation des illustrations qui accompagnent le texte pour emporter l'adhésion de son lecteur et créer une démonstration novatrice dans ses positions

les plus radicales. Il propose ainsi un ensemble complexe de règles et de correspondances et couronne, comme modèles absolus, certains édifices antiques dont Palladio s'avère à ses yeux être le meilleur interprète moderne. Cependant, aucun édifice bâti en France dans ces années ne correspond à la démonstration du *Parallèle*. De fait, l'ouvrage n'a, pour ainsi dire, eu aucune influence sur l'architecture de l'époque. Même la chapelle du Noviciat, pourtant vantée par les « Intelligents » comme l'exemple même de la « bonne architecture », ne correspond guère aux exigences formulées dans le *Parallèle*.

Le troisième chapitre de ce mémoire s'attache à replacer le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* au sein d'un contexte artistique bien particulier : la pensée de Fréart de Chambray exprime des positions similaires à celles développées par les artistes dit « atticismes ». Ainsi, bien que sa pensée paraisse isolée dans le domaine de l'architecture, elle partage le même amour de l'ordre, de la clarté et des règles qui s'exprime dans ce courant pictural et sculptural parisien. Les principes normatifs, que l'on retrouve dans un cas comme dans l'autre, reposent sur des théorèmes mathématiques : ils forment un ensemble de lois positives qui peut être maîtrisé en dehors de la pratique. Parce qu'il construit son propos à partir des œuvres, Fréart légitime l'existence d'un discours sur un art extérieur à sa pratique, qui confère à l'amateur la capacité de juger et de définir le « bon goût ». Cette méthode d'élaboration d'une théorie artistique fondée sur l'examen des œuvres elles-mêmes est reprise par les Académies royales de Beaux-Arts, bien que la parole y soit rendue aux artistes. Par la suite, c'est au sein de l'Académie royale d'architecture qu'il faut chercher la postérité immédiate de certaines idées du *Parallèle* (l'excellence des antiques, la primauté théorique de Palladio, en particulier), expurgées de toute dimension polémique.

L'échec de Roland Fréart de Chambray et de son *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* est donc relatif. L'ouvrage n'a pas atteint son objectif premier qui était de réformer la pratique architecturale française pour l'orienter vers une plus grande sobriété et des formes plus fidèles aux canons antiques. Cet « insuccès » pratique semble avoir eu plusieurs raisons qui ressortent aussi bien du contexte politique qu'artistique. La disgrâce du surintendant et commanditaire Sublet de Noyers, survenue en 1643⁶⁵², alors que les illustrations de Fréart de Chambray sont encore dans les mains des graveurs sur cuivre de

⁶⁵² LEFAUCCONNIER C. *op. cit.*, p. 433-471.

l'Imprimerie royale, est sans nul doute la plus évidente et décisive⁶⁵³. Sa mort, deux ans plus tard, prive définitivement Chambray d'une publication par les imprimeurs du roi : le *Parallèle* paraîtra en 1650, mais dépourvu du cachet officiel. L'impact de la publication en est diminué d'autant. Une deuxième raison peut être la mésestime dans laquelle Fréart de Chambray tient la tradition française en matière de pratique architecturale. C'est ainsi qu'il base son idéal sur une manière italienne – celle de Palladio – qui se révèle peu adaptée au climat et aux usages français, comme le soulignent les académiciens. Fréart, tout à son idéal classique, ne tient aucun compte des spécificités françaises que sont la distribution ou la stéréotomie. Par ailleurs, il inscrit dans la pratique des règles d'ornementation très strictes, très sobres, qui s'avèrent en complète rupture avec l'élégance et l'ornementation française. Une troisième raison, enfin, réside dans le fait que Fréart propose, en tant qu'érudit et connaisseur, une théorie à une époque où l'indifférence des architectes français en la matière est toujours d'actualité : ils sont encore et avant tout des praticiens, des hommes de terrain, formés au sein d'une tradition familiale ou dans les corporations et, même s'ils font preuve d'une culture indéniable, on n'observe guère de leur côté de rapprochements avec les milieux lettrés et intellectuels. En d'autres termes, Fréart ne bénéficie ni d'un soutien ferme de la part des architectes ni même d'un a priori positif au moment de la préparation et de la publication de son traité d'architecture. C'est probablement ce qui explique l'absence de réalisations concrètes qui correspondrait littéralement aux nombreuses prescriptions du traité.

Néanmoins, il faut nuancer l'idée même d'un échec du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. Non seulement l'ouvrage est présent dans les bibliothèques de nombreux architectes du XVII^e siècle, mais encore il est cité par des théoriciens ultérieurs, tels que Charles Perrault ou encore François Blondel⁶⁵⁴. Et, si les académiciens ne manifestent pas une adhésion inconditionnelle aux préceptes de Chambray, ils se gardent bien de les condamner explicitement : on est donc en droit de voir dans leur retenue un hommage tacite. Fréart se montre encore novateur et anticipateur sur un autre plan : il établit les principes d'un jugement de goût basé sur des connaissances communes au créateur et au

⁶⁵³ FREART R., *op. cit.*, préface de LEMERLE F., p. 14 ; Pantin I., *op. cit.*, p. 38.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

récepteur. Par ce biais, il justifie l'ingérence du connaisseur dans la théorie de l'architecture, ce qui équivaut à un mérite assez peu souligné jusqu'à présent.

L'étude de la place de Fréart de Chambray dans l'émergence d'un discours sur l'art architectural étranger à sa pratique, mériterait une attention plus vive. Ses écrits, en effet, ont été éclipsés par les œuvres plus connues, rédigées presque au même moment, de Félibien et de Perrault, mais elles participent d'un identique processus de reconnaissance de la figure et de l'importance de l'amateur et du critique. En ce sens, il serait intéressant d'étudier la place de la théorie de Fréart de Chambray dans le système français qui voit la triple interaction des artistes, du système institutionnel et des érudits. Fréart, comme les théoriciens des Académies, souscrit à la théorie de l'« *Ut pictura poesis* » qui subordonne les beaux-arts à la littérature et impose dans les premiers les préceptes et lois issus de la seconde. Comme critique, il exige de la part des architectes la même érudition imposée, dans la doctrine classique, au peintre et au poète. Cette « pédanterie » exigeante – et ses absurdités – pourraient être étudiées en architecture comme elles l'ont déjà été en peinture.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE et DUSSIEUX Louis Etienne, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture : publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des beaux-arts*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, 542 p.

AUGIER Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755.

BALZAC Jean-Louis Guez de, *Le prince . - Lettre I (-II) à Monseigneur le cardinal de Richelieu*, Paris, T. Du Bray, P.-R. Rocolet et C. Sonnius, 1631.

BLONDEL François, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture....*, Paris, Pierre Aubouyn & François Clousier, 1675, vol.1.

BLUM Hans, *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio cum symmetrica earum distributione*, Zurich, 1550.

BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Aug. Delalain, 1815, 78 p.

BOSSE Abraham, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessein et Graveure*, Paris, Chez l'auteur, 1649, 144 p.

BOSSE Abraham, *La Manière universelle de Mr Desargues lyonnois, pour poser l'essieu, & placer les heures & autres choses aux cadrans au soleil. Par A. Bosse Graveur en Taille Douce, en l'Isle du Palais devant la Megisserie, à la Roze rouge*, Paris, Pierre Des-Hayes, 1643.

BULLANT JEAN, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes.....*, Paris, De l'imprimerie de Hierosme de Marnef & Guillaume Cavellat, 1568.

DAN Pierre, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642.

DELORME Philibert, *Le premier tome de l'Architecture / de Philibert de L'Orme,....*, Paris, F. Morel, 1567.

DESCARTES René, *Discours de la méthode suivi de La Dioptrique*, DE BUZON Frédéric (éd.), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991.

FELIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. avec La vie des architectes. T.4*, Paris, impr. de S. A. S. (A Trévoux), 1725.

FRANCISCUS Junius, *De pictura veterum libri tres*, éd., trad. et comm. du livre I de l'éd. Rotterdam 1694 par C. Nativel, Genève, 1996.

FREART DE CHAMBRAY Roland, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de Idée de la perfection de la peinture*, LEMERLE Frédéric (éd.), STANIC Milovan (éd.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, « Beaux-arts histoire », 2005.

FREART DE CHAMBRAY Roland et ERRARD Charles, *Étude d'après Méléagre. Dessins sur les proportions*, Paris, 1640.

FREART DE CHANTELOU Paul, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France / par M. de Chantelou ; ms. inédit publ. et annoté par Ludovic Lalanne*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1885.

LIEFRINCK Hans, *Les cinq coulomnes de l'architecture*, Anvers, 1551.

PALLADIO Andrea, *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio mis en François....*, traduit par Roland Fréart de Chambray, E. Martin., Paris, 1650.

POUSSIN Nicolas et JOUANNY Ch., *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, J. Schemit, 1911, 558 p.

SERLIO Sebastiano, *Reigles générales de l'architecture....*, traduit par Pieter Coecke, Anvers, P. Coecke, 1542.

Ouvrages scientifiques

BÄTSCHMANN Oskar, « Fréart de Chambray et les règles de l'art », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31-32, p. 61-69.

BAYARD Marc, *Rome-Paris, 1640 : transferts culturels et renaissance d'un centre artistique [actes du colloque, Villa Médicis, 17- 19 avril 2008]*, Rome, Paris, Académie de France à Rome Somogy, « Collection d'histoire de l'art », 2010.

BLANC Marianne LE, « Abraham Bosse et Léonard de Vinci. Les débats sur les fondements de la peinture dans les premiers temps de l'Académie. », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31-32, p. 99-107.

BLANC Marianne LE, *D'acide et d'encre : Abraham Bosse (1604?-1676) et son siècle en perspectives*, CNRS éd, Paris, 2004.

BLUNT Anthony, *Philibert de L'Orme*, traduit par Jean Le Regrattier, Paris, France, R. Julliard, 1958.

BONFAIT Olivier, *L'idéal classique : les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori, 1640-1700 [colloque, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2000]*, Paris, Somogy éd. d'art, « Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome », 2002.

BOUCHOT Henri, « Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange, architecte des jésuites (1569-1641), d'après des documents inédits conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1886, vol. 47, n° 1, p. 17-52.

BOYER Jean-Claude, GAEHTGENS Barbara, GADY Bénédicte et FUMAROLI Marc, *Richelieu, patron des arts : [actes du colloque international, Paris, 2003]*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, « Passages », 2009.

BURY Emmanuel et MEINER Carsten Henrik, *La clarté à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2013.

CHARDON Henri, *Amateurs d'art et collectionneurs manceaux. Les frères Fréart de Chantelou, par Henri Chardon,...*, Le Mans, E. Monnoyer, 1867.

CHASTEL André, *Palladiana*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 1995.

COFFIN David R., « Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, vol. 27, p. 191-210.

COJANNOT Alexandre, « Le bas-relief à l'antique dans l'architecture parisienne du XVII^e siècle: du Louvre de François Sublet de Noyers à celui de Jean-Baptiste Colbert », *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 2002, vol. 1, p. 20-40.

COQUERY Emmanuel et BONFAIT Olivier, *Charles Errard, ca. 1601-1689: la noblesse du décor*, Paris, Arthéna, 2013, 443 p.

DESARGUES Gérard, *Œuvres de Desargues*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 547 p.

DHOMBRES Jean, « Girard ou Gérard Desargues » dans *Archives de France*, 2011, en ligne, <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2011/sciences-et-techniques/girard-ou-gerard-desargues/>.

FLACELIERE Robert, « La pensée de Plutarque dans les « Vies » », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1979, vol. 1, n° 3, p. 264-275.

FICHET Françoise, *La Théorie architecturale à l'âge classique : essai d'anthologie critique*, Bruxelles, P. Mardaga, « Collection architecture + documents », 1979.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

FROMMEL Sabine et BARDATI Flaminia, *La réception de modèles « cinquecenteschi » dans la théorie et les arts français du XVII^e siècle*, Genève, Droz, « Hautes études médiévales et modernes », 2010.

FUMAROLI Marc, LECOQ Anne-Marie et ARMOGATHE Jean-Robert, *La Querelle des Anciens et des Modernes : XVII^e-XVIII^e siècles essai de Marc Fumaroli,...*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001.

GADY Alexandre, *Jacques Lemercier, Architecte et ingénieur du Roi*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

GADY Alexandre, « Le mauvais goût du cardinal ? Richelieu et l'architecture », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2006, vol. 150, n° 3, p. 1449-1472.

GERBINO Anthony, « Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture » dans Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle et Yves Pauwels (eds.), *Collections électroniques de*

l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, INHA, 2011.

GERBINO Anthony, « Notice sur les *Cours d'architecture...* de François Blondel » dans *Architectura*, Tours, CESR, 2010, [en ligne], <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA161A8.asp?param=#noticedetail>.

GERMER Stefan et MICHEL Christian, « Introduction », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31-32, p. 5-12.

GOLDFARB Hilliard T., *Richelieu, l'art et le pouvoir : [exposition, Montréal, Musée des beaux-arts, 18 septembre 2002-5 janvier 2003, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 31 janvier-21 avril 2003]*, Montréal, Cologne Gent, Musée des beaux-arts, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud Snoeck-Ducaju&Zoon, 2002.

GROS Pierre, « De Palladio à Desgodets : le changement du regard des architectes sur les monuments antiques de Rome », *Revue de l'Art*, 4e trimestre 2010, n° 170, p. 23-30.

GUILLAUME Jean, *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance : actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986*, Paris, Picard, « De architectura », 1992.

GUILLAUME Jean, *Les Traités d'architecture de la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, Paris, Picard, 1988.

HÖFFE Otfried (dir.), *Petit dictionnaire d'éthique*, Éd. Universitaires Fribourg et éd. du Cerf., Fribourg, Paris, 1993, 390 p.

LEE Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture XVe-XVIIIe siècles*, traduit par Maurice Brock, Paris, Macula (coll. « La Littérature artistique »), 1991.

LEFAUCONNIER Camille, *François Sublet de Noyers (1589 - 1645), Ad majorem regis et Dei gloriam*, Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, Paris, 2008, (inédit).

LEMERLE Frédérique, « Genèse de la théorie des ordres : Philandrier et Serlio », *Revue de l'Art*, 1994, vol. 103, n° 1, p. 33-41.

LEMERLE Frédérique, « Fréart de Chambray ou les enjeux du Parallèle », *XVII^e siècle*, 1997, vol. 49, n° 3, p. 419-453.

LEMERLE Frédérique, « A propos des trois planches de Palladio insérées par Fréart de Chambray dans sa traduction des Quattro libri », *Annali di architettura*, 1997, vol. 9, p. 93-96.

LEMERLE Frédérique, « Une querelle des Anciens et des Modernes en architecture : Fréart de Chambray », *Travaux de littérature*, 1999, XII, p. 37-47.

LEMERLE Frédérique, *Andrea Palladio : Les quatre livres de l'architecture*, Flammarion, 2002.

LEMERLE Frédérique, « Les Français et les antiquités de la Gaule : l'émergence de la conscience antiquaire à la Renaissance » dans *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, Paris, INHA, 2005.

LEMERLE Frédérique, « Les versions françaises de la Regola de Vignole au XVII^e siècle », *In Monte Artium*, 2008, vol. 1, p. 101-121.

LEMERLE Frédérique et PAUWELS Yves, *L'architecture au temps du baroque, 1600-1750*, Paris, Flammarion, 2008.

LEMERLE Frédérique, « D'un "Parallèle" à l'autre. L'architecture antique : une affaire d'État », *Revue de l'Art*, 2010, n° 170, p. 31-39.

LEMERLE Frédérique, « Vitruve, Vignole, Palladio au XVII^e siècle : traductions, abrégés et augmentations » dans Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle et Yves Pauwels (eds.), *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, Paris, INHA, 2011.

LEMERLE Frédérique, « À l'origine du palladianisme européen : Pierre Le Muet et Roland Fréart de Chambray », *Revue de l'Art*, 2012, vol. 2012-4, n° 178, p. 43-47.

LEMERLE Frédérique et PAUWELS Yves, *Architectures de papier: la France et l'Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2013, 266 p.

LEMONNIER Henry (ed.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, France, J. Schemit : Société de l'histoire de l'art français, 1911, vol. 10/.

LICHTENSTEIN Jacqueline, « De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art. », *Revue d'esthétique*, 1997, n° 31-32, p. 17-35.

LOSSERAND Léonore, « Le noviciat des Jésuites de Paris (1610 - vers 1806) : à la recherche de la mémoire des pierres », *Bulletin de la Société historique du Xe arrondissement de Paris*, 2013, n° 25, p. 91-108.

LOSSERAND Léonore, « Le Noviciat des Jésuites (1610 - vers 1806), un fragment d'histoire du Paris disparu. », *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et d'Ile-de-France*, 2014, n° 139, p. 5-24.

MAROT Patrick, *La littérature et le sublime*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 2007, 524 p.

MEROT Alain, STARCKY Emmanuel et CHASERANT Françoise, *Éloge de la clarté: un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, 164 p.

MICHAUD Claude, « François Sublet de Noyers. Superintendant des bâtiments de France », *Revue Historique*, 1969, vol. 241, n° 2, p. 327-364.

MIGNOT Claude, « Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle, une admiration critique », *Annali di architettura*, 2000, n° 12, p. 107-115.

PALLADIO Andrea et LEMERLE Frédérique, *Les quatre livres de l'architecture*, traduit par Roland Fréart, Paris, France, Flammarion, 1997.

PANTIN Isabelle, *Les Fréart de Chantelou : une famille d'amateurs au XVII^e siècle, entre Le Mans, Paris et Rome*, Le Mans, C&R éd, « Figures », 1999.

PAS DE SECHEVAL Anne LE, « Les collections Ludovisi et la politique artistique royale française au XVII^e siècle. Une tentative d'achat à la fin du règne de Louis XIII », *Revue de l'Art*, 1991, vol. 94, n° 1, p. 69-73.

PAUWELS Yves, *Théorie et pratique des ordres au milieu du XVI^e siècle: De L'Orme, Goujon, Lescot, Bullant*, Thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, France, 1991, 612+3+336 p.

PAUWELS Yves, « Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1994, vol. 106, n° 2, p. 531-547.

PAUWELS Yves, « François Mansart et la culture architecturale du XVI^e siècle », *Les cahiers de Maisons*, 1999, n° 27-28, p. 50-55.

PAUWELS Yves, « La méthode de Serlio dans le "Quarto Libro" », *Revue de l'Art*, 1998, vol. 119, n° 1, p. 33-42.

PAUWELS Yves, *L'architecture au temps de la Pléiade*, Paris, G. Monfort, 2002.

PAUWELS Yves, « Architecture, rhétorique et création littéraire au XVI^e siècle » dans *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, Paris, INHA, 2005.

PAUWELS Yves, « Notice sur La Reigle générale d'architecture de Jean Bullant, édition de 1564 », *Architectura*, en ligne, 2006, date de consultation 7 avril 2015, http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1537.asp?param.

PAUWELS Yves, *Aux Marges de la règle : essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre, Mardaga, « Architecture », 2008.

PAUWELS Yves, « L'héritage de la Renaissance en France aux XVII^e et XVIII^e siècles » dans Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle et Yves Pauwels (eds.), *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art*, Paris, INHA, 2011.

PERNOT Laurent et FUMAROLI Marc, *La rhétorique des arts : actes du colloque tenu au Collège de France sous la présidence de Marc Fumaroli...*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Philibert de l'Orme: architecte du roi, 1514-1570*, Paris, France, Mengès, 2000, 387 p.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, DE L'ORME Philibert, *Traité d'architecture*, Paris, Léonce Laget, 1988.

RANUM Orest Allen, *Les créatures de Richelieu : secrétaires d'État et Surintendants des finances 1635-1642*, traduit par Simonne Guenée, Paris, A. Pedone, « Bibliothèque de la Revue d'histoire diplomatique », 1966.

SAYCE Richard, « Littérature et architecture au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, vol. 24, n° 1, p. 233-250.

SIGURET Françoise, *L'oeil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Nouv. éd. entièrement rev. et augm., Paris, Klincksieck, « Théorie et critique à l'âge classique », 1993.

SPARTI Donatella Livia, « Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's "Trattato" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2003, vol. 66, p. 143-188.

THUILLIER Jacques, *La peinture française au XVII^e siècle*, Dijon, Faton, « Les écrits de Jacques Thuillier », 2014.

INDEX

A

Alberti, Leon Battista, 1, 2, 3, 43, 45, 46, 47, 52, 56, 60,
81, 87, 88, 89, 98, 100, 154, 156
Ancien, 19, 25, 28, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 55, 85, 86,
102, 129, 131, 133, 134, 135, 138, 155, 159, 160, 166
Antiquité, 5, 12, 27, 32, 35, 38, 39, 64, 70, 80, 81, 83, 89,
107, 119, 125, 127, 131, 141
Aristote, 140

B

Barbaro, Daniele, 1, 36, 56, 58, 77, 78, 87, 88, 89, 106,
156
Bienséance, 38, 123, 132, 134, 136, 138, 139
Bullant, Jean, 3, 4, 1, 2, 43, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
65, 77, 82, 87, 88, 89, 90, 97, 98, 156, 172, 179

C

Caractère, 21, 68, 69, 70, 72, 120, 136
Cataneo, Pietro, 1, 78, 87, 88, 89, 156
Chantelou, Paul Fréart de, 3, 2, 8, 19, 20, 21, 24, 27, 28,
30, 31, 32, 33, 34, 36, 40, 105, 126, 127, 128, 144,
151, 173, 174, 178
Colbert, 3, 14, 21, 24, 111, 128, 129, 155, 156, 157, 159,
161, 164, 175, 176
Convenance, 5, 37, 66, 67, 68, 70, 74, 80, 120, 123, 135,
136, 138, 139, 140, 142, 147, 155

D

De l'Orme, Philibert 43, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 61,
89, 99, 100, 180
Desargues, Girard, 3, 5, 17, 18, 19, 21, 22, 121, 148, 149,
150, 151, 152, 172, 175

E

Errard, Charles 2, 3, 4, 13, 14, 17, 18, 20, 33, 95, 97, 101,
125, 126, 150, 173, 175

G

Géométrie, 21, 44, 46, 52, 79, 85, 91, 92, 93, 94, 121,
141, 148, 149, 158

I

Intelligents, 3, 2, 7, 12, 13, 16, 19, 23, 25, 82, 89, 101,
102, 105, 107, 108, 110, 115, 148, 169

J

Jugement, 4, 5, 23, 26, 33, 36, 38, 65, 66, 67, 68, 86, 91,
92, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 144, 152, 155, 160,
161, 162, 163, 171

L

Ligorio, Pirro, 3, 25, 26, 27, 64, 65, 83, 174
Louis XIII, 3, 2, 7, 9, 11, 24, 27, 28, 163, 164, 165, 179

M

Mathématique, 48, 91, 101, 148, 150, 151, 152, 166
Modernes, 3, 19, 25, 35, 42, 72, 78, 85, 86, 101, 113,
133, 134, 144, 145, 175, 177

N

Noviciat des Jésuites, église du, 2, 5, 10, 15, 16, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 121, 135, 169, 178

O

Optique, 59, 71, 91, 92, 94, 150
Ordre, 1, 11, 19, 25, 29, 36, 38, 44, 46, 47, 48, 51, 53, 54,
55, 56, 58, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 86, 87, 92, 93, 94, 96, 97,
98, 99, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 131, 135,
155, 158, 163, 169

P

Palladio, Andrea, 1, 2, 3, 12, 14, 20, 27, 36, 48, 49, 65, 68, 72, 83, 87, 88, 89, 90, 97, 101, 107, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 141, 143, 155, 157, 169, 170, 173, 176, 177, 178

Perspective, 5, 17, 19, 21, 22, 43, 46, 93, 94, 121, 122, 149, 150, 151, 152, 158, 168

Proportion, 47, 58, 67, 71, 81, 91, 92, 93, 99, 135, 155

R

Règle, 4, 21, 22, 47, 48, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 80, 82, 96, 109, 112, 113, 121, 136, 144, 145, 146, 147, 155, 161, 179

Richelieu, Armand Jean Duplessis, duc de, 3, 7, 9, 10, 16, 21, 24, 27, 28, 31, 32, 35, 36, 107, 108, 111, 146, 149, 150, 153, 164, 172, 174, 176, 180

Rome, 3, 5, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 47, 57, 58, 62, 72, 75, 80, 81, 86, 95, 99, 104, 106, 110, 114, 117, 125, 126, 127, 128, 150, 163, 165, 168, 174, 175, 176, 178, 179

Arc de Constantin, 32, 126, 128

Arc de Titus, 27, 53, 57, 75, 80, 93, 109

Colonne Trajane, 32, 72, 73, 80, 126, 129

Frontispice de Néron, 64, 80, 93

Panthéon, 2, 57, 64, 80, 99

Théâtre de Marcellus, 64

Thermes de Dioclétien, 64, 65

S

Scamozzi, Vincenzo, 1, 49, 72, 75, 87, 89, 97, 108, 113, 154, 156

Science, 91, 92, 125, 144, 147, 149, 161, 166, 167

Serlio, Sébastiano, 3, 1, 27, 36, 43, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 56, 58, 61, 65, 71, 72, 74, 78, 82, 83, 87, 89, 90, 97, 98, 145, 156, 157, 173, 177, 179

Sublet de Noyers, François de, 2, 3, 1, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 42, 62, 101, 103, 104, 108, 115, 125, 128, 130, 152, 159, 168, 170, 175, 177, 178

Symétrie, 92, 93

V

Vasari, Giorgio, 43, 138

Vignole (Jacopo Barozzi dit), 1, 3, 47, 48, 49, 56, 61, 72, 78, 82, 87, 89, 90, 95, 96, 99, 109, 113, 156, 177

Viola Zanini, Giuseppe, 1, 2, 87, 88, 89, 156