



HAL
open science

Le bas-relief à l'antique dans l'architecture parisienne du XVIIe siècle : du Louvre de François Sublet de Noyers à celui de Jean-Baptiste Colbert

Alexandre Cojannot

► To cite this version:

Alexandre Cojannot. Le bas-relief à l'antique dans l'architecture parisienne du XVIIe 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, 1, pp.20-40. halshs-00769265

HAL Id: halshs-00769265

<https://shs.hal.science/halshs-00769265>

Submitted on 13 Jan 2013

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.

**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.**

Alexandre COJANNOT

Stimulé en Italie par la nécessité de mettre en valeur les plus beaux morceaux de la sculpture antique issus des fouilles et du dépeçage des ruines, l'emploi du bas-relief à l'antique comme ornement d'architecture resta longtemps en France, si ce n'est une rareté, tout du moins la marque d'un choix esthétique et symbolique singulier. Hormis la période faste du premier classicisme français qui vit avec la collaboration de Pierre Lescot et de Jean Goujon les heureuses noces de l'architecture et de la sculpture à l'antique, force est de constater que le bas-relief est presque absent de la grande architecture civile et religieuse jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Son utilisation se limite généralement à des ouvrages d'architecture secondaires, à fonction ornementale ou de représentation, et ne concerne que très rarement les façades d'hôtels, de châteaux ou d'églises. Dans les villes, des tables de pierre sculptées en bas-relief se trouvent intégrées aux portes monumentales et aux fontaines, et dans les églises, sur les retables, les tombeaux et jubés, toutes formes dérivant à des degrés divers des modèles antiques de l'arc de triomphe et du sarcophage ¹.

Au XVII^e siècle, le bas-relief antique connut auprès des connaisseurs et artistes français un regain d'intérêt qui a récemment été mis en lumière ² et qui devait avoir des conséquences multiples sur la création du temps ³. Cette évolution du goût, fruit du resserrement des liens culturels entre Paris et Rome, est inaugurée symboliquement par l'initiative prise, pendant la surintendance des bâtiments de François Sublet de Noyers, de faire mouler et parvenir en France les plus célèbres sculptures antiques romaines, au début des années 1640. Ce sont des bas-reliefs qui eurent les premiers honneurs d'une commande qui devait être brutalement interrompue dès 1643, suite à la disgrâce du surintendant. Si cette politique, qui ne put jamais donner tous ses

¹ L'exemple significatif du jubé comme vecteur des formes classiques a particulièrement été mis en valeur (JESTAZ, 1995).

² BRESC-BAUTIER, 2002. Cet important article n'a pas été pour peu dans le choix de conduire la présente étude : que son auteur trouve en celle-ci un respectueux hommage.

³ Parmi les divers aspects que cette mode prit en France, ceux concernant le décor intérieur furent certainement les plus notables. L'exemple des galeries se signale tout particulièrement, grâce au modèle donné par Nicolas Poussin au Louvre et à des décors conservés, comme celui peint par Rémi Vuibert dans la galerie du château de Tanlay, ou dans celui sculpté par Gérard Van Opstal pour la galerie d'Hercule de l'hôtel Lambert.

fruits, est désormais assez bien connue dans ses moyens et ses réalisations⁴, ses objectifs immédiats et son influence à plus long terme restent sujet à discussions⁵.

L'analyse d'un projet d'élévation pour l'aile orientale du Louvre, attribué à Jacques Lemercier⁶, permet d'envisager la dimension monumentale qu'aurait pu prendre la sculpture en bas-relief sous les auspices de François Sublet de Noyers. Cet exemple exceptionnel conduit à mettre en lumière l'évolution de la pratique architecturale à Paris, où apparaissent, à partir de 1640, les premières façades civiles ornées de tables de bas-reliefs à l'antique. Suivre un motif architectural très singulier - en excluant les aspects correspondants de la mode du bas-relief à l'antique dans le décor intérieur ou le mobilier - peut avoir quelque chose d'artificiel, mais permet d'aborder la question toujours délicate de l'évolution du goût, aux confins de la sculpture et de l'architecture. En effet, la nouvelle formule ornementale, qui se démarque nettement de la tradition, plus maniériste, de la sculpture décorative chargeant niches, frontons et amortissements, peut être présentée comme un signe de la diffusion en architecture du regain d'intérêt pour le modèle antique qui caractérise les arts à Paris à partir de 1630. L'œuvre de Louis Le Vau se signale tout particulièrement par une intégration précoce et pragmatique de ce motif, avant de trouver une reconnaissance symbolique sous la surintendance de Jean-Baptiste Colbert, de nouveau sur le chantier du Louvre.

Une proposition pour l'achèvement du Louvre au temps de François Sublet de Noyers

Nommé le 13 septembre 1638 à la charge de surintendant des bâtiments du roi, François Sublet de Noyers fut à l'origine d'un vaste programme de restauration des arts dans le royaume, dont l'expression naturelle devait se trouver dans l'embellissement des maisons royales. Première parmi celles-ci, le Louvre vit son « grand dessein » ressuscité, et les travaux de construction de la Cour carrée repris dès l'année suivante, sous la direction de Jacques Lemercier. L'architecte - qui put, pendant cette surintendance, réaliser le gros pavillon axial dit « de l'Horloge » et commencer l'équerre nord-ouest de la cour - eut dès lors à réfléchir à l'achèvement du château vers l'est. Deux « pensées » de l'architecte pour la façade principale sont aujourd'hui connues, l'une grâce à l'estampe qu'en publia Jean Marot⁷, et l'autre par un dessin anonyme, dont la paternité a longtemps été discutée (fig. 1)⁸.

Ce dernier, réalisé en grand format (115 × 45 cm) et avec grand soin - à l'encre brune, lavé de gris et de bleu - est à n'en pas douter un dessin de présentation. Publié pour la première fois en 1966 par Alain Erlande-Brandenburg⁹, il était alors identifié à un projet pour la façade

⁴ LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991. Une relecture éclairante de cet épisode a été donnée par Geneviève Bresc-Bautier (BRESC-BAUTIER, 2002, p. 300-307).

⁵ La postérité de la surintendance de François Sublet de Noyers est plus connue sous ses aspects théoriques que pratiques. Le lien direct entre les initiatives inabouties du surintendant à la fin du règne de Louis XIII et la politique artistique de Jean-Baptiste Colbert vingt-cinq ans plus tard a été souligné (THULLIER, 1985), et récemment analysé de façon polémique (GINSBURG-CARIGNAN, 2002).

⁶ Cette nouvelle attribution est le fait de Guillaume Fonkenell, et a été reprise par Alexandre Gady dans sa thèse de doctorat sur Jacques Lemercier (GADY, 2001).

⁷ *Dessein de la pensée de monsieur Lemercier pour la principale entrée du Louvre*, gravé par Jean Marot ; estampe reprise par Jacques-François Blondel (BLONDEL, 1752-1756, livre VI, planche 9).

⁸ Arch. nat., Cartes et plans, F²¹ 3567, pièce n° 4.

⁹ ERLANDE-BRANDENBURG, 1966.

orientale du Louvre, avec une datation très large, sous le règne de Louis XIII, entre 1624 et 1643. Malgré de nombreux rapprochements proposés avec l'œuvre de Jacques Lemercier, tant dans le parti général que dans la forme du pavillon central ou dans le détail de la statuaire, l'auteur y voyait une trop grande maladresse pour l'attribuer « à un architecte de premier plan ». Depuis lors a été proposée une analyse approfondie du projet qui a permis, à défaut de lui trouver un auteur, d'en mettre en valeur l'intérêt constructif, et de souligner qu'il ne peut être que postérieur à 1639¹⁰. Tout récemment a été émise l'idée qu'il pourrait s'agir de la première proposition de Louis Le Vau pour l'achèvement du palais, mais elle reposait sur une interprétation erronée du « grand dessein » auquel le cardinal Mazarin faisait travailler l'architecte en 1657¹¹. C'est finalement grâce à l'étude des caractéristiques graphiques du dessin qu'a pu être identifié son auteur, Jacques Lemercier¹².

La qualité du programme décoratif que comporte ce projet a été signalée, mais surtout pour montrer combien il y est explicitement fait référence au vocabulaire ornemental propre au Louvre. Toutefois, cette interprétation du décor sculpté perd en pertinence pour le pavillon central, et les propositions qui ont été faites de rapprocher la figure royale ornant l'étage noble avec les représentations d'Henri II en Mars Ultor par Jean Goujon¹³ ou celle d'Henri IV en empereur romain par Nicolas Cordier¹⁴ semblent peu convaincantes. Si l'iconographie de cette statue royale de taille colossale, accompagnée de deux captifs au bas de son piédestal, n'est pas précisément identifiable¹⁵, sa référence claire à l'antique la rend indissociable des quatre bas-reliefs placés au-dessus des baies latérales du même pavillon central, aux premier et second niveaux, qu'il est possible de mettre en rapport avec les sculptures copiées à Rome pour le roi à partir de 1640.

Lorsqu'au printemps 1640 partirent pour Rome les frères Fréart, cousins et commis du surintendant des bâtiments, leur « principal soin »¹⁶ devait être de convaincre des artistes - en premier lieu Nicolas Poussin et François Duquesnoy - de gagner Paris pour entrer au service de Louis XIII. C'est seulement de manière annexe, comme pour ne pas laisser échapper une belle occasion de servir le roi, qu'il était demandé à Paul Fréart de Chantelou de rechercher « quelque peinture ou sculpture qui méritast, soit par l'excellence de l'ouvrage, soit par le bon marché, d'être achaptées et envoyées en France »¹⁷. Comme cela a déjà été souligné¹⁸, rien n'indique là le moindre programme de commande préconçu, ni même la simple idée de copies ou de moulages. Celle-ci dut venir aux frères Fréart à Rome même, au cours de leurs nombreuses visites dans les grandes collections d'antiques, semble-t-il sur le conseil d'un tiers, comme l'indique une lettre de

¹⁰ GARGIANI, 1998, p. 24-26.

¹¹ PETZET, 2000, p. 12-13. Le « grand dessein » entrepris alors par le cardinal était en fait son premier projet de collège Mazarin.

¹² Cf. *supra*, note 6.

¹³ GARGIANI, 1998, p. 25.

¹⁴ ERLANDE-BRANDENBURG, 1966, p. 117, faisant référence à la statue royale placée à Saint-Jean-de-Latran, gravée par Jacques Lemercier en 1610.

¹⁵ A cet endroit, le dessin a été quelque peu endommagé par une pliure du document. La figure royale devait mesurer deux toises (3,89 m), et être placée sur un piédestal de 2 pieds (0,65 m).

¹⁶ « Instruction pour M. de Chantelou s'en allant à Rome », daté du 8 mai 1640, par François Sublet de Noyers (éd. dans *Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 31).

¹⁷ *Ibidem*, p. 32.

¹⁸ BRESCH-BAUTIER, 2002, p. 302.

Sublet du 13 août 1640¹⁹. Que cet « avis » sitôt suivi d'exécution pût en fait venir de Nicolas Poussin lui-même est probable²⁰. Au mois d'octobre suivant, ils rentraient en France en compagnie du peintre, emportant « trente gros ballots de plâtres de bas-reliefs parmi les plus beaux de Rome »²¹.

La liste des œuvres alors estampées a pu être reconstituée dans ses grandes lignes : deux *Processions* et un *Sacrifice du taureau* de la villa Médicis, les *Danseuses* et les *Sacrifiantes* de la collection Borghèse, un triomphe marin de San Francesco a Ripa, deux reliefs circulaires de l'arc de Constantin, un chapiteau de colonne et un autre de pilastre corinthiens du Panthéon, et soixante-dix reliefs tirés de la frise de la colonne Trajane²². A leur arrivée à Paris, en mars 1641²³, les formes de plâtre ne pouvaient encore avoir de destination précise, si ce n'est celle d'être employées pour le « grand dessein [du Louvre] et pour la décoration des autres maisons royales », selon le témoignage à peine postérieur de Roland Fréart de Chambray²⁴. Il était dès lors naturel de demander aux artistes en charge des chantiers royaux d'intégrer ces nobles ornements à leurs projets.

Ainsi, Nicolas Poussin, qui avait peut-être eu la première idée de la copie de bas-reliefs, s'appliqua pendant son séjour parisien à en employer une partie « en la manière d'incrustation au compartiment de la voûte de la grande galerie du Louvre, [...] pour se conformer à la demande que l'on luy fit d'un dessein, non pas le plus magnifique ny le plus superbe qu'il peust composer, mais d'un ornement dont l'exécution fust prompte et d'une dépense modérée »²⁵. Une requête similaire a-t-elle été faite à Jacques Lemercier ? Rien n'interdit de le supposer. Seul attesté par les sources anciennes, l'emploi des bas-reliefs romains à la voûte de la Grande Galerie ne saurait les

¹⁹ « L'avis qui vous a été donné d'apporter en France les creux des plus beaux bas-reliefs de Rome ne peut n'est très utile. Pour ceux de la colonne de Trajan, si la chose est de grand prix, non seulement pour avoir lesd. creux, mais aussi pour les apporter en France, vous pourriez vous dispenser de ces soins. Si le coût venoit à en être médiocre, vous ne sauriez avoir trop de belles choses utiles comme celle-là. Continuez vos cortèges ainsi que vous avez bien commencé ». Geneviève Bresc-Bautier, donnant une version corrigée du passage précédemment édité par Charles Jouanny (*Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 34-35), remplace « l'avis » par « le dui » (BRES-CBAUTIER, 2002, p. 302). Ce terme, peut-être pris pour « sauf-conduit », pourrait laisser à entendre que la commande de moulage eût été préparée depuis Paris. Une vérification sur l'original de la lettre confirme la lecture « avis », et par là même l'hypothèse d'un projet né à Rome pendant l'été 1640, approuvé avec prudence par Sublet dans cette lettre. Les « cortèges » auxquels fait allusion le surintendant des bâtiments peuvent correspondre aux *Danseuses* et *Sacrifiantes* Borghèse, qui semblent avoir été les premiers bas-reliefs moulés par Chantelou à Rome, dès avant l'approbation du surintendant des bâtiments.

²⁰ L'identité de la personne dont vient cet avis n'est pas explicitée, mais on est tenté d'y reconnaître Nicolas Poussin, qui avait toute la confiance des commis du surintendant des bâtiments. En mars 1641, sa joie de voir arriver à Paris les plâtres en bon état est signe que le projet lui tenait singulièrement à cœur (*cf. infra*, note 23). A titre de comparaison, il est à noter que Poussin, le 7 avril 1642, terminait une lettre à Chantelou en lui conseillant de s'intéresser à un bas-relief antique : « J'ey entendu dire qu'il y a à Narbonne en quelque lieu de ces murailles un bas-relief d'excellente manière : vous vous en pourriez informer » (*Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 136-137).

²¹ Lettre d'Elpidio Benedetti au cardinal Mazarin, du 3 novembre 1640 (THULLIER, 1960, t. II, p. 63).

²² BRES-CBAUTIER, 2002, p. 301-302.

²³ Le 19 mars 1641, François Sublet de Noyers écrivait à Paul Fréart de Chantelou : « Si mons^r le Poussin est bien aise que toutes ces raretés soient arrivées à bon port, je vous prie de luy dire que certainement je le suis plus que luy, car sa satisfaction m'est plus chère que la miene propre. Continuez à faire tout desbaler et ranger, car il ne faut pas négliger, à la française, les derniers pas qui couronnent l'ouvrage » (*Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 51-52).

²⁴ FRÉART DE CHAMBRAY, 1650, épître dédicatoire ; passage relevé dans LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991, p. 260.

²⁵ *Ibidem* ; passage relevé dans LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991, p. 261.

avoir tous concernés. Avec l'appui du témoignage de Bellori²⁶, on peut penser qu'il n'y avait guère que les fragments de frise de la colonne Trajane pour être intégrés à une composition aussi longue et répétitive²⁷. Les autres reliefs - et surtout ceux qu'il était prévu de jeter en bronze par le marché du 10 octobre 1642²⁸ - devaient avoir « des fonctions décoratives différentes, peut-être encore plus spectaculaires »²⁹. Le dessin de Lemer cier conduit à penser qu'une partie d'entre eux étaient destinés à orner l'entrée du Louvre.

Au centre de sa composition pour la façade principale du Louvre, Jacques Lemer cier a placé un portique de colonnes isolées appliqué au pavillon d'entrée du palais, structure architecturale servant de cadre à un décor sculpté sans rapport avec celui du reste de l'élévation : la statue colossale du roi dans la travée axiale et quatre bas-reliefs dans les travées latérales. Les tables de basse-taille, circulaires au rez-de-chaussée et rectangulaires à l'étage noble, n'ont pu qu'être esquissées par l'architecte, étant donné l'échelle relativement petite du dessin³⁰, mais leur dimension restituée - une toise de large chacune - évoque un projet hors-norme pour la sculpture parisienne du milieu du XVII^e siècle. Cette mesure, équivalant à 1,94 mètres, est particulièrement remarquable pour les deux reliefs circulaires, qu'il convient de comparer aux médaillons de l'arc de Constantin d'un diamètre un peu supérieur à deux mètres³¹, dont deux ont été moulés pour le roi en 1640. Sans savoir lesquels des huit reliefs antiques ont été choisis par Chantelou, il est possible de rapprocher la composition figurée par Lemer cier dans le médaillon de droite - quatre personnages debout au pied d'une figure plus petite juchée sur un piédestal (fig. 2) - de trois scènes de sacrifices de l'arc de triomphe, et surtout du *Sacrifice à Diane*, dernier médaillon à droite de la face méridionale (fig. 3). Sur le dessin comme dans cette œuvre, la statue est placée au centre, sur un piédestal double en hauteur, entourée par deux hommes de part et d'autre. Que son bras soit levé vers la gauche sur le relief antique et vers la droite dans le dessin de Lemer cier laisse à penser que, si l'architecte se réfère bien à cet ouvrage, c'est à travers l'image inversée du moule rapporté de Rome, et non d'un tirage.

Le dessin du relief circulaire prévu à gauche de l'entrée du Louvre a été fortement endommagé par une pliure ancienne du document, et ne se laisse plus déchiffrer qu'à peine (fig. 4). On y reconnaît cependant un cavalier sur sa monture, allant de la droite vers la gauche, et derrière lui, moins distinctement, une seconde figure à cheval. Deux des médaillons de l'arc de Constantin présentent des figures montées, avançant toutes dans la direction inverse du dessin de Lemer cier, la *Chasse au sanglier* et la *Chasse à l'ours*, mais seule cette dernière comporte deux cavaliers, contre trois dans la première. Identifier la *Chasse à l'ours* au second relief de l'arc de triomphe moulé en 1640 offre en outre l'atout de la cohérence, car ce médaillon se trouve juste à gauche de celui du *Sacrifice à Diane*, et il est fort peu plausible que Chantelou, contraint par le

²⁶ « L'istorie della quale [colonna di Traiano] Nicolò aveva disegnato di ripartire fra gli stucchi ed ornamenti di essa galeria » (BELLORI, 1672 (1679), p. 443).

²⁷ BRESCH-BAUTIER, 2002, p. 303.

²⁸ BRESCH-BAUTIER, 1989, doc. XXIII, p. 39-40.

²⁹ LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991, p. 261.

³⁰ 1,375 cm pour 1 toise, c'est-à-dire environ à l'échelle 1/141^e.

³¹ COARELLI, 1974, p. 163 ; Fréart de Chambray leur donne 11 palmes de diamètre, soit environ 2,2 m (FRÉART DE CHAMBRAY, 1650), et le marché de fonte de 1642, sept pieds, soit environ 2,3 m (éd. BRESCH-BAUTIER, 1989, p. 39).

temps et la parcimonie de Sublet de Noyers, ait fait monter deux échafaudages différents sur le monument (fig. 3).

Les deux tables rectangulaires figurées au premier étage présentent également la trace de compositions sculptées assez détaillées, mais plus chargées et moins identifiables que les précédentes. Dans la travée droite, il semble s'agir de soldats en marche, de la droite vers la gauche, portant piques, lances ou enseignes (fig. 5), et dans celle de gauche, malgré la même usure du dessin que pour le médaillon inférieur, on peut reconnaître une cavalcade orientée de la gauche vers la droite (fig. 6). La dimension de cette paire - une toise de large sur quatre pieds de haut chacun (1,94 × 1,30 m) - permet d'exclure d'office tout rapprochement avec les creux dont il était prévu de tirer des jets de bronze par le marché d'octobre 1642³². Plutôt que d'imaginer qu'il puisse s'agir de deux moules non mentionnés par les sources anciennes, ce qui reste cependant possible puisque aucune d'entre elles ne prétend à l'exhaustivité, l'on peut y voir deux des soixante-dix scènes tirées de la frise de la colonne Trajane. Les dimensions projetées de l'ouvrage autorisent à le penser³³ ; le sujet probablement militaire et, surtout, la composition dense et en frise y encouragent.

Quoique remarquable pour des ornements représentés à petite échelle, la précision relative du dessin de l'architecte ne permet aucune certitude. L'hypothèse d'un emploi des reliefs antiques copiés à Rome se trouve cependant confortée par ce que l'on sait des ultimes projets de François Sublet de Noyers pour la décoration du Louvre.

Pour avoir connu une fin malheureuse, la seconde campagne de copie d'antiques lancée à la fin du règne de Louis XIII est moins bien connue encore que la première. Cependant, son objectif principal, ou tout du moins le plus spectaculaire, ne fait pas de doute, car il avait été décidé de mouler les *Dioscures* du Quirinal, parce que « monseigneur de Noyers avoit dessein de les faire jetter en bronze pour les placer à la principale entrée du Louvre »³⁴. Confirmée par Bellori³⁵, cette indication est très précieuse, prouvant non seulement que les nouvelles commandes de moulages, après 1641, répondaient désormais à un programme décoratif conçu depuis Paris, mais surtout que le surintendant des bâtiments du roi avait alors une idée précise de l'achèvement du Louvre vers l'est. Il est dès lors possible d'inscrire le dessin de Lemercier dans le cadre d'une évolution générale de la politique de Sublet de Noyers, telle qu'elle fut diligentée par Paul Fréart de Chantelou.

L'arrivée à Paris, en mars 1641, des empreintes romaines en bon état marqua sans doute le véritable début d'une large réflexion sur leur emploi et leur mise en valeur. La conception du

³² Le marché de fonte précise la dimension des reliefs moulés à la villa Médicis, à la villa Borghèse et à San Francesco a Ripa, et aucun ne peut correspondre au dessin du Louvre (éd. BRESCH-BAUTIER, 1989, p. 39).

³³ La hauteur de la frise varie, de bas en haut, entre 0,89 et 1,25 m (COARELLI, 1999, p. 27). L'emploi de reliefs de cette colonne dans la voûte de la Grande Galerie par Nicolas Poussin n'entre pas en contradiction avec cette proposition, étant donné le nombre des moules rapportés de Rome. Il est même possible que la différence de hauteur entre les fragments ait conduit le peintre à en exclure une partie de son projet, seuls les plus grands pouvant correspondre au dessin de Lemercier.

³⁴ FRÉART DE CHAMBRAY, 1650, épître dédicatoire ; passage relevé dans LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991, p. 272.

³⁵ « Ma quello che riusciva di somma magnificenza erano li due gran colossi sul Quirinale, riputati Alessandro Magno con Bucefalo, li quali gettati di metallo si dovevano porre all'entrata del Lovre, come in Roma stanno avanti il palazzo del papa » (BELLORI, 1672 (1976), p. 443 ; passage cité dans LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991, note 22).

projet de Nicolas Poussin pour la Grande Galerie, dès le mois de mai³⁶, en constitua un jalon majeur, qui dut être suivi de peu par le dessin de Jacques Lemercier pour la façade orientale, comme une réponse de l'architecte au peintre qui l'avait supplanté pour les décors intérieurs du palais³⁷. Le processus aboutit, à l'automne 1642, à l'établissement d'un programme décoratif général pour l'architecture intérieure et extérieure du Louvre : dans les jours qui suivirent le départ de Poussin de Paris, Chantelou faisait passer les contrats de décoration de la Grande Galerie³⁸ et de fonte de huit bas-reliefs « pour l'ornement [des] maisons royales »³⁹, avant de prendre lui-même en novembre suivant la route de Rome pour y faire réaliser de nouveaux moulages⁴⁰. Le contrat de fonte, en date du 10 octobre 1642, pouvait concerner directement le projet de façade orientale du Louvre, puisqu'il prévoyait de couler en bronze les deux médaillons de l'arc de Constantin, sous un délai d'un an. Quant à la nouvelle mission romaine de Chantelou, elle comportait le moulage des colosses du Quirinal, appelés à être placés devant la façade, et de deux nouveaux médaillons du même arc de triomphe⁴¹, dont on peut supposer qu'ils étaient destinés à orner un autre pavillon axial du Louvre, soit dans l'aile septentrionale en cours de construction, soit, plus vraisemblablement, dans l'aile méridionale ouvrant sur le petit jardin du roi et la large perspective de la Seine.

L'emploi de bas-reliefs en ornement de la façade du Louvre, peu conforme à l'usage architectural français, s'explique ici par le caractère exceptionnel du bâtiment, voulu par Sublet de Noyers - qui était tout à la fois secrétaire d'État à la guerre et surintendant des bâtiments du roi - pour symbole de la gloire artistique et de la puissance du royaume. Dans le dessin de Lemercier, les copies d'antiques sont en effet mises au service d'un double discours, esthétique et politique.

Pris à part du reste de l'élévation, le pavillon d'entrée du palais se caractérise par un décor triomphal à la gloire de Louis XIII. Les quatre bas-reliefs, tirés d'édifices romains commémorant les victoires de Trajan sur les Daces et de Constantin sur Maxence, encadrent significativement une statue colossale du roi en empereur romain, vainqueur d'ennemis enchaînés à ses pieds. Cette iconographie se trouve complétée par le décor sculpté des écoinçons du portail central au rez-de-chaussée - deux dauphins rappelant la naissance d'un héritier au trône en 1638 - et des deux frontons figurant, au premier étage, une Renommée militaire, et au second, l'écu royal encadré de trophées d'armes.

³⁶ « J'ay ordonné le compartiment de la galerie, j'en ay donné les profiles et modénatures », lettre de Nicolas Poussin à Paul Fréart de Chantelou du 30 mai 1641 (*Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 64). Ce nouveau dessin de la voûte ruinait entièrement les premiers projets, déjà en partie réalisés, de Jacques Lemercier.

³⁷ Le déplaisir de l'architecte et sa rivalité avec le peintre sont attestés dans une lettre de ce dernier au surintendant des bâtiments datable d'avril 1642, connue grâce à Félibien (*Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 139-147).

³⁸ Deux marchés du 16 octobre 1642, édités dans SAINTE-FARE GARNOT, 1985.

³⁹ Marché du 10 octobre 1642, édité dans BRESCH-BAUTIER, 1989. Les trois marchés d'octobre 1642 sont tous passés « en la maison où est demeurant monsieur de Chantelou, scize rue Saint-Thomas-du-Louvre » ; si ce dernier n'est pas signataire des contrats, c'est parce qu'il n'était pas officier des bâtiments du roi, et non parce qu'il aurait été absent, comme l'avance G. Bresch-Bautier (BRESCH-BAUTIER, 2002, p. 304).

⁴⁰ Le 26 novembre 1642, Sublet écrivait avoir appris le passage de Chantelou à Toulon et son embarquement pour l'Italie (*Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 185).

⁴¹ Le moulage de deux autres médaillons de cet arc est mentionné, avec ceux de l'*Hercule* et de la *Flore* du palais Farnèse, par Roland Fréart de Chambray (FRÉART DE CHAMBRAY, 1650, épître dédicatoire ; passage cité dans LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991, p. 266).

Dans le même temps, l'ensemble de la façade conçue par Lemercier peut être lue comme un résumé du programme esthétique voulu par Sublet pour le Louvre, tendant à faire du palais « le centre des arts et [...], par leur concours, le plus noble et le plus superbe édifice du monde »⁴². De même que dans la voûte de la Grande Galerie, où une partie des sculptures romaines devaient être intégrées au décor moderne de Nicolas Poussin, les reliefs de la façade se trouvent comme enchâssés dans une composition essayant de faire une synthèse de l'architecture classique française. Sur un parti d'ensemble respectant scrupuleusement les volumes et silhouette de l'aile occidentale, Lemercier semble avoir voulu mêler, non sans quelque gaucherie, les références aux beautés du Louvre et du palais du Luxembourg. En effet, les baies reproduisent les modèles de Pierre Lescot, les frontons cintrés des pavillons latéraux rappellent ceux sculptés par Jean Goujon sur la cour, et les paires de figures féminines placées en amortissement des contreforts préparent aux cariatides de Jacques Sarazin (fig. 7), alors en cours d'achèvement, tandis que le traitement en bossages tant des murs que des portiques appliqués aux pavillons proviennent indubitablement de l'œuvre de Salomon de Brosse⁴³. Ainsi, la mise en valeur de la sculpture romaine au centre de l'élévation - tant par les bas-reliefs représentés sur le dessin que par les copies des colosses du Quirinal que l'on imagina ensuite de leur adjoindre - apparaît comme un hommage explicite à l'art antique, dans la filiation duquel le surintendant des bâtiments du roi entendait fonder une tradition classique nationale.

Le regain d'intérêt des milieux artistiques français pour le bas-relief antique, à la fois symbolisé et encouragé par la politique de François Sublet de Noyers, ne fut en rien interrompu par la disgrâce du surintendant des bâtiments en 1643. Le dessin de Jacques Lemercier, resté sans commencement d'exécution et non diffusé par l'estampe, n'eut sans doute aucune forme de retentissement immédiat hors du chantier du Louvre, mais il est représentatif de l'implication des architectes dans une évolution du goût qui devait concerner tous les arts à Paris.

Un aspect architectural de l'atticisme parisien du milieu du XVII^e siècle.

Par la singularité de l'édifice concerné comme par celle des bas-reliefs qui devaient l'ornier, des copies d'antiques, dans une ville où les originaux sont rarissimes, le projet de Jacques Lemercier ne pouvait être qu'un *unicum*⁴⁴. Il faut cependant constater que la nouvelle faveur dont bénéficiait ce type de sculpture à Paris se traduisit, entre 1640 et 1660, par quelques notables réalisations architecturales intégrant des reliefs « à l'antique ».

Dans les premières décennies du XVII^e siècle, un architecte français n'avait guère de raison de concevoir des élévations laissant place à de larges tables de bas-reliefs. D'une part, la tradition architecturale française n'offrait que peu d'exemples à imiter, tels que la fontaine des Innocents, qui tient plus de la fabrique que d'un véritable édifice, et la façade sur cour du château de Saint-Maur, où Philibert Delorme avait placé une longue table sculptée dans l'attique de l'avant-corps

⁴² FRÉART DE CHAMBRAY, 1650, épître dédicatoire.

⁴³ GARGIANI, 1998, p. 24-25.

⁴⁴ On ne connaît pas, dans l'œuvre du premier architecte du roi, d'exemples approchants. C'est seulement dans un autre dessin pour le Louvre - un projet non réalisé d'élévation sur cour (Arch. nat., Cartes et plans, O¹ 1667, pièce 74) - que l'on trouve l'emploi d'une table de bas-relief en façade.

central⁴⁵. D'autre part, en l'absence de fragments antiques, seuls les sculpteurs contemporains auraient pu fournir ce type d'ouvrages ; mais pour ceux-ci l'antique restait encore « une référence lointaine, passée au filtre du maniérisme international »⁴⁶. Cette situation changea en 1628 avec l'arrivée à Paris de Jacques Sarazin, de retour de Rome. Il fut aussitôt appelé à réaliser la frise du *Triomphe de l'Amour* pour l'hôtel Jacquelin, rue Michel-le-Comte⁴⁷. Composée de quatre bas-reliefs inspirés de l'antique, celle-ci n'eut cependant pas un emploi architectural sur une façade de l'hôtel comme on a pu le proposer⁴⁸, mais fut placée dans le jardin, sans doute dans une composition intégrant la fontaine du mur postérieur⁴⁹.

Il n'est pas étonnant de rencontrer le premier édifice parisien à porter un bas-relief à l'antique dans l'île Saint-Louis, quartier neuf qui devait être, à partir de 1635, l'un des foyers majeurs du renouveau artistique de la capitale. C'est là que Louis Hesselin confia à Louis Le Vau le soin de bâtir une demeure pour être l'écrin de ses collections d'art et de curiosités. La réalisation rapide du gros-œuvre, entre 1640 et 1642, laissa tôt place au chantier du décor, qui devait durer jusqu'à la Fronde, sous la direction de Simon Vouet pour la peinture et de Jacques Sarazin pour la sculpture⁵⁰. De cet hôtel, démoli en 1936, ne subsistent que les vantaux de la porte cochère, sculptés par Étienne Le Hongre père, mais le souvenir de son aspect originel est conservé par une série d'estampes de Jean Marot. Parmi elles, une vue perspective des bâtiments depuis les jardins rappelle la présence d'un vaste bas-relief rectangulaire au-dessus du passage d'entrée (fig. 8). Œuvre de Gilles Guérin sur pierre de Tonnerre, de neuf pieds de large (près de 3 m), il portait une composition de « seize figures d'environ deux pieds, représentant *Apollon sur le Parnasse* »⁵¹. Au-dessus du dieu, on reconnaissait « la Sculpture, la Peinture et l'Architecture »⁵², les « Muses et, sur un des côtés, Homère et Virgile, qui, admirant ces neuf sœurs, semblent être inspirés de l'enthousiasme poétique »⁵³. Le bas-relief, placé au premier étage, entre deux pilastres colossaux et sur l'axe principal de l'hôtel, était visiblement conçu pour être, plus qu'un simple ornement, le centre de l'ordonnance architecturale de la cour.

⁴⁵ L'exemple de Saint-Maur offre la particularité d'avoir été mis en valeur par l'architecte lui-même, par une planche et son commentaire : « Le lieu signé B est une basse-taille de figure, où sont insculpées les Charités, ou, si vous voulez, les trois Grâces, et Diane avecq les neuf Muses, qui dédient et présentent le susdit lieu de St-Maur-des-Fossez à la majesté du feu roy François, premier de ce nom », dont un buste était placé au-dessus, dans le fronton (DELORME, 1567 (1987), p. 250). Cette disposition est encore illustrée par une planche de Jacques Androuet du Cerceau (DU CERCEAU, 1576-1579, t. II, non paginé).

⁴⁶ BRESC-BAUTIER, 2002, p. 300.

⁴⁷ *Jacques Sarazin...*, 1992, p. 25-26 et 77-80.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁹ DÉRENS, GADY, 2001, p. 177.

⁵⁰ Sur la chronologie de la construction de l'hôtel, voir COJANNOT, 2000, t. I, p. 81-82. Cette datation autorise à penser que la réalisation du second œuvre put commencer dès 1642-1643. Par ailleurs, la présence du sculpteur Gilles Guérin sur l'île Saint-Louis est attestée dès 1643, car le 30 novembre de cette année il fit l'acquisition d'un terrain à bâtir dans le même îlot que l'hôtel Hesselin, conjointement avec Gilles de L'Espée, maître serrurier de l'hôtel Hesselin (actuels nos 23-25, rue Saint-Louis-en-l'Île ; DUMOLIN, 1931, t. III, p. 144). En 1648, l'équipe des sculpteurs semble encore active, car le contrat du second mariage de la veuve de Gilles de L'Espée fait apparaître comme témoins Louis Hesselin, Gilles Guérin et le menuisier Étienne Le Hongre (COJANNOT, 2000, t. I, note 300).

⁵¹ Mémoire du comte de Caylus sur Gérard Van Opstal, éd. dans *Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 179, note 1.

⁵² SAUVAL, 1724, t. III, p. 14.

⁵³ Mémoire de Guillet de Saint-Georges sur Gilles Guérin, éd. dans *Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 262.

La transformation de l'hôtel Carnavalet en 1660, confiée par Claude de Boylesve à François Mansart⁵⁴, devait donner lieu à une mise en valeur encore plus remarquable de la sculpture en bas-relief à l'antique, exposée sur les façades extérieures de l'édifice. Deux tables rectangulaires figurant des lions et des armes, attribuées traditionnellement à Jean Goujon, qui se trouvaient sur cour, furent déplacées pour orner le portail d'entrée sur rue. Cette marque de respect pour l'œuvre du sculpteur français attira les louanges des connaisseurs à Mansart, qui avait « joint avec tant d'art et d'industrie ses pensées à celles du maistre qui avoit travaillé avant luy qu'il semble que l'ancienne sculpture soit comme un précieux joyau qu'il ait richement enchâssé dans ce qu'il avoit fait de neuf »⁵⁵. Mais l'architecte, non content de célébrer la sculpture à l'antique du premier classicisme français, devait également ménager place à des bas-reliefs nouveaux. Les figures réalisées par Gérard Van Opstal et Thibaut Poissant⁵⁶ tant au premier étage du corps d'entrée sur rue que des ailes sur cour, quoique de basse-taille, n'entrent pas dans le présent propos, pour ne prendre pas la forme de tables ; en revanche, sur la rue des Francs-Bourgeois, la travée aveugle que forme la cheminée du pavillon d'angle fut disposée par Mansart en une superbe composition verticale, en léger avant-corps, servant de cadre à un large relief rectangulaire (fig. 9). Dû à Gérard Van Opstal, il représente « la Paix, l'Abondance, la Prudence et un amour qui les caresse »⁵⁷, accompagnés en partie haute de quelques zéphirs (fig. 10).

L'exemple le plus achevé d'un emploi de bas-reliefs à l'antique en élévation extérieure est toutefois à rechercher parmi les photographies de Charles Marville, sous le nom erroné de « l'hôtel Colbert » (fig. 11-13)⁵⁸. L'édifice, qui se situait rue des Rats, sur la rive gauche de la Seine, a été démoli au XIX^e siècle lors du percement de la rue Lagrange, et n'a fait l'objet d'aucune étude à ce jour⁵⁹. Il peut toutefois être identifié avec quelque certitude, grâce à un passage du mémoire biographique consacré par Guillet de Saint-Georges au sculpteur Thibaut Poissant : « M. Goret de Saint-Martin, maître des comptes, [...] l'employa pour plusieurs bas-reliefs sur le sujet d'Apollon et des neuf Muses, placés dans les panneaux qui sont entre les croisées de la cour d'une belle maison dans la rue des Rats, vers la rue Galande, proche de la place Maubert »⁶⁰. En l'absence de documents d'archives connus concernant la demeure et son propriétaire, la datation de l'œuvre ne peut qu'être large, entre le retour du sculpteur de Rome, en 1647, et sa mort en 1668 ; tout au plus est-il possible de proposer, suivant la chronologie implicite du mémoire, que l'ouvrage ait été réalisé au cours de la décennie 1650, parmi ceux qui, « quelque temps après [son arrivée à Paris], [...] le mirent en réputation », et avant son entrée à l'Académie. Pour ce qui est de la nature des travaux alors engagés, l'excellent état dans lequel était l'édifice au XIX^e siècle permet une analyse à partir des clichés de Marville. Ceux-ci conduisent à restituer une cour carrée, dont trois des faces seulement ont été photographiée (fig. 14). L'aile droite, construite de moellons

⁵⁴ Une étude récente a été consacrée à cette campagne de travaux par Guy-Michel Leproux (*François Mansart...*, 1998, p. 213-217).

⁵⁵ FÉLIBIEN, 1696, t. I, p. 22. Au XVIII^e siècle, le comte de Caylus renouvelle cet éloge de l'architecte, mais en attribuant les reliefs à Germain Pilon (*Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 176, note 1).

⁵⁶ LA MOUREYRE, DUMUIS, 1989, note 38.

⁵⁷ *Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 176.

⁵⁸ Je remercie amicalement Alexandre Gady de m'avoir indiqué cette œuvre exceptionnelle, dont il avait déjà signalé l'intérêt au public (GADY, 1998, p. 65). Les clichés de Charles Marville sont conservés au musée Carnavalet, PH 747-749.

⁵⁹ Dans la dernière mise au point sur Thibaut Poissant, l'œuvre est seulement mentionnée en note (LA MOUREYRE, DUMUIS, 1989, note 38).

⁶⁰ *Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 320.

enduits et aux fenêtres rectangulaires, était visiblement une construction ancienne rhabillée et modernisée (fig. 13), et les deux autres façades, bâties de pierre de taille, percées de baies très légèrement cintrées au premier étage et couronnées d'une corniche moulurée correspondaient aux constructions nouvelles (fig. 11-12). Les huit bas-reliefs et cinq tables en allèges, occupant toutes les parois aveugles à partir du premier étage, suivaient un programme iconographique bien plus large que ce qu'évoque la mention de Guillet de Saint-Georges et nécessiterait une étude approfondie. « Le sujet d'Apollon et des neuf Muses » était bien représenté sur l'aile gauche (fig. 14, reliefs A et B), et lui répondait en face une triple allégorie de la *Paix* (H). Ensuite, de part et d'autre du corps de logis, les ailes portaient symétriquement des tables figurant deux *Philosophes*, grec et latin (C et G). Enfin, la partie la plus complexe du programme - *La France se faisant forger des armes* (D), les *Mathématiques* (E), complétés d'un relief non identifié (F) - se développait sur la façade principale.

Quelques exemples éminents suffirent à prouver qu'à partir de 1640 le bas-relief à l'antique est entré, *de facto*, dans le vocabulaire ornemental de l'architecture parisienne. Dans un premier temps, le phénomène restait cependant très circonstancié, et dépendait au moins autant de la pratique des sculpteurs et des exigences des commanditaires que du choix des architectes. De ce fait, il participait d'une évolution générale du goût et d'un intérêt renouvelé pour l'Antiquité, dont la traduction dans les arts, commodément qualifiée du terme d'« atticisme », n'a guère été étudiée pour ce qui est de l'architecture⁶¹.

Ainsi, chacune des œuvres signalées présente des caractéristiques de commande ou de réalisation si particulières que leur décor sculpté à l'antique paraît résulter de la convergence de conditions favorables. Le *Parnasse* de l'hôtel Hesselin était indissociable des décors intérieurs exceptionnels qui y furent réalisés, lesquels s'expliquent en grande partie par la personnalité du commanditaire, mécène et connaisseur de l'art italien. En particulier, on remarquait sur les cheminées de l'hôtel - qui étaient toutes, à l'instar du relief de la cour, « du dessin et de l'ordonnance de Sarrasin »⁶² - un « bas-relief de Van Obstal, où il a mis le vernis antique »⁶³, et un autre de Gilles Guérin, « de huit pieds de longueur, représentant Marcus Curtius »⁶⁴. A l'hôtel Carnavalet, François Mansart intervenait sur un édifice prestigieux, dont le décor sculpté était célébré par les connaisseurs⁶⁵; l'emploi qu'il y a fait d'une table de bas-relief participe d'un hommage rendu à ses prédécesseurs, Pierre Lescot et Jean Goujon. Enfin, dans la maison de la rue des Rats, la sculpture prend tellement le pas sur l'architecture que l'on peut avec vraisemblance attribuer l'ensemble du dessin de la demeure à Thibaut Poissant, dont l'activité architecturale est attestée par ailleurs⁶⁶.

⁶¹ L'application à l'architecture parisienne des années 1640 à 1660 de la notion d'atticisme a été proposée à diverses reprises par Claude Mignot (MIGNOT, 1991 ; *François Mansart...*, 1998, p. 90 ; MIGNOT, 2000, p. 113).

⁶² SAUVAL, 1724, t. III, p. 14.

⁶³ *Ibidem*. Le « vernis antique » est bien sûr une tournure précieuse pour indiquer que le relief a été sculpté à la manière antique, et non pas « couvert d'un vernis antique », comme cela été entendu (*Jacques Sarazin...*, 1992, p. 52).

⁶⁴ *Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 262.

⁶⁵ Sauval donne une description de l'hôtel antérieure à l'intervention de Mansart ; il y prise particulièrement les reliefs des « deux lions, qui [...] sont d'une excellence admirable et donnent de la terreur » (SAUVAL, 1724, t. III, p. 12).

⁶⁶ LA MOUREYRE, DUMUIS, 1989, p. 55 ; l'attribution du projet au sculpteur peut être confortée par le témoignage général de Guillet de Saint-Georges, qui évoqua « ce que M. Poissan a fait comme architecte dans la construction de quelques édifices » (*Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 319).

De plus, il convient de constater que les artistes appelés à réaliser ces décors sculptés sont en nombre restreint. Il est en fait presque possible d'identifier ce groupe de praticiens du bas-relief au cercle des collaborateurs de Jacques Sarazin à la fin du règne de Louis XIII. Cette caractéristique est partagée par Gérard Van Opstal, Gilles Guérin et Thibaut Poissant, et met bien en valeur l'influence profonde que put avoir la politique artistique de François Sublet de Noyers entre 1638 et 1643. Comment, en effet, ne pas rapprocher la formation d'une équipe de sculpteurs autour de Jacques Sarazin pour l'ornement du Louvre et l'enthousiasme exactement contemporain pour les bas-reliefs antiques, suscité par la commande de moulages qui devaient être employés sur le même chantier ? Gérard Van Opstal, déjà connu pour son expérience de la basse-taille, fut rappelé d'Anvers à Paris par le surintendant des bâtiments en 1641, année même de l'arrivée au Louvre des plâtres romains et de Nicolas Poussin. Le sculpteur ne devait plus quitter la France par la suite, et il s'y affirma comme spécialiste du bas-relief, ainsi qu'il apparaît clairement dans l'évocation de son œuvre par Guillet de Saint-Georges⁶⁷ ou par le fonds de son atelier à sa mort⁶⁸. Bien plus significatif encore est le cas de Thibaut Poissant. Également entré dans l'atelier de Sarazin vers 1641, il fut tôt repéré par Sublet de Noyers, qui l'envoya « se perfectionner » à Rome en 1642, avec une pension royale de 500 livres⁶⁹. Malgré la disgrâce du surintendant des bâtiments, le sculpteur passa cinq années en Italie à étudier et copier l'antique, grâce au parrainage de Nicolas Poussin et à la protection personnelle de Paul Fréart de Chantelou⁷⁰. Sa carrière parisienne, à partir de 1647, apparaît donc comme le fruit de la politique de réformation des arts voulue par Sublet et ses proches, et il n'est pas exagéré de dire que les bas-reliefs exécutés par Poissant à l'hôtel Goret de Saint-Martin ont un lien de parenté direct avec les décors d'antiques prévus pour le Louvre avant 1643.

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. A n'en pas douter, l'accueil en fut prudent et progressif ; on trouve cependant dans l'œuvre de Louis Le Vau le cas d'un architecte qui très tôt sut le comprendre et l'adopter.

⁶⁷ *Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 174-183.

⁶⁸ *Sculpture française...*, 1998, t. II, p. 603-606.

⁶⁹ *Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 319.

⁷⁰ Le séjour romain de Thibaut Poissant est bien documenté par la correspondance de Nicolas Poussin (*Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 213-368, *passim*). A partir de 1644, la pension royale ayant probablement été supprimée, Paul Fréart de Chantelou finança personnellement le sculpteur, lui faisant verser par l'intermédiaire du peintre dix livres par mois (LA MOUREYRE, DUMUIS, 1989, p. 52-53).

Le chantier de l'hôtel Hesselin, au même titre que celui de l'hôtel Lambert son contemporain, tient une place majeure dans la formation d'un style personnel au cours de la carrière de Louis Le Vau. Il fut pour l'artiste le lieu d'expérimentations architecturales et décoratives fondatrices, dont on ne retient souvent que la création de la première chambre à l'italienne à Paris. L'emploi d'un bas-relief à l'antique en façade extérieure devait avoir, dans le reste de son œuvre, des développements qu'il convient de relever.

Dans la cour de l'hôtel Hesselin, le relief du *Parnasse* est isolé, de très grande dimension et placé en position centrale, si bien que toute l'ordonnance architecturale semble être mise à son service. Cependant, examiné dans le cadre de seule travée centrale, il apparaît comme un ornement proportionné au portail du passage cocher, dont il a la largeur exacte. Cet emploi d'une table de bas-relief comme couronnement d'une baie - un plein au-dessus d'un vide de même largeur - était inédit dans l'architecture française et semble dériver du modèle des dessus-de-portes de la décoration intérieure du temps. Louis Le Vau composa dans la suite de son œuvre plusieurs variations sur ce motif, par exemple dans son dessin pour le gros pavillon nord de la Cour Carrée ⁷¹, où deux tables sculptées apparaissent au-dessus des portes latérales (fig. 15), et, à la fin de sa carrière, sur l'Enveloppe de Versailles, dont les dessus-de-fenêtres en bas-relief ont été supprimées plus tard par Jules Hardouin-Mansart. Le cas le plus significatif se trouve toutefois à Vaux-le-Vicomte, car, sur les deux façades principales, les baies de l'étage noble et les tables sculptées qui les couronnent forment au sein de chaque travée un ensemble indissociable, entouré d'un chambranle continu (fig. 18). Que les bas-reliefs aujourd'hui en place ne soient pas des sculptures à l'antique rend l'exemple plus intéressant encore, pour n'être pas conformes au projet de l'architecte. En effet, celui-ci, connu par deux élévations de sa main ⁷², présentait des tables de personnages en frise, en lieu et place des ornements finalement exécutés sous la direction de Charles Le Brun.

Louis Le Vau fit en outre un usage régulier des bas-reliefs rectangulaires en ornement d'attiques, généralement associés à des figures en amortissement. Cette pratique devait d'ailleurs lui être reconnue comme assez personnelle au sein de la tradition française, à en croire le témoignage de Jacques-François Blondel. Cet auteur, commentant l'élévation du pavillon central de l'aile méridionale du Louvre (fig. 16), constatait que l'attique y « fait bon effet » et que « ce genre d'amortissement a toujours assez bien réussi à Le Veau, qui en a usé fréquemment dans ses ouvrages, et d'après lequel on peut l'employer avec succès, pourvu néanmoins [...] qu'on y introduise des tables, des *bas-reliefs* et des membres d'architecture, pareils à ceux qui sont au-dessus du grand ordre de cet avant-corps » ⁷³. Un exemple assez similaire apparaît dans un projet de l'architecte pour la chapelle du collège Mazarin (fig. 17) ⁷⁴. La disposition pouvait également

⁷¹ Musée du Louvre, Département des arts graphiques, RF 26076. L'identification de ce dessin, habituellement présenté comme un projet pour le pavillon central de l'aile méridionale, a été récemment rectifiée par Michael Petzet (PETZET, 2000, p. 33).

⁷² Les projets dessinés par Louis Le Vau sont conservés parmi les archives privées du château. De bonnes reproductions se trouvent dans PÉROUSE DE MONTCLOS, 1997, p. 56-57. Les élévations révèlent un repentir de l'architecte, qui n'avait initialement prévu des tables de bas-reliefs que sur les baies du grand salon sur jardin et des ailes sur cour. Les autres baies, couronnées de tables de brique, ont finalement aussi été chargées de frises à l'antique.

⁷³ BLONDEL, 1752-1756, livre VI, p. 59. Je souligne le mot *bas-reliefs*.

⁷⁴ Arch. nat., Cartes et plans, M 176, pièce 24.

être appliquée, non plus à un attique décoratif, mais à un étage attique aveugle, comme au château de Meudon. Dans la façade du gros pavillon central sur cour, un grand bas-relief rectangulaire, exécuté sous la direction de Jacques Sarazin⁷⁵, était placé sous le fronton, dont il avait la longueur. C'était aussi le cas des premiers projets de l'architecte pour le pavillon d'entrée du château de Vincennes, comme le rappelle le devis de construction de 1658, par lequel Le Vau précisait lui-même que l'ouvrage devait être couronné d'un « ordre attique, avec des pilastres », orné de « figures antiques » et de « bas-reliefz »⁷⁶ ; le lien établi avec la statuaire antique est remarquable.

Enfin, un dernier emploi des bas-reliefs mérite d'être signalé dans l'œuvre de Louis Le Vau, l'incrustation de médaillons en écoinçons d'arcades. Placer un motif circulaire à cet emplacement n'est en rien une pratique originale, mais il convient constater que lorsqu'il s'agissait de l'orner de sculpture, les architectes français avaient plutôt recours à des bustes inscrits dans des niches rondes, comme François Mansart à l'hôtel de La Vrillière. A Vaux, les triples arcades ouvrant sur la cour et sur le jardin sont ornées de médaillons sculptés de profils antiques⁷⁷, suivant une disposition qui apparaît déjà sur les projets dessinés par l'architecte⁷⁸. Cet ornement, qui se signale de lui-même par l'incrustation du marbre blanc dans la pierre blonde, semble lui aussi trouver son origine à l'hôtel Hesselin - où il apparaît, d'après l'estampe de Jean Marot, sur les arcades entre cour et jardin (fig. 8) - et son aboutissement à Versailles, sur la façade de la grotte de Thétys.

Dresser une typologie des emplois du bas-relief en élévation chez Louis Le Vau relève quelque peu de l'artifice, étant donné le nombre forcément limité des occurrences connues ; ce n'en constitue pas moins le révélateur efficace d'une pratique régulière et originale. Ainsi, la mise en série des projets de l'architecte où apparaissent des bas-reliefs montre le changement de statut qui a affecté ce type de décor. Ouvrages singuliers, et souvent préexistants, les sculptures étaient représentées avec attention par l'architecte dans ses élévations, comme par Jacques Lemercier pour le Louvre, ou François Mansart à l'hôtel Carnavalet⁷⁹ ; elles étaient également mises en valeur par leur position au sein de la composition architecturale, comme à l'hôtel Hesselin. En revanche, à partir des années 1650, elles apparaissent dans les dessins de Louis Le Vau et de son agence, caractérisés par une grande homogénéité de facture, comme un élément ornemental répétitif et représenté de façon générique : une table barlongue, où sont esquissées les silhouettes de figures debout, en frise, sans évocation d'une quelconque iconographie. Cette représentation stéréotypée montre que, dès lors, l'architecte avait assimilé la table de « bas-relief à l'antique » comme un élément à part entière de son propre vocabulaire ornemental. Il pouvait le proposer de lui-même au commanditaire et à l'artiste en charge du décor sculpté, quitte à ce que ceux-ci décidassent finalement de réaliser un autre motif, comme ce fut le cas à Vaux-le-Vicomte.

⁷⁵ Guillet de Saint-Georges cite en effet un ouvrage de Nicolas Legendre en 1658, faisant partie des « ouvrages de sculpture qui se firent au portail du château de Meudon, sous la conduite de M. Sarrazin » (*Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 411).

⁷⁶ Arch. nat., Min. centr., ét. XCV, 25, 27 mai 1658. Dans le nouveau dessin, deux bas-reliefs furent finalement réalisés, mais placés en tables sous des niches.

⁷⁷ Les médaillons de marbre blanc sont décrits comme de véritables antiques dans FRANCE, PFNOR, 1888, « Table descriptive des gravures », non paginée.

⁷⁸ Cf. *supra*, note 72.

⁷⁹ Une élévation sur rue de l'hôtel Carnavalet a récemment été attribuée à l'agence de François Mansart (*François Mansart...*, 1998, fig. 191).

Il convient de se demander comment la forme architecturale de la mode du bas-relief - dont l'enracinement dans la culture antique et classicisante a suffisamment été souligné - a pu prendre chez Louis Le Vau, plus précocement que chez ses contemporains, une forme régulière et presque systématique. Le rapprochement de l'influence esthétique du cercle de François Sublet de Noyers, et à travers lui de Nicolas Poussin, avec la pratique d'un architecte que l'on tient généralement pour un des principaux représentants de la prétendue « offensive baroque » dans les arts à Paris entre 1640 et 1660 pourrait *a priori* surprendre. Il se révèle en fait assez éclairant.

Il faut tout d'abord évoquer l'existence, jusqu'ici négligée, d'un lien direct entre l'architecte et le surintendant des bâtiments de Louis XIII. Quoique portant le titre d'architecte ordinaire du roi depuis 1638, Le Vau n'est certes pas connu pour avoir eu le moindre emploi dans les bâtiments royaux avant 1652⁸⁰. Une lettre de Nicolas Poussin à Paul Fréart de Chantelou, en date du 21 septembre 1642, rappelle cependant que l'architecte avait été appelé à fournir, à titre privé, des dessins pour François Sublet de Noyers⁸¹. En effet, le peintre, sur le point de s'en retourner à Rome, s'était vu envoyer par Chantelou deux projets d'aménagement de la chapelle du château du surintendant à Dangu, pour être soumis à sa critique. L'un était de « M. Le Vau » - à cette date, il ne peut s'agir que de Louis, son frère n'ayant que vingt ans - et l'autre du « s^r Adam », sans aucun doute Adam Philippon, menuisier que Sublet avait fait revenir de Rome pour exécuter les dessins de Poussin dans la Grande Galerie⁸². Quoique d'interprétation délicate, ce document n'est pas à sousestimer, Louis Le Vau y apparaissant en contact avec des acteurs majeurs de la politique artistique du surintendant. Qui plus est, ces derniers participèrent tous à l'importation de copies de bas-reliefs antiques à Paris, non seulement Poussin et Chantelou - qui en furent l'un l'inspirateur probable, l'autre la cheville ouvrière - mais également Adam Philippon, dont on sait qu'il avait eu « la commission de faire passer de Rome à Paris beaucoup d'ouvriers et grand nombre des plus beaux bas-reliefs et figures antiques »⁸³. Cet indice pratique des échanges qui purent avoir lieu entre Louis Le Vau, à un moment décisif de sa carrière, et le cercle des « vertueux » protégés par Sublet trouve son complément dans le constat d'affinités stylistiques communes.

Entre 1638 et 1643, « alors qu'il résolut d'achever le Louvre », François Sublet de Noyers confia à Roland Fréart de Chambray le soin de traduire en français les *Quattro libri dell'architettura* d'Andrea Palladio, dans l'idée d'en faire le fondement théorique d'un retour à la « noblesse de l'architecture régulière » en France⁸⁴. C'est précisément pendant ces mêmes années que Louis Le Vau se forgea un style original et personnel, traduisant indéniablement l'influence, librement interprétée, du traité de Palladio⁸⁵. La correspondance établie précédemment entre l'entourage du

⁸⁰ La plus ancienne mention de gages payés par le roi à Louis Le Vau, datée de l'été 1652, a été découverte par Alexandre Gady (voir A. Cojannot et A. Gady, *Les appartements du Louvre au lendemain de la Fronde (1652-1654) : de Jacques Lemercier à Louis Le Vau*, à paraître).

⁸¹ *Correspondance de N. Poussin...*, 1911, p. 179-182.

⁸² Moins d'un mois plus tard, Adam Philippon, « menuisier du roy logé dans le gros pavillon du Louvre », passait contrat avec le roi pour la réalisation des lambris de la Grande Galerie (marché du 16 octobre 1642, édité dans SAINTE-FARE GARNOT, 1985, p. 87).

⁸³ Extrait de la préface des *Curiieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornemens antiques et modernes* publiées par Adam Philippon en 1645, cité dans LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991, p. 261.

⁸⁴ PALLADIO, 1650, épître dédicatoire de Roland Fréart de Chambray à ses frères.

⁸⁵ COJANNOT, 2000, t. 1, *passim*.

surintendant des bâtiments et le jeune architecte laisse à penser que la coïncidence de ces deux événements pourrait n'être pas fortuite, ce que conforte encore l'analyse du modèle qu'offrait Palladio pour l'emploi des tables de bas-reliefs en élévation.

Alors que les auteurs de traités d'architecture de la Renaissance semblent avoir, dans leur illustration, limité à la ronde-bosse leur intérêt pour la sculpture, Palladio se distingue par la figuration, souvent très précise, de tables de bas-reliefs évoquant des ouvrages antiques⁸⁶. Il est impossible de savoir si le projet d'orner la façade orientale du Louvre des reliefs copiés à Rome a pu être inspiré, ou légitimé, par l'exemple palladien ; en revanche, la pratique de Louis Le Vau peut directement y être rattachée. Au livre second du traité, la planche représentant l'élévation sur rue du palais Valmarana à Vicence a été signalée comme ayant eu une influence décisive sur l'œuvre de l'architecte parisien, pour son emploi de l'ordre colossal⁸⁷ ; elle semble également avoir inspiré son utilisation des bas-reliefs à l'antique en façade. La comparer à l'élévation sur jardin des pavillons de Vaux révèle en effet une remarquable similitude de composition (fig. 18-19). Les ouvrages se caractérisent tous deux par la surimposition d'un ordre colossal à un ordre mineur, quoique réduit à un entablement continu à Vaux ; le quadrillage de la façade qui en résulte permet d'isoler, au niveau inférieur, le motif, déjà signalé, d'une baie couronnée d'une table de bas-relief, de largeur identique.

On serait bien en peine de vouloir faire de Louis Le Vau un architecte palladien, tout autant que de vouloir le présenter comme l'héritier, en matière d'architecture, des initiatives lancées par François Sublet de Noyers au cours de sa surintendance. L'exemple de l'emploi architectural des bas-relief à l'antique conduit cependant à affirmer que la volonté théorique du ministre de se référer, au travers des exemples modernes de Nicolas Poussin ou d'Andrea Palladio, à l'art antique trouva peut-être en la pratique de l'architecte un écho, certes déformé, mais direct et durable⁸⁸.

Un triomphe paradoxal au Louvre de Louis XIV

Au début du règne personnel de Louis XIV, la mode du bas-relief à l'antique ne semblait avoir guère modifié en profondeur la pratique des architectes parisiens, en dehors de quelques réalisations ponctuelles. L'exemple de Louis Le Vau, isolé, n'eut en effet pas d'équivalent parmi ses contemporains avant le milieu de la décennie 1660, jusqu'au moment où, sous la surintendance de Jean-Baptiste Colbert, l'architecture française devait connaître sa seconde mutation classique du siècle.

Le fréquent usage de tables de bas-reliefs mis en évidence dans l'œuvre du premier architecte se traduisait plus par des projets dessinés, à la diffusion forcément limitée, que par des

⁸⁶ Une planche de la traduction de Vitruve par Daniele Barbaro pouvait également donner l'exemple d'un emploi de tables de bas-relief en élévation, sans pour autant concerner directement une façade d'édifice, puisqu'il s'agissait d'une restitution du décor de la scène tragique antique. Ce modèle put cependant également avoir une influence sur Claude Perrault (*cf. infra*, note 105).

⁸⁷ MIGNOT, 2000, p. 112-113.

⁸⁸ Ce constat vient confirmer l'idée émise par Christian Luitpold Frommel selon laquelle la venue à Paris de Nicolas Poussin a joué un rôle décisif, non seulement dans l'histoire de la peinture et de la sculpture françaises, mais aussi dans celle de l'architecte (FROMMEL, 1996, p. 127-129).

réalisations effectives, qui seules auraient pu provoquer quelque émulation. Il n'y a donc rien d'étonnant à n'en trouver l'influence réelle que dans son entourage le plus proche. Son principal disciple, François d'Orbay, n'a presque aucune activité hors de l'agence et il est donc difficile de lui attribuer une manière personnelle. Le premier projet qu'il donna pour l'escalier de la Trinité-des-Monts, lors de son séjour à Rome entre 1659 et 1660, révèle une grande dépendance stylistique à l'égard de son maître⁸⁹, qui se traduit en particulier par l'emploi abondant des tables de bas-relief. Chacun des quatre pavillons qui cantonnent l'escalier en porte trois, soit en dessus-de-baies, soit dans des cadres empiétant sur les frontons, et tous présentent des personnages en frise, suivant la représentation stéréotypée propre à Le Vau. De même, Jean Richer, que Jacques-François Blondel dit avoir été élève du premier architecte du roi, utilisa des tables de bas-reliefs rectangulaires au-dessus de toutes les fenêtres du premier étage de la maison Pasquier, gravée par Jean Marot⁹⁰. Enfin, les estampes d'Olry Deloriande conservent le souvenir des œuvres de François Le Vau⁹¹, où apparaît aussi un goût prononcé pour ce motif, souvent mis en valeur par de lourds cadres saillants, comme par exemple sur la galerie du château de Lignières (1654-1661). Cette pratique empruntée à son frère aîné devait culminer dans les dessins que François Le Vau réalisa en 1668 en réponse au projet de Colonnade élaboré par le Petit Conseil. Tous comportent des tables sculptées rectangulaires dans chaque travée, et une variante pour le pavillon central proposait même de faire d'une large composition sur le thème du char du Soleil le principal ornement de l'entrée du palais (fig. 20).

Le chantier du Louvre, dirigé personnellement par Louis Le Vau jusqu'à l'arrivée de Jean-Baptiste Colbert à la tête des bâtiments du roi, permet de mettre remarquablement en valeur la disparité de goût entre les proches du premier architecte et le reste de sa profession au début des années 1660. Si aucun dessin n'a survécu du grand projet de Louis Le Vau pour la façade orientale, telle qu'elle était en cours d'édification lors de l'arrêt des travaux en 1664, il n'est guère de doute que celui-ci intégrait un ornement de bas-reliefs : les élévations des pavillons d'entrée des ailes nord et sud, conçues au même moment, en portent (fig. 15-16) et le profil de l'aile principale présente dans l'immense vestibule à ciel ouvert un décor de tables sculptées à l'antique - tant profils en médaillons que frises de personnages - particulièrement important⁹² (fig. 21).

En revanche, les nombreux contre-projets suscités par ce chantier entre 1661 et 1666 devaient ignorer à peu près absolument la basse-taille à l'antique. Les propositions des Français, cherchant leur inspiration tant en Italie, comme Antoine-Léonor Houdin, ou dans la tradition nationale, comme Jean Marot ou Pierre Cottard, n'en font aucun usage⁹³. Seul François Mansart en fit apparaître ponctuellement parmi ses diverses « pensées », en particulier dans celle où il proposait de remplacer le pavillon central de l'aile orientale par un large frontispice en arc-de-triomphe, forme qui impliquait d'elle-même l'emploi du bas-relief⁹⁴. Enfin, les dessins italiens sollicités par le surintendant des bâtiments, ne tenant à peu près aucun compte du contexte

⁸⁹ Les dessins de François d'Orbay pour l'escalier de la Trinité-des-Monts sont présentés dans BALLON, 1999, p. 140-143.

⁹⁰ HAUTECŒUR, 1948, vol. 1, p. 124-125 et fig. 119.

⁹¹ Bibl. nat. de France, Estampes, AA 3.

⁹² Je me permets de mentionner ce dessin concernant un « intérieur », d'une part à cause de la rareté des élévations de Le Vau pour ses premiers projets au Louvre, et d'autre part en raison de la nature intermédiaire de cet espace, largement ouvert sur le ciel (Arch. nat., Cartes et plans, O¹ 1667, pièce 77).

⁹³ PETZET, 2000, p. 18-22, 39-53 et 107-119.

⁹⁴ *François Mansart...*, 1998, p. 241-255, et particulièrement fig. 225.

architectural parisien du temps, ne pouvaient employer un ornement inconnu pour ce type d'édifices à Rome ⁹⁵.

La part infime prise par la décoration de bas-relief en tables dans le grand brassage d'idées que représente le chantier du Louvre pendant les premières années de la surintendance de Colbert pouvait laisser présager un désaffection totale pour le motif. La réflexion esthétique allait cependant être relancée sur de nouvelles bases grâce à l'abandon *in extremis* du dessin de Bernin. Dans l'idée de faire du Louvre le plus magnifique des palais, pour la gloire du plus grand des rois, Jean-Baptiste Colbert décida en effet de s'adresser, non plus à un Italien qui se considérait comme l'héritier naturel de l'Antiquité, mais des Français à qui il pouvait confier la charge de surpasser le modèle antique, tout en s'inscrivant dans la tradition nationale. Ce nouveau rapport établi avec l'art antique se traduisit par l'adoption unanime de la table de bas-reliefs comme ornement naturel pour la façade du Louvre.

Pour succéder au cavalier Bernin, le roi créa en 1667 un Petit Conseil des bâtiments composé, sous la direction du surintendant, de son premier architecte, Louis Le Vau, de son premier peintre, Charles Le Brun, et d'un savant amateur, Claude Perrault. Les membres reçurent ordre de travailler « unanimement et conjointement à tous les desseins qu'il y auroit à faire pour l'achèvement du palais du Louvre, en sorte que ces desseins seroient regardés comme l'ouvrage d'eux trois également » ⁹⁶. Dans un premier temps, Le Vau et Le Brun s'entendirent contre l'avis de Claude Perrault pour proposer un projet d'élévation sans ordre, s'inspirant directement du Louvre de Pierre Lescot. La discrétion de l'ornement architectural, limité au dessin des baies et des chaînes de bossages, permettait de soigner l'ornement de sculpture. Dans une première version due à l'agence de Louis Le Vau, le projet comportait déjà quelques tables de figures et festons de bas-reliefs ⁹⁷, mais, confié au soins du premier peintre du roi, celles-ci prirent ensuite la forme exceptionnelle de longues frises à l'antique occupant toute la hauteur de l'étage attique sur les pavillons et avant-corps (fig. 22) ⁹⁸. A ce parti fut cependant préféré par le roi celui proposé par Claude Perrault d'une façade ornée d'un portique de colonnes libres. De nombreux dessins, pour la plupart de la main de François d'Orbay, sont conservés qui rappellent l'élaboration progressive du projet définitif par le Petit Conseil. Tous présentent des tables ovales sculptées de figures en pied dans les larges entrecolonnements de la galerie, puis également, après la décision de doubler l'aile méridionale, sur les pavillons latéraux (fig. 23) ⁹⁹. Les bas-reliefs prévus furent laissés à l'état de bossages après l'abandon des travaux en 1678, et ce n'est que sous le Second Empire qu'y furent sculptés des chiffres royaux ornés d'une couronne impériale.

Après avoir été dédaigné par la plupart des projets du début des années 1660, l'ornement de bas-reliefs en tables réunissait finalement un consensus inattendu au sein du Petit Conseil. Le retournement de situation peut être interprété par la convergence de deux influences distinctes

⁹⁵ PETZET, 2000, p. 69-105.

⁹⁶ D'après les extraits du registre des délibérations du Petit Conseil cités par Piganiol de La Force (PETZET, 2000, p. 561-562).

⁹⁷ Arch. nat., Cartes et plans, O¹ 1667, pièce 88 ; le projet, dessiné par François d'Orbay, présente des tables rectangulaires ornées de festons dans l'étage attique et des tables ovales au premier étage du pavillon central (fig. 24).

⁹⁸ Musée du Louvre, département des arts graphiques, RF 27641.

⁹⁹ Arch. nat., Cartes et plans, O¹ 1667, pièce 84.

parmi ses membres, l'une pratique de la part des artistes, l'autre plus théorique de la part de Claude Perrault.

Louis Le Vau et Charles Le Brun, arrivés grâce au service du roi aux plus hauts honneurs de leur profession, appartenaient à une même génération d'artistes, dont l'activité s'enracine dans le renouveau stylistique parisien des années 1640 à 1660. Représentant, quoique sous des aspects très divers, une même culture, ils s'entendirent semble-t-il facilement au sein du conseil, comme le rappelle le témoignage de Charles Perrault¹⁰⁰. Leur projet commun de façade sans ordre traduisait en fait une forme de continuité avec les idées émises sur le chantier du Louvre du temps de François Sublet de Noyers. Sur le dessin de l'agence de Louis Le Vau, la sculpture de bas-relief apparaît au centre d'une composition architecturale respectueuse du Louvre antérieur, qui avait failli disparaître sous l'enveloppe du Bernin. Elle prend même la forme de tables ovales encadrées de festons (fig. 24), qui sont un emprunt explicite aux tables de marbre du premier étage sur cour de l'aile Lescot. La continuité avec le programme décoratif choisi autrefois par François Sublet de Noyers est encore renforcée par Charles Le Brun, dans une étude pour une variante du même pavillon central (fig. 25)¹⁰¹. En avant d'une façade où, comme dans le projet de Jacques Lemercier vingt-cinq ans plus tôt, des tables de bas-reliefs encadrent une figure royale à laquelle sont enchaînés des captifs, le peintre proposait de placer deux groupes directement inspirés, si ce n'est copiés, des *Dioscures* du Quirinal. En définitive, le premier peintre et le premier architecte du roi étaient parvenus, en 1667, à un projet conforme à l'esprit de révérence pour les modèles du passé - classiques de la tradition française comme de l'Antiquité - qui était au cœur du goût « attique ». Ce dessin fut rejeté au profit du parti « moderne » de Claude Perrault, qui instaurait un nouveau rapport à l'art antique.

La perte de la plupart des dessins de Claude Perrault rend très délicate toute analyse du rôle qu'il a pu jouer dans la conception du décor sculpté de la façade du Louvre. Seule une élévation tardive, postérieure à la décision de doubler les pavillons latéraux en 1668, lui est attribuée de façon convaincante¹⁰². Elle ne présente aucun décor sculpté, hormis de maladroitement figures solaires au-dessus des baies cintrées des pavillons, et laisse les médaillons ovales vides, à la différence des nombreuses versions du projet produit par l'atelier du premier architecte. Il faut cependant se garder d'en conclure à une hostilité de Claude Perrault à l'égard des tables de bas-relief, mais plutôt y voir la discrétion d'un dessinateur sans talent. Sa proposition postérieure de surélever les pavillons d'un attique à fronton cintré, connue par un dessin qui lui est également attribuable¹⁰³, comportait un décor régulier de tables de bas-reliefs représentant, de façon naïve, des figures en frise (fig. 26). Érudite et scientifique, Perrault ne portait pas la même attention que des artistes ou des amateurs à la sculpture de bas-relief antique ; elle n'en était pas moins à ses yeux l'ornement naturel de la demeure royale. Pour illustrer le passage de Vitruve décrivant la scène tragique comme ayant « des colonnes, des frontons élevez, des statues et de tels autres ornemens qui conviennent à un palais royal »¹⁰⁴, Perrault dessina un élévation directement inspirée de la reconstitution de Daniele Barbaro¹⁰⁵, qui se caractérisait par une surabondance de

¹⁰⁰ PERRAULT, 1993, p. 186.

¹⁰¹ Musée du Louvre, département des arts graphiques, RF 30227.

¹⁰² Stockholm, Nationalmuseum, CC 789 (GARGIANI, 1998, fig. 202 ; PETZET, 2000, p. 211-213).

¹⁰³ Arch. nat., Cartes et plans, O¹ 1667, pièce 71.

¹⁰⁴ VITRUVÉ, 1673, p. 175 ; passage relevé par Michael Petzet, qui souligne que la traduction de Vitruve par Perrault dut commencer au plus tard en 1667 (PETZET, 2000, note 624).

¹⁰⁵ VITRUVÉ, 1556, p. 156.

tables de bas-reliefs (fig. 27). Pour lui, cet ornement était seulement un élément du vaste réservoir de formes et de principes que constituait l'art antique, que l'art moderne ne devait employer que pour l'enrichir et le surpasser.

Du moment où elle apparaît pour la première fois dans un projet pour le Louvre, sous la plume de Jacques Lemercier, jusqu'à celui où le Petit Conseil choisit d'en faire un ornement systématique du palais, répété dans chacune des travées, la table de bas-relief a indéniablement changé de statut, mais n'en est pas pour autant devenu un élément de décor anodin. Au temps de la surintendance de François Sublet de Noyers, le bas-relief antique, rapporté à Paris sous forme de moulages, devait être exposé sur l'entrée du palais et dans les plafonds de ses intérieurs comme un signe d'allégeance à l'art des Anciens, source à laquelle l'art français allait puiser son renouveau. Jean-Baptiste Colbert, relançant vingt-cinq ans plus tard les campagnes de moulages d'antiques à Rome à des fins d'étude, ne devait jamais envisager de placer des copies sur la façade du Louvre. Si des tables de bas-reliefs y devaient être présentes, c'était seulement pour pouvoir se mesurer directement, avec son propre langage, à l'art antique.

D'une génération à la suivante, le décor de bas-relief employé sur la façade du palais emblématique de la monarchie française apparaît comme un révélateur de l'évolution de la position prise par la surintendance des bâtiments du roi par rapport à l'art antique. Dans le même temps, le motif d'une table de basse-taille placée comme un *quadro riportato* de sculpture sur une élévation extérieure, nouveau dans le contexte français, faisait son chemin dans la pratique des artistes parisiens. Il trouvait son origine dans les réflexions conduites par le cercle des proches de François Sublet de Noyers, au croisement de l'influence esthétique de Nicolas Poussin et du modèle architectural d'Andrea Palladio ; retracer l'histoire de sa diffusion prouve concrètement que les nombreuses initiatives prises pendant cette courte surintendance furent loin de n'avoir que des échos théoriques à la génération suivante. Certes, à court terme, tous les projets du surintendant liés à la sculpture antique - tant le décor de la Grande Galerie que l'achèvement de la façade principale du palais - connurent un échec retentissant, à l'image des moulages romains, qui finirent ruinés dans le magasin des antiques. Toutefois, à travers le savoir-faire des sculpteurs passés sur le chantier du Louvre, l'engouement durable des amateurs et des artistes pour les reliefs antiques ou l'influence diffuse du traité de Palladio, l'héritage de la surintendance de Sublet semble omniprésent au cours des deux décennies qui suivirent sa mort, sous les multiples aspects que prit « l'atticisme » artistique à Paris. *

* Pour leur aide et leurs conseils au cours de la rédaction de cet article, je tiens à remercier chaleureusement Basile Baudez, Olivier Bonfait, Alexandre Gady, Mehdi Korchane, Marianne Le Blanc et Olivier Legendre.

Bibliographie :

ANDROUET DU CERCEAU, 1576-1579 : Jacques ANDROUET DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France*, Paris, 1576-1579, 2 vol.

BALLON, 1999 : Hilary BALLON, *Louis Le Vau. Mazarin's collège, Colbert's revenge*, Princeton, 1999.

BELLORI, 1672 (1976) : Giovan Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, (Roma, 1672), réédition par Evelina BOREA, Torino, 1976.

BERGER, 1969 : Robert W. BERGER, *Antoine Le Pautre. A French architect of the era of Louis XIV*, New York, 1969.

BLONDEL, 1752-1756 : Jacques-François BLONDEL, *L'architecture française*, Paris, 1752-1756, 4 vol.

BRESC-BAUTIER, 1989 : Geneviève BRESC-BAUTIER, *Problèmes du bronze français : fondeurs et sculpteurs à Paris (1600-1660)*, in *Archives de l'art français*, t. XXX, 1989, p. 11-50.

BRESC-BAUTIER, 2002 : Geneviève BRESC-BAUTIER, « *Ces bas-reliefs ne sont d'aucun usage en ce pays-ci.* » *La fascination du bas-relief à l'antique et son rejet*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, [colloque, Rome, villa Médicis, 7-9 juin 2000], Roma, 2002, p. 299-316.

COARELLI, 1974 : Filippo COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Milano, 1974.

COARELLI, 1999 : Filippo COARELLI, *La colonna Traiana*, Roma, 1999.

COJANNOT, 2000 : Alexandre COJANNOT, *Louis Le Vau : les débuts d'un architecte parisien (1612-1654)*, thèse de l'École nationale des chartes, 2000 ; résumé publié dans *Positions de thèses*, Paris, École nationale des chartes, 2000, p. 105-109.

Correspondance de N. Poussin..., 1911 : *Correspondance de Nicolas Poussin*, édition par Charles JOUANNY, in *Archives de l'art français*, t. V, Paris, 1911.

DELORME, 1567 (1987) : Philibert DELORME, *Le premier livre d'architecture* (Paris, 1567), réédition par Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, Paris, 1987.

DÉRENS, GADY, 2001 : Isabelle DÉRENS et Alexandre GADY, *L'hôtel Jacquelin au Marais : une œuvre inédite de François Mansart ?*, in *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXXXVIII, novembre 2001.

DUMOLIN, 1931 : Maurice DUMOLIN, *Études de topographie parisienne*, Paris, 1931, 3 vol.

ERLANDE-BRANDENBURG, 1966 : Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Un projet d'élévation pour la façade orientale du Louvre*, in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1965 (1966), p. 115-118.

FÉLIBIEN, 1696 : André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1696, 2 vol.

FRANCE, PFNOR, 1888 : Anatole FRANCE et Rodolphe PFNOR, *Le château de Vaux-le-Vicomte*, Paris, 1888.

François Mansart..., 1998 : François Mansart. *Le génie de l'architecture*, sous la direction de Jean-Pierre BABELON et de Claude MIGNOT, Paris, 1998.

FRÉART DE CHAMBRAY, 1650 : Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris, 1650.

FROMMEL, 1996 : Christian Luitpold FROMMEL, *Poussin e l'architettura*, in *Poussin et Rome* [colloque, villa Médicis/Biblioteca Hertziana, 16-18 novembre 1994], Paris, 1996, p. 119-134.

GADY, 1998 : Alexandre GADY, *La montagne Sainte-Geneviève et le Quartier latin*, Paris, 1998.

GADY, 2001 : Alexandre GADY, *Jacques Lemercier (v. 1585-1654), architecte et ingénieur du roi*, thèse de doctorat, université de Tours, 2001.

GARGIANI, 1998 : Roberto GARGIANI, *Idea e costruzione del Louvre. Parigi cruciale nella storia dell'architettura moderna europea*, Firenze, 1998.

HAUTECŒUR, 1948 : Louis HAUTECŒUR, *Histoire de l'architecture classique en France : le règne de Louis XIV*, Paris, 1948, 2 vol.

Jacques Sarazin..., 1992 : Barbara BREJON DE LAVERGNÉE, Geneviève BRESCH-BAUTIER et Françoise de LA MOUREYRE, *Jacques Sarazin, sculpteur du roi (1592-1660)* [exposition, Noyon, 5 juin-14 août 1992], Paris, 1992.

JESTAZ, 1995 : Bertrand JESTAZ, *Le jubé comme organe de diffusion des formes classiques*, in *L'église dans l'architecture de la Renaissance* [colloque, Tours, 28-31 mai 1990], Paris, 1995, p. 181-194.

LA MOUREYRE, DUMUIS, 1989 : Françoise de LA MOUREYRE et Henriette DUMUIS, *Nouveaux documents sur Thibault Poissant (1605-1668), sculpteur des bâtiments du roi*, in *Archives de l'art français*, t. XXX, 1989, p. 51-71.

LE PAS DE SÉCHEVAL, 1991 : Anne LE PAS DE SÉCHEVAL, *Les missions romaines de Paul Fréart de Chantelou en 1640 et 1642 : à propos des moulages d'antiques commandés par Louis XIII*, in *XVII^e siècle*, n° 172, juillet-décembre 1991, p. 259-274.

Mémoires inédits..., 1854 : *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, édités par L. DUSSIEUX, E. SOULIÉ, Ph. de CHENNEVIÈRES, P. MANTZ et A. de MONTAIGLON, Paris, 1854, 2 vol.

MIGNOT, 1991 : Claude MIGNOT, *Pierre Le Muet architecte*, thèse de doctorat, Paris IV, 1991.

MIGNOT, 2000 : Claude MIGNOT, *Palladio et l'architecture française du XVII^e siècle, une admiration critique*, in *Annali di architettura*, n° 12, 2000, p. 107-115.

PALLADIO, 1650 : Andrea PALLADIO, *Les quatre livres de l'architecture*, traduction de Roland FRÉART DE CHAMBRAY, Paris, 1650.

PÉROUSE DE MONTCLOS, 1997 : Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Vaux-le-Vicomte*, Paris, 1997.

PERRAULT, 1993 : Charles PERRAULT, *Mémoires de ma vie*, édition par Paul BONNEFON, introduction par Antoine PICON, Paris, 1993.

PETZET, 2000 : Michael PETZET, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs : der Louvre König Ludwigs XIV und das Werk Claude Perraults*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2000.

SAINTE-FARE GARNOT, 1985 : Nicolas SAINTE-FARE GARNOT, *Le décor de la grande galerie du Louvre au temps de Poussin. Marchés pour les lambris et la dorure de la voûte*, in *Archives de l'art français*, t. XXVII, 1985, p. 85-87

SAUVAL, 1724 : Henri SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, 3 vol.

Sculpture française..., 1998 : Musée du Louvre. *Sculpture française. II - Renaissance et temps modernes*, sous la direction de Jean-René GABORIT, Paris, 1998, 2 vol.

THUILLIER, 1960 : Jacques THUILLIER, *Pour un « corpus pussinianum »*, in *Nicolas Poussin* (colloque, Paris, 19-21 septembre 1958), Paris, 1960, t. II, p. 49-238.

THUILLIER, 1985 : Jacques THUILLIER, *Réflexions sur la politique artistique de Colbert*, in *Un nouveau Colbert* (colloque, Paris, 4-6 octobre 1983), Paris, 1985, p. 275-286.

VITRUVÉ, BARBARO, 1556 : VITRUVÉ, *I dieci libri dell'architettura*, traduction et annotation de Daniele BARBARO, Venezia, 1556.

VITRUVÉ, PERRAULT, 1673 : VITRUVÉ, *Les dix livres d'architecture*, traduction et annotation de Claude PERRAULT, Paris, 1673.