

FORMES URBAINES ET  
ARCHITECTURALES  
DE LA TRADITION OCCIDENTALE

LIVRE 7B  
XVII<sup>e</sup> siècle HORS ITALIE

FORMES URBAINES ET  
ARCHITECTURALES  
DE LA TRADITION OCCIDENTALE

Jean Doulliez

TRAITÉ D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE  
INSTITUT SUPÉRIEUR D'ARCHITECTURE INTERCOMMUNAL (ISAI)  
Site de Mons (ISAM), Belgique  
Notes provisoires 1994

TROISIEME PARTIE: LE XVII<sup>e</sup> HORS  
ITALIE  
SECTION 1: Le XVII<sup>e</sup> en France  
Chapitre 1: Généralités

- Par. 1: L'esprit du classicisme en architecture.  
Par. 2: Le baroque en France.  
Par. 3: La cité classique en France.  
Généralités sur les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.  
A. Diffusion de l'urbanisme.  
B. Caractères de l'esthétique urbaine classique.  
C. Créations urbaines.  
D. Les places royales.

Chapitre 2: La France à l'époque  
de Louis XIII (1610-1643).

- Par. 1: Urbanisme sous Louis XIII.  
A. La ville de Richelieu.  
B. Paris sous Louis XIII.  
Par. 2: Le style Louis XIII inspiré du baroque.  
A. Caractères généraux.  
B. Ornementation.  
C. Les églises.  
Par. 3: Le style Louis XIII inspiré de l'antique.  
Les débuts du classicisme français.  
A. SALOMON DE BROSSE (1562-1626).  
1\*. Biographie.  
2\*. Ses oeuvres.  
1. Palais du Luxembourg à Paris (1615-1627).  
2. St Gervais.  
3. Hôtels particuliers:  
Liancourt (1613-1623).  
4. Palais de justice de Rouen (1618).  
B. Jacques LEMERCIER (1585-1654).  
1\*. Biographie.  
2\*. Ses oeuvres.  
1. Eglise de la Sorbonne (1635).  
2. Agrandissement du Louvre (1624).  
3. Palais de Richelieu (futur palais royal).

Chapitre 3: Transition Louis XIII  
- LouisXIV (1640-1655).

- Généralités.  
A. François MANSART (1598-1666).  
1\*. Biographie.  
2\*. Ses oeuvres.  
1. Château de Balleroy (1626-1636).  
2. Agrandissement du château de Blois (1635-1638).  
3. Eglise de la visitation (1632-1634).  
4. Château de Maisons-Laffite (1642-1646).  
5. Eglise du Val-de-Grâce (plan et façade) (1645).  
B. Pierre LE MUET (Dijon, 1591-Paris, 1669).  
1\*. Biographie.  
2\*. Ses oeuvres.  
1. Coupole du Val-de-Grâce.  
2. Palais Duret de Chevry (Bib. nationale).  
3. L'art de bien bâtir.

## Chapitre 4: La France sous Louis XIV.

- Par. 1: L'urbanisme sous Louis XIV.  
A. Evolution de Paris sous le roi soleil.  
B. La ville de Versailles.  
C. Les villes forteresses.  
1\*. La fortification bastionnée (évolution du 16<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup>s).  
2\*. Exemples de villes forteresses d'origine française:  
Longwy, Neufbrisach, Brest, Namur, ...
- Par. 2: L'architecture sous Louis XIV. Le style Louis XIV.  
A. Caractères généraux.  
Les 3 périodes.  
B. Les architectes et les grands projets de la 2<sup>e</sup> période.  
B1. Louis LE VAU (1612-1670).  
1\*. Biographie.  
2\*. Ses oeuvres.  
1. Eglise St Louis-en-Ile (1655).  
2. Partie centrale du Louvre (1650).  
3. Château de Vaux-le Vicomte (1656-1661).  
4. Les tuileries.  
5. Eglise St Sulpice.  
6. Collège des quatre Nations.  
7. Hôtel Lambert.  
8. Premier projet du château de Versailles.  
B2. André LE NOTRE.  
1\*. Biographie.  
2\*. Ses oeuvres. Généralités.  
1. Les jardins de Vaux-le-Vicomte.  
2. Les jardins du palais de Versailles.  
B3. Francois BLONDEL (1617-1686).  
B4. L'achèvement du Louvre.  
1\*. Rappel historique.  
2\*. Episodes du XVII<sup>e</sup> siècle.  
1. Projets du Bernin.  
2. Projets de P. de Cortone et de Rainaldi.  
3. Projet de Claude Perrault.  
B5. Antoine LEPAUTRE.  
B6. Libéral BRUANT.  
C. Les architectes de la troisième période.  
C1. Jules-Hardouin MANSART.  
1\*. Biographie et généralités sur son style.  
2\*. Ses oeuvres.  
1. Le palais de Versailles.  
2. Le grand trianon à Versailles.  
3. Le dôme des Invalides à Paris.  
4. Place des victoires à Paris.  
5. Place Vendôme à Paris.  
6. Place des Etats à Dijon.

### SECTION 2: Le XVII<sup>e</sup> dans la péninsule ibérique. Chapitre 1: Généralités: classique et baroque.

- Par. 1: En Espagne.  
Par. 2: Au Portugal.

### Chapitre 2: Quelques oeuvres.

## SECTION 3: Les pays du Danube et d'Europe du nord.

- Par. 1: En Allemagne du sud.  
Par. 2: En Bohême.  
Par. 3: A Vienne.  
Par. 4: En Pologne et en Russie.  
Par. 5: En Scandinavie.

### SECTION 4: Le XVII<sup>e</sup> en Belgique. Le baroque et le classique en Belgique.

- Par. 1: Généralités.  
Par. 2: L'architecture religieuse.  
A. Le contexte. Les églises de la contre-reforme et des Jésuites.  
Caractères généraux.  
B. Quelques oeuvres.  
B1. Jacques FRANCCART.  
1. Eglise des Jésuites à Bruxelles.  
2. Eglise du grand béguinage à Malines.  
3. Facade de l'ancienne église des Augustins à Bruxelles.  
4. Les couvents du XVII<sup>e</sup> à Bruxelles.  
B2. Pierre HUYSSSENS.  
1. Eglise St Charles Borromée à Anvers.  
2. Eglise St Loup à Namur (1621).  
3. Eglise ND de St Pierre à Gand.  
4. Eglise Ste Walburge à Bruges.  
B3. Willem HESIUS.  
1\*. Biographie.  
2\*. Ses oeuvres.  
1. Eglise St Michel à Leuven.  
2.  
Par. 3: L'architecture civile.  
A. Caractéristiques générales.  
B. A Tournai.  
C. Liège et la région mosane.  
D. Le Brabant.  
1\*. Malines.  
2\*. Leuven.  
3\*. Bruxelles.  
1. rappel de son évolution.  
2. La grand place de Bruxelles.  
a. le contexte.  
b. plan et description.  
c. les styles de la grand place.  
d. les maisons.  
4\*. Anvers.  
1. Le contexte.  
2. Quelques oeuvres.  
5\*. Bruges et les Flandres.  
6\*. Les châteaux hors les villes.  
7\*. Le XVII<sup>e</sup> à Mons.  
1. l'architecture baroque.  
2. les styles d'origine française.

---

SECTION 5: L'Angleterre: WREN et contemporains.  
Généralités.

Par. 1: Sir Christopher WREN (1632-1723).

A. Biographie.

B. Ses oeuvres.

1. Cathédrale St Paul à Londres.

2. Les églises londoniennes.

a. St Stephen Wallbrook (1712-1687).

b.

3. Royal Hospital de Chelsea (1682-1689).

4. Royal Navy hospital de Greenwich (1695-1700).

5. Bib. Trinity College à Cambridge (1676-1684).

---

TROISIEME PARTIE: LE XVII<sup>e</sup> HORS  
ITALIE

SECTION 1: Le XVII<sup>e</sup> en France  
Chapitre 1: Généralités

Par. 1: L'esprit du classicisme en architecture.

Lorsque l'on recherche les fondateurs du CLASSICISME FRANCAIS, les noms de JACQUES LEMERCIER, FRANCOIS MANSARD, LOUIS LE VAU viennent immédiatement à l'esprit. Tous trois sont d'ailleurs issus de véritables familles d'architectes, et tous trois ont été formés sur les chantiers royaux.

« La mort de Henri IV, en 1610, met fin à la Renaissance française, mais l'esprit de cette époque se prolonge en architecture.

Jusque vers 1630-1640, malgré la continuité de son évolution, qui mène à la plénitude classique du Versailles de Jules Hardouin Mansart, la première moitié du siècle révèle des tentations pour un pittoresque romantique, sensible dans la Chapelle de la Visitation d'Avignon (1639), de François Mansart (1598-1670), ou dans le château de Vaux-Le-Vicomte (1656-1660), édifié par Louis Le Vau (1612-1670) pour Fouquet.

Dans le décor, cette tendance à l'imagination fantastique est plus évidente encore. Elle se métamorphosera, au XVII<sup>e</sup> s, dans les arabesques florales de l'art rocaille.

L'architecture religieuse reflète souvent l'influence des église italiennes, importées en France par des architectes comme Gaspard et Charles Vigarani. Grâce aux Ordres de Bâisseurs, les églises françaises offrent donc des caractères proches de ceux du baroque italien : façades au décor plaqué, sans rapport avec la structure interne ; perspectives ascendantes, luminosité et baldaquins. La coupole va prendre de plus en plus d'importance, de sorte que les églises à dôme tendent au plan en croix grecque. L'église St-Paul et St-Louis (Paris), imitée de Gesù de Rome, et construite sous la direction du Père Martelange, est la plus importante église jésuite de France.

L'église du Val-de-Grâce (1645), attribuée à François Mansart, appartient au style ultramontain.

De Blois à Versailles, les grandes créations de l'architecture civile sont dominées par la volonté royale d'achèvement ou d'édification de palais. Avec le Château de Blois, commencé en 1635, et le Château de Maisons (1642-1645), François Mansart préfigure le style classique versaillais. Certains aspects, comme les fenêtres sur le jardin, à Blois, et l'escalier de Maisons, seront repris sous Louis XVI.

François Mansart fut l'artisan essentiel des règles d'or du classicisme, fait de l'égalité des surfaces, de l'équilibre des proportions et de la sobriété du décor, qui confèrent un grand pouvoir expressif à la nuance.

Louis Le Vau, davantage tenté par l'expression baroque (projet de 1661 pour le Collège des Quatre Nations), avec sa dernière oeuvre, les façades de Versailles sur les jardins, annonce l'architecture classique, symbolisée par les noms de J.H. Mansart (1664-1708) et Robert de Cotte (1656-1735).

Les premiers travaux entrepris, à Versailles, par Louis XIV, sont confiés à Le Vau, aidé par François d'Orbay et Le Nôtre. La décoration intérieure revient à Charles Le Brun (1615-1690). A partir de 1678, Hardouin Mansart reprend l'oeuvre de Le Vau. Il transforme les façades sur les jardins en ramenant l'édifice à un seul plan et en creusant les fenêtres cintrées au premier étage, où se développe la fastueuse Galerie des Glaces, au plafond peint par Le Brun (1678-1684). Il fait triompher, dans leur parfaite pureté, les principes du classicisme.

J. Hardouin Mansart termine sa carrière par deux édifices contemporains (1698-1710), qui seront achevés par Robert de Cotte : la chapelle de Versailles et celle des Invalides, perfection de la conception classique de Mansart.

Les places royales, érigées autour de la statue du souverain, se multiplient tant à Paris (Place des Vosges, 1606-1612 ; Place des Victoires, Place Vendôme, 1702-1720) qu'en province (à Dijon et à Montauban).

#### Donc, en résumé :

Sous Henri IV, l'architecture française était restée fidèle aux partis d'ordonnance et de distribution définis dans les années 1560 et 1570. Entre 1620 et 1650, une nouvelle génération d'architectes, Jacques Lemercier (env. 1585-1654), Pierre Le Muet (1591-1669), François Mansart (1598-1666) et Louis Le Vau (1612-1670), propose des schémas d'un classicisme épuré, où les ordres sont utilisés avec plus de rigueur et les ornements avec plus d'économie. En même temps, la distribution intérieure des hôtels et des châteaux évolue de façon sensible, tandis que le modèle italien de l'église de la Contre-Réforme est adopté à peu près unanimement.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la silhouette des châteaux et des hôtels et le rythme des baies sur les façades s'étaient régularisés selon le nouvel idéal italien, mais la composition reposait toujours sur le contraste entre le corps de logis et les pavillons couronnés de leurs hautes toitures, et le rythme des travées verticales restait plus marqué que les lignes horizontales des entablements et des cordons. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les architectes éliminent ces traits et se rapprochent des ordonnances italiennes. On note dans les années 1630 une tendance à l'unification des toitures, dont le volume se réduit avec la généralisation, à partir de 1640, du comble brisé dit à la Mansart ; dans les années 1660, la pente du toit disparaît complètement de la grande architecture.

Si les édifices plus modestes restent fidèles aux procédés traditionnels (pan de bois, brique et pierre, moellon enduit), pour les grands bâtiments la polychromie pittoresque du brique et pierre passe de mode. Les lucarnes passantes et les chaînes verticales montant de fond, qui coupent entablements et corniches, sont abandonnées, et les ordres redeviennent l'élément essentiel d'articulation des façades. De même que les poètes et les orateurs réduisent le nombre de leurs figures et cherchent des mouvements plus amples, les architectes préfèrent aux ordonnances sophistiquées, aux rythmes subtils, à la multiplication de petits membres architecturaux et à l'abondance des ornements, la répétition régulière et majestueuse d'un seul motif ou une gradation calculée vers le centre de la composition, l'harmonie abstraite des proportions et la netteté des profils. Comme les peintres qui composent par groupes de figures et soutiennent la figure principale de figures secondaires, Mansart, Le Muet ou Le Vau articulent leurs compositions autour d'un motif central, en jouant sur les oppositions simples : colonnes-pilastres, ordre colossal-ordres superposés, niches-portiques. Les ornements (masques, bas-reliefs, statues en amortissement) sont utilisés avec sobriété et viennent seulement souligner les points où se focalise la composition. Le contraste entre la Grande Galerie du Bord-de-l'Eau du Louvre, bâtie par Jacques Androuet Du Cerceau et Louis Métezeau sous Henri IV, et le Collège des Quatre-Nations que Le Vau construit sur la rive opposée de la Seine sous Louis XIV, ou mieux encore les modifications apportées aux façades des Tuileries par le même Le Vau, illustrent cet usage tempéré des ordres qu'il est convenu d'appeler classicisme français.

Les différences n'en sont pas moins grandes entre le style sévère et sec de Lemercier, la richesse inventive de Mansart, qui donne à ses façades une grande plasticité, et les effets de surface, parfois un peu confus, de Le Vau.

Sans que le lien soit très clair, ces glissements formels s'accompagnent d'innovations techniques et distributives.

L'art de la distribution, dont les Français se feront une gloire à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, fait des progrès sensibles. Les combles brisés, qui permettent de couvrir des portées plus grandes, favorisent sans doute la multiplication des corps de logis doubles, qui autorisent des aménagements plus complexes que les corps de logis simples, de règle au début du siècle. Les distributions ne se nouent plus autour d'un escalier rampe sur rampe, nécessairement obscur et mal dégagé, mais autour d'un grand vestibule, sur lequel donnent les nouveaux escaliers à rampes suspendues, dont la stéréotomie savante retient l'attention. Aux grandes salles rectangulaires à plafond de poutres, on préfère les salons à l'italienne avec leurs voussures peintes, et dans les chambres d'apparat le grand lit carré trouve sa place dans une alcôve.

Tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, sur les chantiers de grandes églises paroissiales et de quelques cathédrales, les traditions constructives gothiques étaient restées extrêmement vivantes, et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, on utilise encore fréquemment la voûte d'ogive. Cependant, l'extraordinaire floraison de couvents et de collèges, que suscite en France le mouvement de ferveur religieuse de la « réforme catholique », favorise l'adoption du modèle italien (nef unique couverte en berceau, coupes, façades à ordres superposés, plans centrés, portiques) par les architectes qui bâtissent pour les jésuites, les oratoriens, les ursulines et les innombrables ordres réformés. A Paris, Saint-Joseph-des-Carmes (1612), Saint-Louis-des-Jésuites (1626-1640), la Sorbonne (1634-1650), le Val-de-Grâce (1644-1666) marquent les principales étapes de cette adhésion définitive à la culture classique.

## §2. Le baroque en France.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'Europe du Nord-Ouest n'est plus à majorité catholique, hormis la France et la Flandre. Mais en France, c'est le pouvoir monarchique qui domine, non celui de l'Église. Ainsi dans toutes ces régions l'influence du baroque italien reste-t-elle étroitement limitée. Certes les modèles italiens sont connus, mais lorsqu'ils sont suivis ils sont adaptés non seulement aux traditions nationales, mais encore à des fins différentes de celles qui étaient primitivement les leurs : en France, au service d'une aristocratie, puis de la monarchie absolue; en Hollande, à celui d'une bourgeoisie protestante.

Jusque vers 1660 l'influence italienne est très forte en France. Salomon de Brosse au palais du Luxembourg (1615), François Mansart\* au Val-de-Grâce (1645), Louis Le Vau\* au collège des Quatre-Nations (1662) s'y montrent sensibles. Toutefois, les lignes horizontales dominent, les proportions conservent un équilibre statique qu'on trouve encore au dôme des Invalides (1675) de Jules Hardouin-Mansart\*. Mais c'est avec l'ensemble monumental de Versailles (à partir de 1661), entièrement consacré à la gloire de la monarchie absolue, que va pleinement s'affirmer la liaison entre l'ordre social et le baroque français. En fait Versailles s'inscrit dans une suite de grandes réalisations aristocratiques ou monarchiques qui commence avec l'Escorial (1563) en Espagne et se prolonge jusqu'à la fin de l'époque baroque; il en est le couronnement. L'utilisation de l'espace, le dessin du parc et des jardins, dus à Le Nôtre, sont particulièrement remarquables. L'architecture, heureusement achevée par Jules Hardouin-Mansart, reste composite, tandis qu'une grandiloquence froide et pompeuse domine dans certaines parties de la décoration intérieure, principalement dirigée par Le Brun. Le retentissement de Versailles est énorme : de Naples à Vienne et à Madrid, toutes les grandes réalisations monarchiques vont désormais s'y référer. En même temps la France devient exportatrice de modèles et d'artistes, selon un mouvement qui ne fera que s'intensifier au XVIII<sup>e</sup> siècle.

(→ D'après l'Encyclopédie Alpha Vol 2 p 76.)

La France va donc condamner les excès du baroque italien. La principale caractéristique de ce style le reportant de l'art classique français étant le mouvement.

Les académies françaises vont affirmer plus d'autonomie vis-à-vis des modèles italiens et vont bientôt adopter pour principal critère un souci de respect des canons et des conventions.

L'originalité et l'invention étaient cependant autorisées à qui ménageait au classicisme français certaines affinités avec le baroque italien.

Il est d'ailleurs impossible de tout romener au seul classicisme, car si celui-ci satisfait l'élite sociale, le baroque se prête davantage à une imagerie familière pour toucher les milieux simples et leur transmettre, par une figuration à la fois accessible et merveilleuse, l'enseignement de l'Église.

(→ D'après l'Encyclopédie Universalis Vol 3 p 296.)

Le baroque domine donc l'architecture religieuse, répondant mieux que tout autre style aux dispositions du catholicisme l'ordonner et la majesté du classicisme français convenant davantage à l'architecture civile.

L'art français du 17<sup>e</sup> ne peut donc pas être présenté comme étant incompatible avec le baroque italien.

Par. 3: La cité classique en France.

Généralités sur les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Si l'espace urbain baroque à Rome représente le système religieux, la ville baroque en France représentera le système politique centralisé.

L'époque classique (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>s.) en France (ou baroque) verra l'apparition de villes nouvelles

- militaires (villes, forteresses) Vauban.
- économiques - Brest.
- résidentielles - Richelieu - Versailles.

Les embellissements de villes existantes

- places royales
- fontaines
- jardins publics.

## 4. DIFFUSION DE L' "URBANISME" .

La notion d'ensemble de ville ayant ses lois propres (indépendamment des monuments) atteint un certain public: architectes, écrivains, journalistes, etc.

Jusque là, seuls les chefs d'état faisaient de l'urbanisme, souvent sans le savoir. A présent on commence à formuler une théorie de cette pratique.

DESCARTES (déjà cité) mérite de figurer parmi les pères de l'urbanisme : partisan des villes créées où rien n'est laissé au hasard, des "places régulières", oeuvres de "volonté" et de "raison", de ne plus considérer les édifices "chacun à part" mais "comme ils sont arrangés".

Cet intérêt porté par divers auteurs, non seulement aux monuments mais à leurs rapports est un retrait sur l'individualisme de la Renaissance.

Le président de BROUSSE (XVIII<sup>e</sup> s) dans une lettre d'Italie, note que "Ferrare ne laisse pas d'être belle non pas par ses maisons magnifiques, mais parcequ'il n'y en a point de laides" .... "la qualité de choses médiocres ainsi rassemblées en grand nombre produit un bel effet".

Remarque extrêmement importante car elle dégage une loi fondamentale de l'urbanisme esthétique : la valeur d'un ensemble n'est pas la somme des valeurs des parties; la tenue générale de l'architecture courante est plus déterminante que la valeur individuelle de quelques morceaux exceptionnels et même ces derniers sont à considérer en fonction de leur effet sur l'ensemble. La liberté totale de l'architecte - même talentueux- peut produire des chefs d'oeuvre d'architecture, mais ne sert généralement pas l'urbanisme.

### ARCHITECTES AYANT FAIT OEUVRE D'URBANISTES.

XVIIe s. Lemercier. Ville de Richelieu.  
Fr. Blondel plan de Rochefort.  
Le Vau Place de l'Institut.  
Mansart. Places des Victoires et Vandôme.  
Rob.de Cotte. Place Bellecour à Lyon.

XVIIIe s. Jacques Gabriel. Rennes, Bordeaux.  
Héré. Nancy.  
Jacques Fr.Blondel. Metz, Strasbourg.  
Ange Gabriel. Places de la Concorde, Soufflot à Lyon,  
Royale à Reims.  
Claude Nic.Ledoux. Ville des Salines.

Les traités principaux sont ceux de

Jacques Fr.Blondel (1771-73) A la décoration des façades, préférer les communications faciles, l'alignement des rues, places et cerrefours, la distribution des marchés, des promenades publiques. Il réclame l'établissement d'un plan d'aménagement de toutes les grandes villes.

Patte. Son "Mémoire sur les objets les plus importants de l'architecture (1769), d'une portée générale, montre le souci de dépasser l'architecture, c'est à dire, d'urbanisme.

Ledoux. Montre aussi des préoccupations globales; l'architecture est considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation.

### B. CARACTERES DE L'ESTHETIQUE URBAINE CLASSIQUE.

Mépris du pittoresque et du hasard médiévaux.

Rouen était considérée comme une ville laide par Patte : "...des rues étroites et mal percées, quantité de maisons en bois placées au hasard semblent rappeler la barbarie gothique dans un siècle où l'on ne s'applique de toutes parts qu'à embellir la France."

Par contre, Turin est loué par le Président de Brosses, puis par J.J.Rousseau, qui vantent la décoration extérieure, l'alignement des rure, la régularité des bâtiments.

Toutefois, le goût évolue au cours des deux siècles.

Au XVIIIe, nait, non le goût de la nature bien antérieur, ni celui du "pittoresque" qui reste honni, mais

un autre sentiment de l'espace

qui se traduit par une ordonnance différente des places et des rues

Les places dites "Royales" ont, au XVIIe s. leurs quatre

côtés fermés; elles sont rigoureusement limitées.

Les perspectives limitées ont d'ailleurs résulté longtemps d'une nécessité ( texture des villes) autant que d'une préférence esthétique.

Au XVIIIe s. les places gardent un côté largement ouvert (Place de la Concorde) et l'on multiplie les jardins publics qui sont une des gloires de l'urbanisme du XVIIIe s. En Grande Bretagne, cela tend même à une alliance de l'architecture avec l'infini : c'est la nature qui collabore aux perspectives et non plus seulement les monuments (Bath). (A Versailles aussi, mais plutôt pour le palais que pour la ville.) On utilise même, comme points terminaux de perspectives des centres d'intérêt naturels, comme la montagne, la mer.

A travers cette évolution, les caractères de l'urbanisme classique sont les suivants.

- affirmation de la notion d'ensemble urbain : régularité de plan, homogénéité monumentale; une heureuse médiocrité générale est préférée à la juxtaposition de palais et de masures (comme dans la Rome des papes de la Renaissance); communications aisées entre les monuments publics, marchés bien distribués dans les quartiers; hopitaux, abattoirs, usines, cimetières, etc transférés à la périphérie; abondance d'eau, belles fontaines, bassins;
- places et perspectives monumentales (les Places Royales et les parvis );
- beaucoup d'espaces libres, d'arbres, de vues lointaines si possible ( au XVIIIe s.)

A l'inverse de la cité médiévale unifiée dans la communauté chrétienne, la cité classique est d'abord celle d'une élite, qui se juxtapose souvent à la cité médiévale plutôt qu'elle ne la transforme. Le tracé d'espaces libres, les tracés de luxe sont l'expression sur le sol de la vie propre de l'élite qui guide la civilisation de ce temps à la lumière du soleil royal. Les tracés se subordonnent plus souvent au décor qu'aux localisations; ils sont caractérisés par l'ampleur des conceptions, les vues d'ensemble, l'ouverture progressive de l'espace; ils

tendent à s'allonger et à n'être plus perceptibles qu'en plan  
La forme va peu à peu se séparer de la vie urbaine.

(Gaston BARDET)

Cependant l'art urbain classique recherche aussi la commodité matérielle ("commoditas" autant que "voluptas"); à mesure qu'on avance dans le XVIIIe s., l'urbanisme pratique tend à prendre le pas sur l'urbanisme esthétique. C'est déjà le siècle de la "science appliquée" naissante. En 1667, création à Paris de la charge de "Lieutenant de police" correspondant à l'édile actuel : approvisionnements et marchés, voirie, alignements, nettoyage, éclairage des rues, signalisation (plaques de rues), circulation et transports, service d'incendies, inondations, etc.

Les Hollandais ont précédé la France dans cette voie et la technique hollandaise a une grande influence en Europe: construction sur pilotis, asservissement et utilisation de l'eau; A Amsterdam la volonté humaine s'impose à l'eau également: tracé en demi-fuseau radio-concentrique, rues et canaux alternés.

Tandis que l'urbanisme italien reste davantage un art de luxe.

Le trottoir est d'origine anglaise (après la forme spéciale, surélevée, que les Romains lui ont donnée).

## C. CREATION URBAINE EN EUROPE AUX XVIIe et AU XVIIIe siècles.

La création est surtout du XVIIe, la transformation (y compris reconstruction de quartiers entiers) surtout du XVIIIe (en France tout au moins).

En FRANCE au XVIIe s, les animateurs sont Richelieu, Colbert, Louis XIV, avec les exécutants: Le Vau, Blondel, Le Nôtre, Vauban.

Création et aménagement de villes portuaires :  
Rochefort, Brest, Lorient, Sète.

## D. LES PLACES ROYALES (figure p. )

Destinées à servir de cadre à la statue du souverain, elles sont l'expression la plus parfaite de l'urbanisme classique.

Les premiers modèles sont donnés par la France en associant deux éléments pratiqués séparément en Italie depuis le XVIe s.:  
la place à programme, la statue.

A Paris, cinq places royales au XVIIe et XVIIIe s, actuellement nommées :  
Place Dauphine (Henri IV) } (période de la constitution du type )  
Place des Vosges (Louis X III)

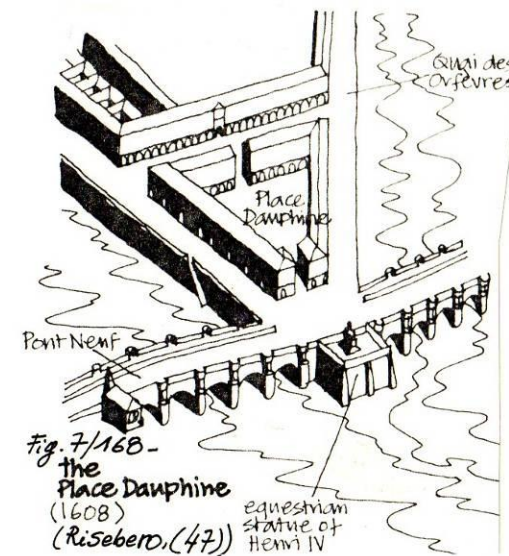
Place des Victoires et Vendôme (Louis XIV- J.H.Mandart)

Place de la Concorde (Louis XV- Gabriel fils).

A peu près à la même époque, Henri IV entreprit la construction d'une autre place royale, plus typique: l'actuelle place des Vosges.

Située dans le quartier du Marais, elle avait été conçue pour servir de promenoir aux habitants. Elle est entourée de constructions semblables, par leurs caractères généraux, à celles de la place Dauphine, avec des appartements pour les classes aisées. Tous les occupants étaient tenus de se conformer à un plan commun, et la continuité des murs extérieurs était soulignée d'arcades. La séparation entre les différentes cellules est cependant indiquée au niveau de la toiture, ainsi que par les hautes cheminées. Une certaine axialité résulte de la plus grande hauteur des pavillons du Roi et de la Reine, qui servent également d'accès principal. Toute la place est centrée sur une statue équestre de Louis XIII, érigée en 1639. L'articulation des façades offre une combinaison « gothique » de verticales et d'horizontales plutôt qu'une structure classique. C'est ainsi que les pilastres du rez-de-chaussée ne portent pas d'entablement, seulement un mince bandeau. Toutefois l'effet général n'a rien de squelettique, les murs apparaissant plutôt comme une surface décorée. La place Royale fut imitée dans nombre de villes européennes, en particulier à Londres<sup>16</sup>.

Plus à l'est, entre la Bastille et le quartier du Temple, Henri IV conçut un autre grand aménagement urbain (1610)<sup>17</sup>. Sa place de France est la première véritable composition étoilée de tout l'urbanisme baroque, comportant huit rues rayonnant à partir d'une ligne de fuite, avec pour centre une nouvelle porte d'accès à la ville. Les huit rues devaient porter les noms des principales provinces de France, faisant de l'ensemble une expression spatiale du nouveau « système » national. Alors que dans le passé les portes de villes avaient toujours dû leur nom à des circonstances « géographiques » particulières, l'appellation de porte de France était purement symbolique, conformément au rôle de capitale dévolu à Paris. Le projet reçut un commencement d'exécution mais ne put être mené à bien en raison de la mort du Roi. La place de France non conçue comme une place royale, indiquait plutôt une tendance vers une structure urbaine intégrée; effectivement, une centaine d'années plus tard, toute la région parisienne était couverte de systèmes étoilés du même genre.



chapitre 2: La France à l'époque de Louis XIII (1610-1643).

généralités - Introduction -

Nous sommes parti d'Italie en Europe Centrale parce que c'est en Allemagne et en Autriche que l'esthétique baroque, et rococo surtout, li'ennement, a reçu ses ultimes accomplissements, exagérés souvent, mais tout à fait représentatifs de la tendance.

Elle a naturellement touché tous les autres pays.

Mais la France, particulièrement, l'a pratiquée avec plus de retenue. Le XVII<sup>e</sup> siècle y a vu défiler une vague de "baroque - classique".

Version sévère et corrigée du baroque pur :-

Ces styles réservés, sobres, rationnels sont spécifiquement français.

Malgré leur diversité, ils font déjà partie du ou conduisent au -

style "classique français" qui sera aussi celui du XVIII<sup>e</sup> s,

et (surtout dans l'aspect extérieur) même à travers la fantaisie du Rococo.

Nos régions du sud de la Belgique venant - avec un certain retard -

des exemples de styles auxquels la simplification provinciale

confère encore plus de charme tranquille et accueillant.

Sous Henri IV et Louis XIII la France repousse, après une période de stagnation (guerres de religion et civiles), un véritable art national, catalogué souvent sous la désignation de style Louis XIII.

Période difficile à définir parce que présentant des caractéristiques différentes :-

de l'extrême simplicité, sans aucun relief ou décoration, jusqu'au débordement d'ornementation ;

Ces éléments opposés se rencontrent parfois dans une même construction.

Trois aspects principaux se manifestent :

- 1° Style Henri IV - Louis XIII comprenant des édifices en briques et pierres (pour mémoire).
- 2° Style Louis XIII inspiré de l'art baroque, et notamment du baroque épuré et plantureux des Flandres ;
- 3° Style Louis XIII inspiré de l'art antique, - continuation du style Henri II.

Le plus original est le premier. Voir fiche

Par. 1: Urbanisme sous Louis XIII.

A. La ville de Richelieu.

Les villes de résidence

sont adjointes à un château de résidence princière. Très nombreuses en Allemagne où la souveraineté est morcelée. En France :

Richelieu et Versailles.

sous Louis XIII et sous Louis XIV

Richelieu (entre Poitou et Touraine) comprend (fig. )

Le château (Lemercier vers 1635) et son domaine enclos de 12 km de murs; parterres, grand canal de 5 x 350 m, allées d'arbres.

Le bourg clos adjoint au domaine, mais sans liaison avec lui; 700 x 500 m soit 35 Ha dont le tiers d'espaces libres; disposition géométrique mais plus ou moins variée; différenciation des quartiers, résidentiels d'une part, centre civique et commercial d'autre part. Places et rues principales "à programme"; places à angles fermés, perspectives axiales.

Ville - résidence.

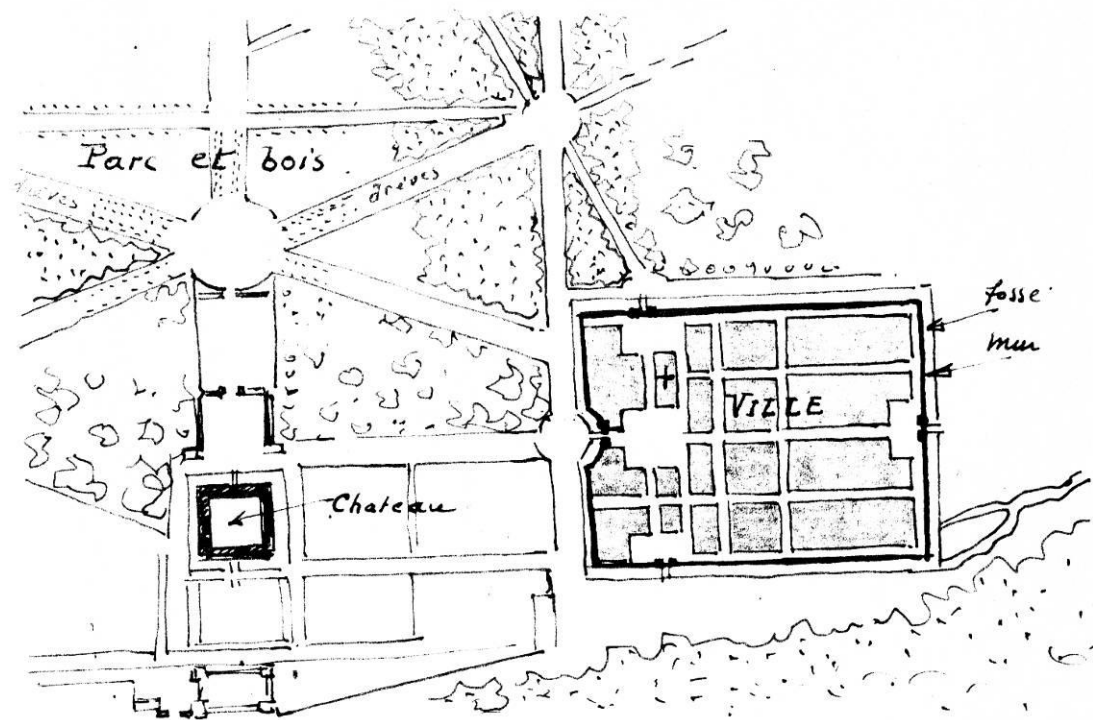


Figure 7/169: RICHELIEU

B. Paris sous Louis XIII

Durant le règne de Louis XIII (1610-1643), aucun nouveau foyer urbain ne fut créé. L'activité se concentra plutôt sur le développement de quartiers organisés. L'un des premiers fut la rue Dauphine, construite comme un prolongement du Pont-Neuf. Ses habitants reçurent l'ordre de « faire les façades de leurs maisons toutes de la même manière, parce que ce serait un bel ornement que d'avoir au bout du pont cette rue formant une seule longue façade ».

## § 2. style Louis XIII inspiré du baroque.

### A. Caractères généraux.

Styles Louis XIII inspirés du Baroque

flamand et (ou) italien

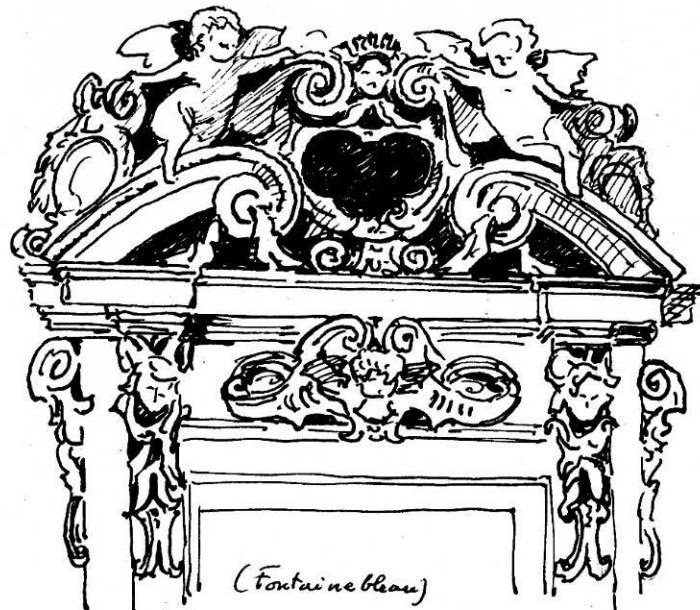


Fig. 7/170 -

Le croquis sommaire indique l'allure générale, non le relief, le palis, la facture. (Voir photos)  
Le Baroque flamand est "abondant", et plantureux. La facture en est souvent assez molle - mais pas toujours: elle peut être nerveuse aussi.

Il y a la complexité et l'allure "effilochée" de certains détails font songer au style Rocaille d'un bon siècle ultérieur.

La plastique ornementale Louis XIII utilise les Cartouches, Volutes, acanthus, palmes, draperies, fêles, "putti", entrelacs de "cuirs découpés", etc.

Voir aussi: Bourse de Lille  
Com Hôtel Sully, Paris (1630)  
Hôtel Fieubet - Paris



Fig. 7/171: chât. de Vézille (Isère)

La colonne à bagues, et à tambour à refends, est souvent employée dans le style Louis XIII.  
Froctons découpés: une des caractéristiques du Baroque

Porte Chantreaux de Villeneuve  
par Arrignon

### B. Ornementation.

Le principal élément décoratif est le cartouche, qu'on

rencontre partout. Souvent il affecte une forme étrange; ses bords ont parfois des renflements rappelant les oreilles de certains animaux, comme à l'église Saint-Remi (pl. 174), à Reims. Pour décorer des surfaces étroites, l'artiste donne fréquemment au cartouche une forme allongée, comme à la porte de l'église Saint-Gervais (fig. 172), à Paris. Un autre élément décoratif fort répandu est fait de deux branches de palmiers croisées en X (pl. 177 et fig. 172). Il arrive aussi que la branche du palmier s'allie à une branche de laurier, comme au dessus de porte du vestibule du Fer-à-cheval, au palais de Fontainebleau (pl. 176

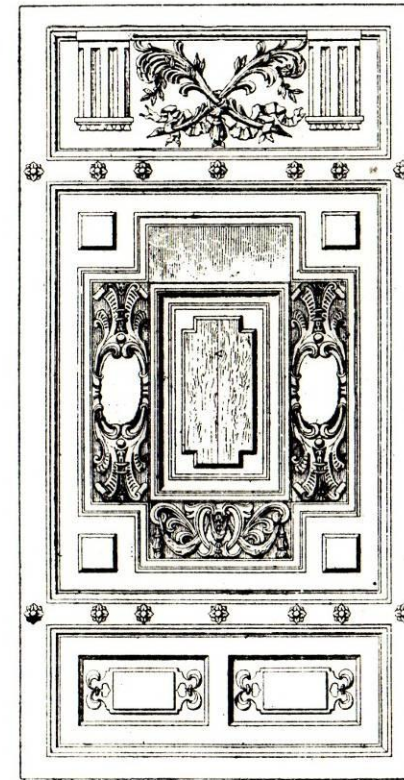


Fig. 7/172 Porte de l'église Saint-Gervais, à Paris.

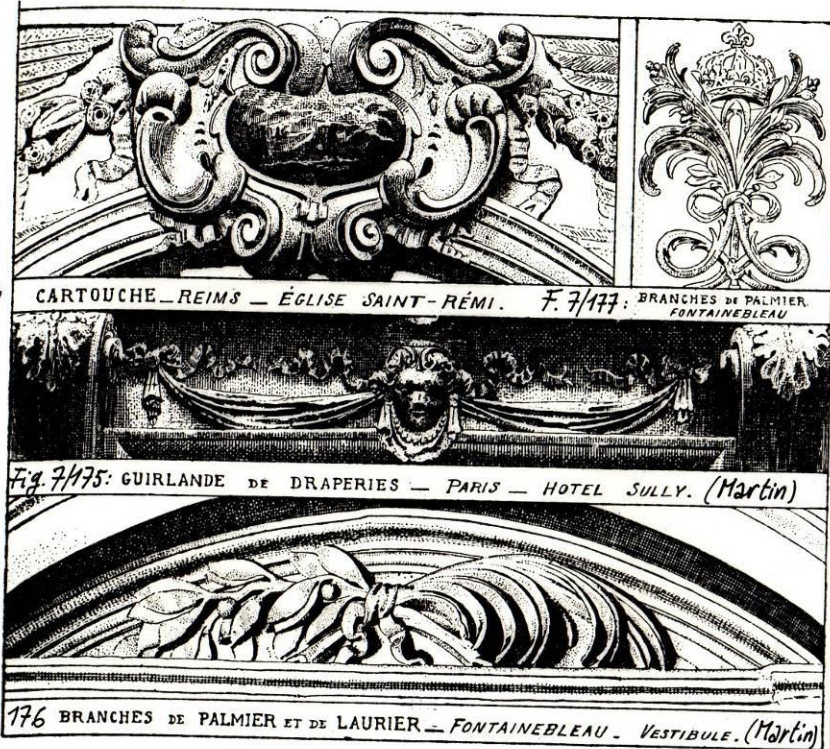
Des draperies en guirlandes règnent aussi bien au-dessus des fenêtres, comme à l'hôtel Sully (pl. 175), qu'au-dessus des portes, comme au château de Pont-sur-Seine

Les colonnes torsées ont été souvent considérées comme l'un des éléments types de la décoration Louis XIII; en réalité, on ne les observe guère que dans les meubles. (MARTIN (40-06))



7/173: CARTOUCHE - PARIS - HOTEL FIEUBET - QUAI DES CÉLESTINS. (Martin)

7/174



Par. 3: Le style Louis XIII inspiré de l'antique.  
 Les débuts du classicisme français.  
 A. SALOMON DE BROSSE (1562-1626).  
 1\*. Biographie.

BROSSE Salomon de  
 Né à Verneuil en 1571, mort à Paris en 1626.  
 Succéda à son grand-oncle Jacques I Du Cerceau  
 dans la charge d'architecte du Roi. En l'espace de  
 quelques années, il construisit trois châteaux qui  
 restent parmi ses œuvres les plus mûres et les plus  
 significatives: le palais du Luxembourg à Paris,  
 édifié de 1615 à 1624 pour Marie de Médicis, le  
 château de Bierrancourt (1614-19) et le château de  
 Coulommiers (1613), édifié pour Catherine de Gon-  
 zague. À partir de 1614, il éleva à Rennes le palais  
 du Parlement, aujourd'hui palais de justice. En 1623,  
 il rebâtit le temple des Huguenots à Charenton. Il  
 suivit les travaux de la ville d'Henrichemont, fondée  
 par Sully en 1608.

BROSSE (Salomon de)  
 1571 env.-1626

Entre 1570 et 1630 l'architecture fran-  
 çaise franchit une étape essentielle vers  
 le classicisme et Salomon de Brosse joue  
 un rôle de tout premier plan dans cette  
 évolution. Pour avoir dépassé les tra-  
 ditions architecturales de son milieu  
 familial, il a tiré l'architecture de l'im-  
 passe maniériste et fantaisiste où elle  
 était engagée. Héritier spirituel de son  
 prédécesseur, Philibert Delorme, il a,  
 comme lui, su allier des éléments étran-  
 gers à un classicisme mesuré dont té-  
 moigne la façade de Saint-Gervais. Aban-  
 donnant le style décoratif de Jacques I<sup>er</sup>  
 Androuet Du Cerceau, il renoue avec  
 l'architecture de masses de Delorme.  
 La leçon donnée par de Brosse ne sera  
 pas oubliée par François Mansart.

Descendant de Jacques I<sup>er</sup> Androuet  
 Du Cerceau

Salomon de Brosse est né à Verneuil  
 (Oise) d'un père architecte; sa mère était  
 la fille du célèbre graveur et architecte  
 Jacques I<sup>er</sup> Du Cerceau.  
 La première mention connue de la pro-  
 fession d'architecte de Salomon de Brosse  
 date de 1597: il travaille alors avec son  
 oncle pour Gabrielle d'Estrées au château  
 de Montceaux.  
 De 1600 à 1608, il s'occupe de l'achève-  
 ment du château de Verneuil. Vers 1608,  
 il est architecte de Marie de Médicis à  
 Montceaux et dirige tous les projets d'amé-  
 nagement et d'agrandissement du château.  
 En 1608 encore, il fournit les dessins des  
 maisons et édifices de la ville de Henrichemont  
 (Cher), fondation du duc de Sully.  
 Les commandes se multiplient; à Paris,  
 des hôtels: de Bouillon (1612) et du Lude  
 (1618); en province, des châteaux: Bierrancourt  
 (1612) dans l'Aisne et Coulommiers-en-Brie  
 (1613).  
 A la mort de son oncle, en 1614, il lui  
 succède comme architecte du roi; bientôt  
 il sera nommé architecte du nouveau palais  
 du Luxembourg commencé par Marie de  
 Médicis en 1615.  
 De Brosse donne en 1616 le dessin pour  
 la façade de l'église Saint-Gervais à Paris.  
 En 1618, il est chargé de reconstruire la  
 grand-salle du Palais de Justice à Paris  
 (incendie au XIX<sup>e</sup> siècle, cette salle sera  
 rebâtie d'après les dessins originaux). La  
 même année, on le consulte pour l'achève-  
 ment du palais du Parlement de Bretagne.  
 Il intervient dans la façade principale, la  
 grand-salle et la cour. De Brosse était protes-  
 tant et, en 1623, il bâtit pour ses coreligion-  
 naires le grand temple de Charenton.  
 Au début de 1623, la reine mère, mécon-  
 tente de la conduite d'une partie des  
 travaux du Luxembourg et de l'adminis-  
 tration des fonds, demanda un procès-  
 verbal et une expertise des travaux dont  
 de Brosse était à la fois l'architecte et  
 l'entrepreneur; quelques fautes techniques  
 liées à des difficultés financières furent  
 découvertes et de Brosse donna sa démis-  
 sion le 24 mars 1624.

Du maniérisme au classicisme

Malgré la disparition d'une grande partie  
 de ses œuvres, une documentation suffi-  
 sante autorise une analyse du style et de  
 l'influence de de Brosse. Par sa naissance  
 et par son éducation, cet architecte faisait  
 partie de « l'équipe Du Cerceau », où  
 l'influence de son aïeul Jacques I<sup>er</sup> était

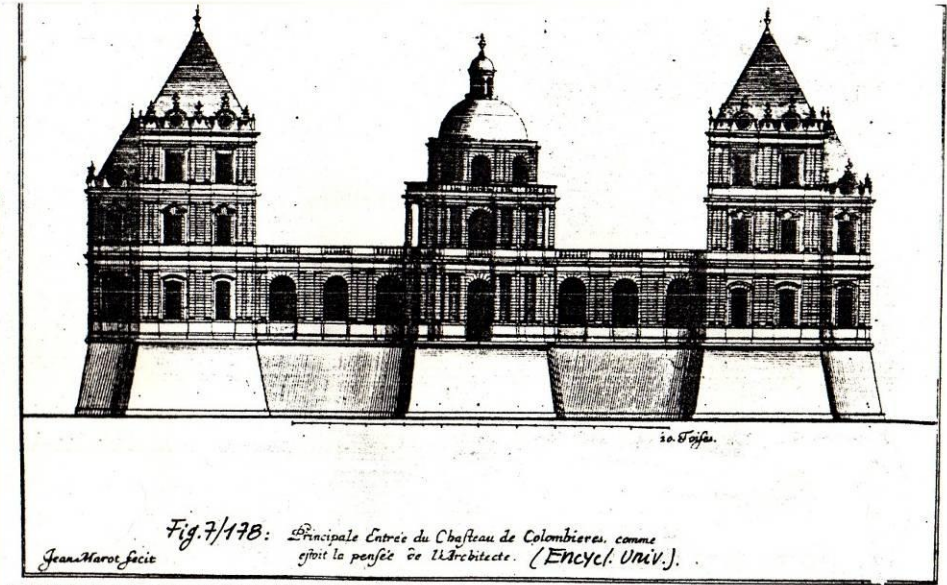


Fig. 7/178: Principale Entrée du Château de Coulommiers, comme  
 elle se présentait à l'origine. (Encycl. Univ.)

Salomon de Brosse: le château de Coulommiers-en-Brie, commencé en 1613. Entrée principale gravée par Jean Marot dans le « Recueil des plans, profils et élévations... », première édition, Paris, 1660-1670. Courtauld Institute.

grande. A sa mort (vers 1585), celui-ci  
 laissa à ses héritiers ses livres, ses gravures  
 et de nombreux dessins inédits. Alors que  
 les éléments décoratifs très extravagants  
 qui caractérisent la plupart de ses œuvres  
 étaient repris par les maîtres maçons, l'ate-  
 lier Du Cerceau, dirigé par Jacques II,  
 s'appuyant sur certains dessins et gravures  
 tardifs de Jacques I<sup>er</sup>, commença à évoluer  
 vers un style plus simple. On en voit les  
 résultats dans un dessin exécuté vers 1600  
 pour l'achèvement du château de Verneuil,  
 à Montceaux où de Brosse travailla avec  
 Jacques II (1597-1599), et dans la Grande  
 Galerie du Louvre commencée par ce  
 dernier en 1594.  
 On retrouve très souvent dans les œuvres  
 de Salomon de Brosse l'influence de Jac-  
 ques I<sup>er</sup> Du Cerceau. Comme lui, il aime les  
 bâtiments imposants et de style rustique:  
 portes d'entrée de la basse-cour de Mont-  
 ceaux; façade d'entrée et avant-cour de  
 Verneuil; extérieur de Coulommiers;  
 Luxembourg. Pour la porte Henri-IV à  
 Verneuil (démolie en 1940) et la porte de la  
 cour de Bierrancourt, de Brosse s'inspire  
 de dessins de Du Cerceau. Mais ses créa-  
 tions sont toujours beaucoup moins fantas-  
 tiques, beaucoup plus architectoniques que  
 les modèles de Jacques I<sup>er</sup>.  
 De Brosse s'intéressa de plus en plus  
 à une architecture de masses où les éléments  
 d'inspiration italienne s'intègrent harmo-  
 nieusement. De Brosse n'est jamais allé  
 en Italie, mais il a subi très tôt l'influence  
 de Vignole. L'attestent la façade de la  
 chapelle des communs à Montceaux, les  
 portes des hôtels de Soissons et de Bé-  
 nigne-Bernard; du château de Bierrancourt.  
 Le pavillon d'entrée qu'il projetait pour  
 Coulommiers et qui a inspiré celui du  
 Luxembourg rappelle la chapelle des Valois  
 de Primatice à Saint-Denis. Les plans  
 ovales ou circulaires des chapelles de Mont-  
 ceaux (pavillon d'entrée) et de Coulom-  
 miers, le Belvédère du pavillon d'entrée du  
 Luxembourg reprennent des idées que  
 Jacques I<sup>er</sup> Du Cerceau avait empruntées  
 à Serlio et à Peruzzi. Par ses contacts avec

des architectes et des artistes qui connais-  
 saient l'Italie, de Brosse avait découvert  
 l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle de ce pays.  
 Les Potier, bâtisseurs de Bierrancourt,  
 avaient demandé un édifice de style clas-  
 sique orné « à l'italienne ». Le projet  
 prévoyait un plan « en bloc » sans ailes,  
 identique à celui de la Farnésine à Rome,  
 des façades où les ordres superposés rem-  
 plaçaient l'ordre colossal cher aux Du  
 Cerceau et devaient rappeler ainsi la façade  
 de Lesot au Louvre. Marie de Médicis  
 voulait que le Luxembourg s'inspirât du  
 palais Pitti et elle fit venir de Florence  
 plans et dessins. De Brosse reprit certains  
 détails du Pitti, mais le Luxembourg  
 reste tout à fait français: on y retrouve  
 des idées déjà lancées à Montceaux, à  
 Verneuil et à Coulommiers. Plus tard,  
 à Rennes, de Brosse construisa derrière la  
 façade classique du palais (aujourd'hui  
 palais de justice) une cour cernée d'arcades,  
 souvenir des palais italiens connus à tra-  
 vers des dessins de Serlio et de Jacques I<sup>er</sup>  
 Du Cerceau.  
 De Brosse s'intéressait plutôt à la  
 conception d'ensemble de ses bâtiments  
 qu'aux détails de leur construction ou de  
 leur décoration pour lesquels il avait plu-  
 sieurs assistants; l'un d'eux, Charles Du  
 Ry, dirigea le chantier de Coulommiers et  
 celui de Bierrancourt. Ces deux châteaux,  
 les plus ornés de tous ceux qu'il construisit,  
 demandèrent chacun une équipe de sculp-  
 teurs. Le répertoire décoratif procède des  
 dessins de Du Cerceau, comme du Louvre  
 de Lesot; il s'inspire également des gra-  
 vures de Vignole et des sculptures floren-  
 tines du XVI<sup>e</sup> siècle.  
 (Encycl. Univ.) R.T.C.

Bibliographie  
 J.P. BARELON, « Documents inédits concer-  
 nant Salomon de Brosse », in Bull. Soc.  
 Hist. Art franç., 1962 / E.J. CAPRUT,  
 « Jean Androuet Du Cerceau », in Bull.  
 Soc. Hist. protestantisme franç., n° 113,  
 1967 / R.T. COOPE, « The Château of

Montceaux-en-Brie », in Bull. Warburg and  
 Courtauld Inst., n° 22, Londres, 1959;  
 « History and Architecture of the Château  
 of Verneuil-sur-Oise », in Gaz. Beaux-Arts,  
 1962 / J. PANNIER, Salomon de Brosse,  
 Paris, 1911 / C. READ, Salomon de  
 Brosse, l'architecte de Henri IV et de Marie  
 de Médicis, Paris, 1881.

C. EGLISES. Style jésuite. (calme, ordonné) ex. St<sup>s</sup> Paul et Louis à Paris (1627-41)  
 Style Baroque. (liberté, apitiation) ex. St<sup>e</sup> Marie à Nevers.  
 Eglise à domes inspirée de l'Italie.

2\* Ses Oeuvres.

1) Le plan du Luxembourg à Paris.  
 pour Marie de Médicis.  
 Pavillons d'angle (tendance française)  
 Horizontalisme des étages (tend. italienne)  
 Plan en H  
 Péri-écran, déjà utilisé chez Philibert de l'Orme.

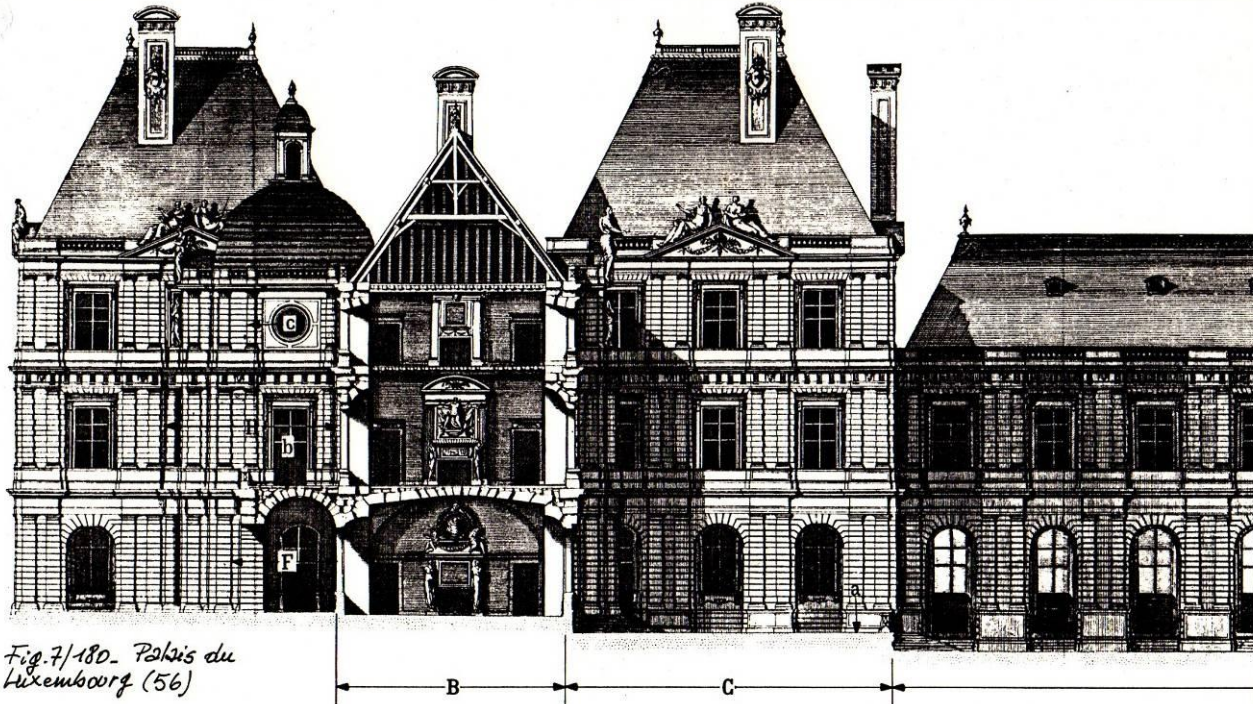
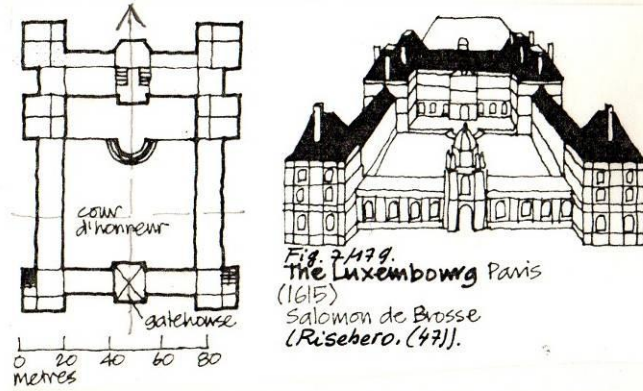
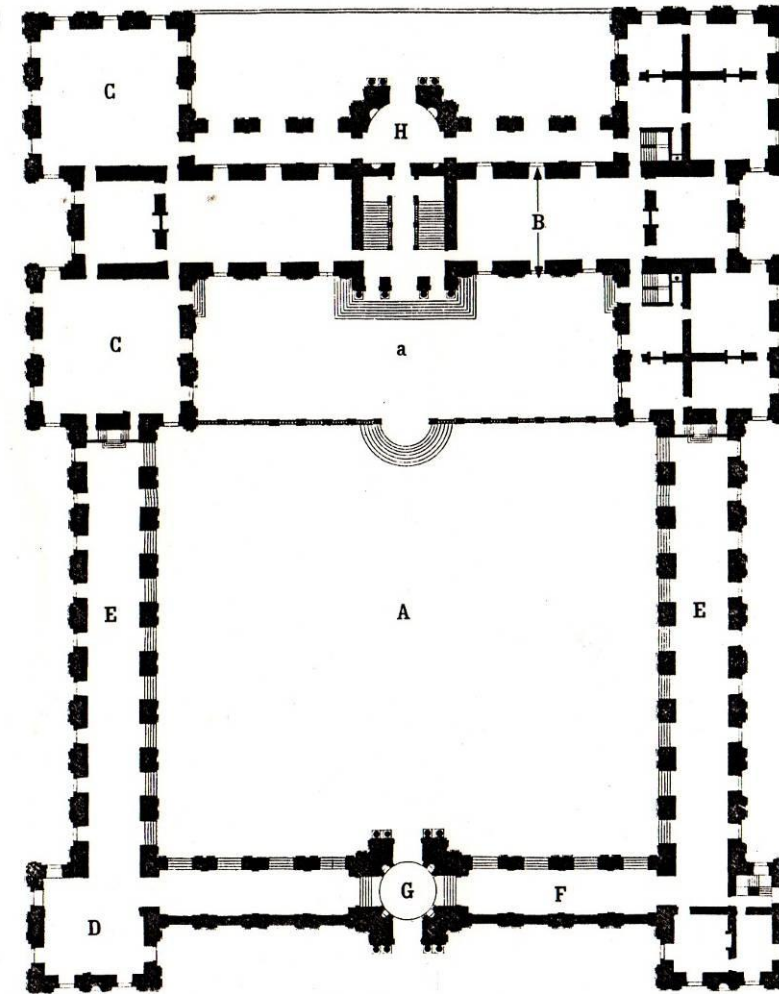


Fig. 7/180. Palais du Luxembourg (56)

Déjà s'introduit ici, dans ce classique français, le sens de l'ampleur voir aussi les tuileries les oeuvres de du Cerceau (plans - recueils)

le tout sera couronné par la conception de Versailles.

Stt Comédie cō réplique du Palais Pitti à Florence, alors que, en réalité, le seul point commun entre ces deux édifices est l'emploi de l'ordre toscan à bossages, caractérisé par une superposition de pierres en saillie (pl. IX) ; mais tout le reste, plan, composition des façades, diffère entièrement du palais Florentin.



- A. Cour fermée
- B. Corps central
- C. Pavillon hors-œuvre
- D. Pavillon demi-hors-œuvre
- E. Aile simple en profondeur
- F. Corps de portique
- G. Corps de passage
- H. Avant-corps
- a. Terrasse en terre-plein
- b. Terrasse de couverture
- c. Ordre attique

Figure 7/181: Palais du Luxembourg (Paris) - Française n° 1752, vol. II, ligne III, n° VII, pl. 7, pl. 2 - Extrait de C. Blondel "l'architecture", II, 5. In (56)

2. Église St-Gervais-St-Protais\*. — L'édifice est bâti sur une légère éminence qu'accusent les marches de la façade et celles de la rue François-Miron. Dès le 6<sup>e</sup> s., une basilique fut dédiée aux saints Gervais et Protais, deux frères, officiers romains, martyrisés sous Néron.

Le corps de l'édifice, de style gothique flamboyant, a été terminé en 1657. Scarron, Philippe de Champagne, Crébillon, Le Tellier sont inhumés ici.

St-Gervais a été rendue célèbre par les huit Couperin qui ont successivement tenu ses orgues, de 1656 à 1826.

L'imposante façade classique, la première de Paris (1616-1621), attribuée à Métezeau ou Salomon de Brosse, offre trois étages de styles dorique, ionique et corinthien.

L'orme planté sur la place était, selon la coutume médiévale, un lieu d'assemblées, de jugements, d'embauche, de rendez-vous, d'où l'expression: « Attendez-moi sous l'orme ».

A l'intérieur, de la construction d'origine, l'édifice a conservé les voûtes flamboyantes, plusieurs vitraux du 16<sup>e</sup> s. et un bel ensemble de stalles. Les orgues, construites en 1601 et enrichies au 18<sup>e</sup> s., sont les plus anciennes de Paris. (Guide vert Michelin)

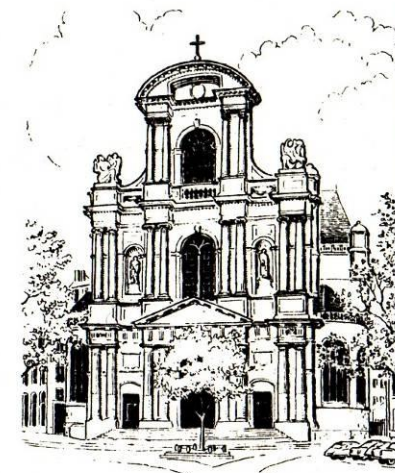


Fig. 7/182 (Archives Photographiques, Paris.)  
 Église St-Gervais-St-Protais. — Façade.



Fig. 7/183  
 St-Gervais - Salomon de Brosse.

3. Hôtels particuliers: Liancourt (1613-1623)

le château et l'hôtel suburbain correspondaient au même type de base. Toutefois, en raison de sa situation particulière, l'hôtel acquit bientôt certains traits spécifiques. Ordinairement, les hôtels étaient bâtis les uns à côté des autres, n'ayant donc que deux façades. De ce fait, le plan se faisait parfois plus resserré que dans les châteaux qui, eux, n'étaient pas limités dans leur implantation. L'impossibilité d'avoir une cour séparée devant la cour d'honneur conduisit à avoir deux cours disposées l'une à la suite de l'autre, solution qu'on trouve déjà à l'hôtel de Liancourt (Bouillon 1613-1623, ill. ) bâti par Salomon de Brosse et Jacques Lemer cier. L'axe principal de la cour d'honneur ne correspond plus à celui du jardin, d'où une certaine confusion dans les rapports spatiaux<sup>19</sup>. L'axe d'entrée de l'hôtel de Liancourt finissait sur un fond aveugle, cependant que l'accès au corps de logis se trouvait dans le coin gauche de la cour et s'ouvrait sur un escalier relié au vestibule placé au milieu de la façade sur jardin. Les murs de la cour présentaient une articulation simple et classique, avec un ordre dorique de pilastres s'élevant au-dessus d'un rez-de-chaussée à bossages. La façade ressemblait à celle d'un château monumental avec des ailes en saillie et un avant-corps central. Son articulation, conventionnelle, reposait sur un réseau d'horizontales et de verticales plutôt que sur des éléments classiques<sup>20</sup>.

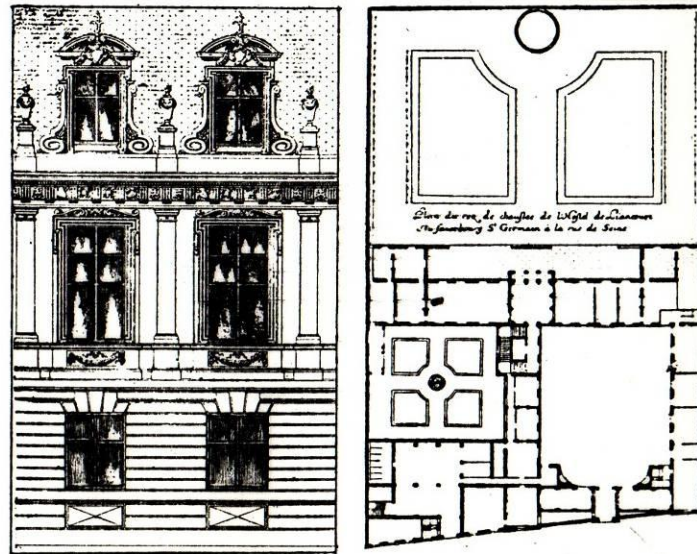
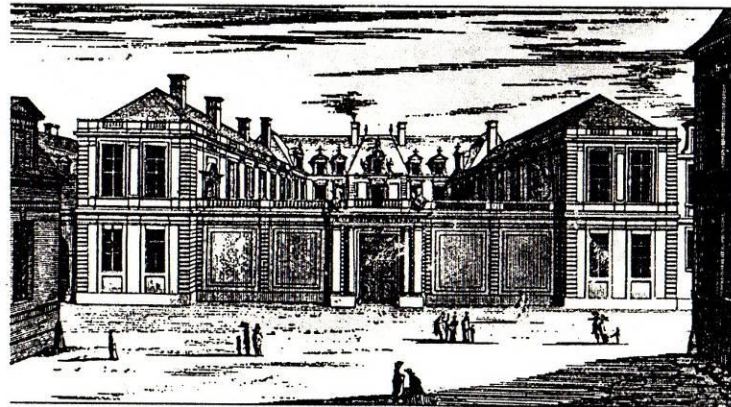


Fig. 7/184: Façade et plan de l'hôtel de Liancourt à Paris, par Salomon de Brosse (1613). (40, 06)

L'hôtel de Liancourt que Salomon de Brosse édifia rue de Seine à Paris est un des premiers exemples d'hôtel particulier du XVII<sup>e</sup> siècle ayant le principal corps de logis entre cour et jardin (fig. 184), une cour d'honneur, les bâtiments de service groupés sur la rue et sur une cour-jardin intérieure. En même temps apparaissent les pièces en enfilade et la galerie d'apparat.

Les façades de cet hôtel étaient dessinées avec une distinction particulière et les proportions y étaient étudiées avec un sens tout nouveau et un raffinement assez rare à cette époque. Sur un rez-de-chaussée à refends (fig. 184) s'élevait le premier étage orné de pilastres doriques; à l'étage (combles): lucarnes séparées par des pots-à-feu (décor fréquent sous Louis XIII, plus élançés sous Louis XIV).



F. 7/185. Paris, hôtel de la Villeneuve, gravure de Perrot. (7.8)

B. Jacques LEMERCIER (1585-1654)  
1\*) Biographie.

Né à Pontoise vers 1585, mort à Paris en 1654. Fils et élève de Nicolas du même nom, il descendait d'une famille d'architectes célèbres. Entre 1607 et 1614, il séjourne à Rome pendant deux ans. En 1624, Louis XIII lui confia l'agrandissement du Louvre: il réalisa la même année le pavillon de l'Horloge. De 1626 à 1642, Richelieu lui confia la construction de l'église de la Sorbonne. En 1653, il élabore le projet de l'église jésuite de Saint-Roch, construisant le chœur à déambulatoire et le transept. Au monastère du Val-de-Grâce fondé par Anne d'Autriche en 1645, il édifie la chapelle du Saint-Sacrement. A la demande de Richelieu, il bâtit un palais, devenu plus tard palais royal, dont il ne reste aujourd'hui que des vestiges. Parmi les œuvres réalisées en dehors de Paris, nous citerons le château et l'église de Rueil ainsi que l'Arc de Triomphe du Pont-Neuf. (Schulz)

2\*) Ses œuvres:

- s'occupe surtout de constructions d'égères.

1) EGLISE DE LA SORBONNE (fig. 186):

- on y retrouve un écho de son séjour en Italie (1615-1618), rappel des œuvres de Maderna et Rainaldi.
- reprend le thème de l'architecture Baroque lère époque.
- l'église étant aperçue suivant deux de ses axes, il conçoit deux façade - celle de devant rappelle Ste-Suzane à Rome.
  - une autre transversale.
- à Rome, pendant son séjour on construisait ST-CARLO qui représente la même disposition.
- LEMERCIER n'a rien inventé, il s'est contenté de copier.

2) AGRANDISSEMENT DU LOUVRE: A.H. D. p. 337 chron. p. 570. 561. 542.

- il y réalise l'agrandissement du plan dressé auparavant par Pierre LESCO T, il ajoute un étage supplémentaire et réalise la tour de l'HORLOGE.
- En définitive, des constructions de LEMERCIER, on constate que l'architecture religieuse reste traditionnelle.

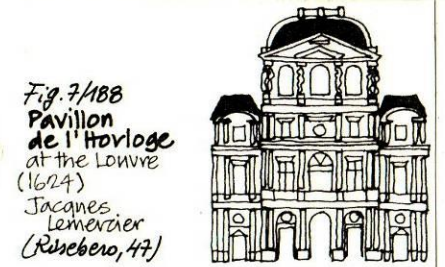
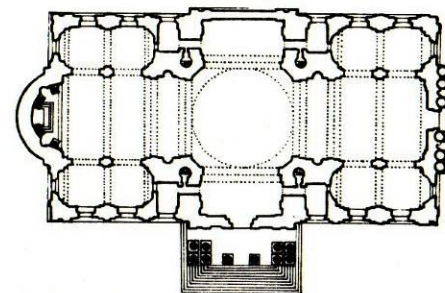


Fig. 7/188 Pavillon de l'Horloge at the Louvre (1624) Jacques Lemer cier (Risebero, 47)



F. 7/189 Eglise de la Sorbonne Paris - Lemer cier (d'après Perron).

3. Palais de Richelieu.



Fig. 7/186 la Sorbonne - 1635. Le mercier. (Yarwood, 57)

Fig. 7/187: the Sorbonne church (1635) Lemer cier (Risebero, 47)

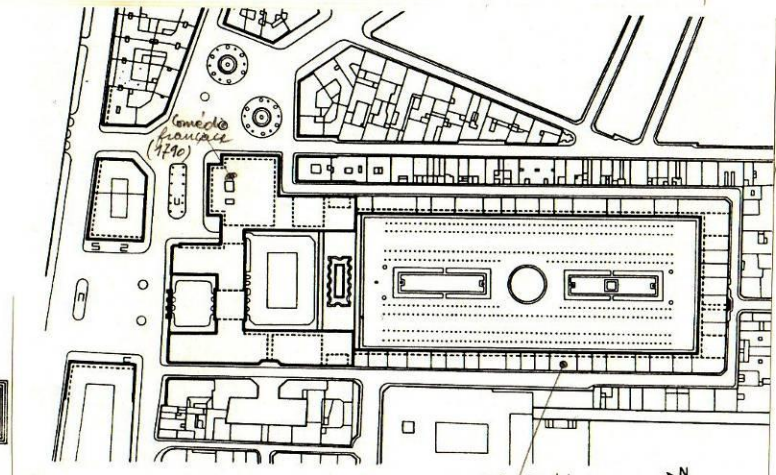


Fig. 7/190 Paris. Palais-Royal. ENCYC. UNIV.

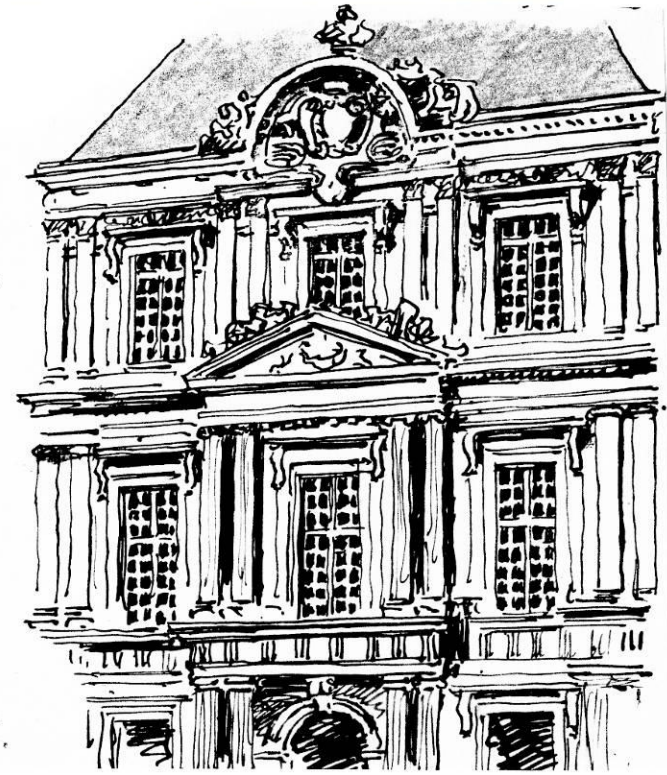
en 1780, 36500 m<sup>2</sup> du jardin sont bâtis (Arch. Louis).



2. AGRANDISSEMENT DU CHATEAU DE BLOIS (fig 142) : (1635)-

- vieille résidence royale le long de la Loire cédée par la roi à son frère GASTON d'ORLEANS ;
- l'agrandissement s'avère difficile : la longueur de la façade côté cour est différente de la longueur de la façade côté ville ce qui oblige F.M. à renoncer au jeu de volume des toitures indépendantes.
- ce renoncement amène la simplification du jeu du volume.
- innovation également dans la dissociation de la sculpture et de l'architecture.

Fig. 7/142. Blois  
(1635-1638).  
(2) Circoste la partie centrale de cette aile de chateau de Blois (pierre vulcaire et ardennes)  
Le Baroque ne se marque plus que par de détails : fronton courbe, architrave interrompue ; sculpture chargeant le fronton triangul, la pot au feu, etc. Le reste est classique - Superposit. d'ordres : dorique, ionique, corinthien. Fenêtr. à arcades de bout et "petit bout".  
Economie de moyens mais sans aigue des proportions et de l'équilibre ce qui caractérise le classicisme français.



Dans son projet pour Blois, Mansart mit en œuvre un plan qui était aussi hardi que les réalisations contemporaines de Borromini en Italie. Il donnait l'impression d'une symétrie apparente à l'intérieur d'une structure fondamentalement asymétrique, de telle sorte que le schéma n'avait rien de cette régularité monotone qui va parfois de pair avec l'architecture classique. L'aile inachevée de ce chateau, qui fut la seule partie de ce projet à être édifiée, témoigne toujours de la grandeur et de la subtilité du plan. La surface du mur, scandée par des pilastres, bien proportionnée et clairement définie, avec ses trophées et ses guirlandes discrètement ramenés sous le fronton, est typique de l'œuvre de Mansart à cette époque, comme le sont les frontispices savamment calculés.  
L'hôtel de La Vrillière ressemblait à un certain nombre d'hôtels particuliers construits à Paris vers les années 1630, avec une aile à loggia « en retour » le long du jardin et un grand escalier installé dans un pavillon flanquant l'aile qui ouvrait sur la cour principale ; cette solution rendait possible l'aménagement d'une enfilade de chambres dans cette aile. Il est difficile de déterminer le rôle de Mansart et celui de Le Vau dans le développement de ce genre de plan, car tous deux l'ont adopté en même temps (Le Vau pour l'hôtel de Bautru). (Encyc. Univ.)

3. Eglise St Marie, Rue St Antoine à Paris. (1632).

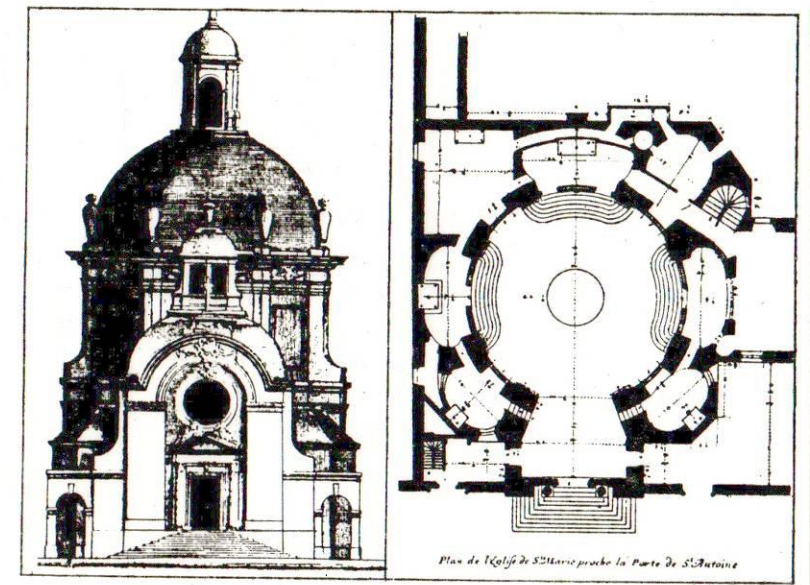


Fig. 7/143. — Temple Sainte-Marie, rue Saint-Antoine, à Paris, par Fr. Mansart. Façade et plan. (Martin, 40)

En 1632, François Mansart élevait à Paris la charmante église Sainte-Marie, trop peu connue et qui nous est parvenue intacte. Ce remarquable édifice mérite l'attention pour l'originalité de sa façade (fig. 143) et surtout de son plan (fig. 143). Sur la nef circulaire donnent le chœur et deux chapelles latérales - sur plan presque elliptique, ainsi qu'une sacristie à chacun des angles. C'est à Mansart qu'on doit également la curieuse abside du temple de l'Oratoire qui donne sur la rue de Rivoli à Paris. (Martin, 40).

4. CHATEAU DE MAISON-LAFITTE (1642-1646) (fig. ) : A.H. III. Pl. 341.

- toitures assez déchaquetées.
- plan en U mais dont les bras latéraux sont très raccourcis.
- grandes horizontales passant à travers tout l'édifice.
- l'ordre colossal disparaît au profit d'un ordre plus mesuré.

Son ouvrage le plus complet. Corps central et ailes de même hauteur. Encre Louis XIII pour la haute toiture et la décoration; mais tend vers le Louis XIV par l'ampleur majestueuse de la composition. S'apparente au Prénocque par l'accuration d'un motif central et l'individualisation de diverses parties - surtout au moyen de la toiture :

**Château de Maisons**  
(aujourd'hui Maisons-Laffitte)

Ce château fut construit au nord-ouest de Paris par François Mansart entre 1642 et 1651 pour René de Longueil, président à mortier puis surintendant des Finances. La composition repose sur un rythme ternaire (trois ordres superposés, trois pavillons, deux fenêtres encadrant niche ou frontispice) et une gradation calculée (les portiques latéraux, assez bas, équilibrent l'élanement du frontispice central, comme les lucarnes des pavillons le grand fronton triangulaire central). Mansart témoigne ici de son extrême virtuosité dans le maniement des ordres, dont la correction des profils reste un modèle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

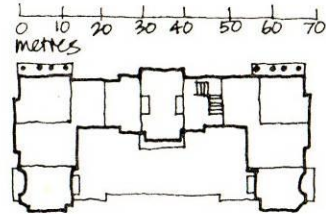


Fig. 7/194  
CHATEAU DE MAISONS  
PARIS (1642)  
FRANÇOIS MANSART  
(Risebero, 47).

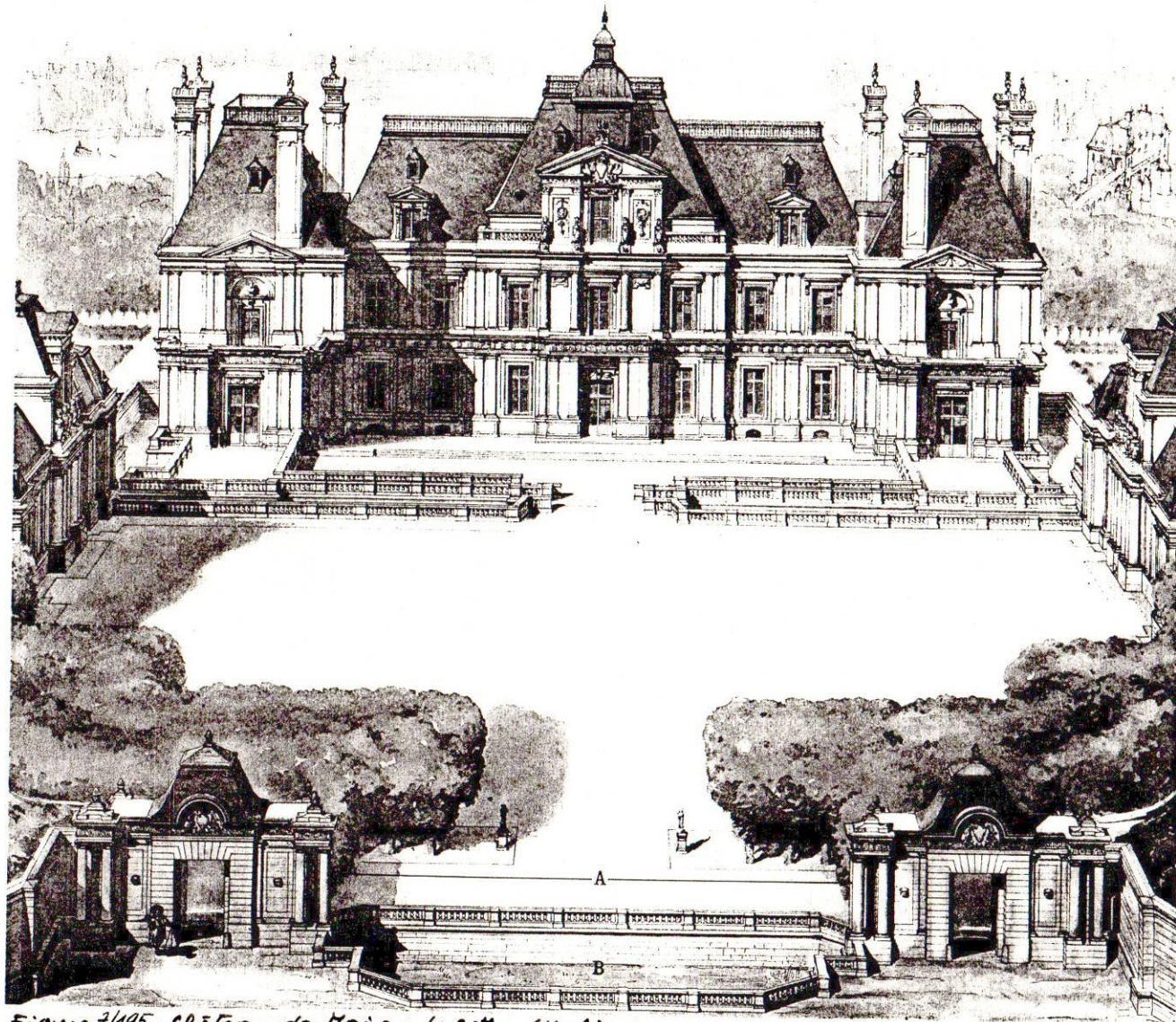


Figure 7/195. Château de Maisons-Laffitte, (Yvelines)  
Archives des Monuments historiques, plan n° 7163. Extrait de ( ), VII, 7 (56)

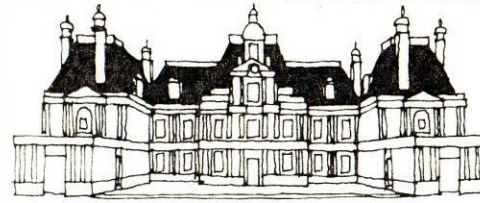


Fig. 7/196 - Maisons - Cour avant  
(Risebero, 47).

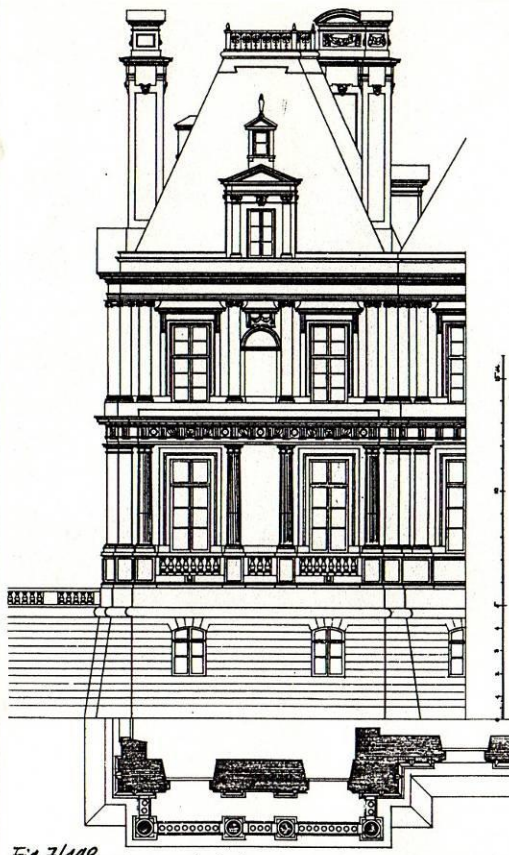
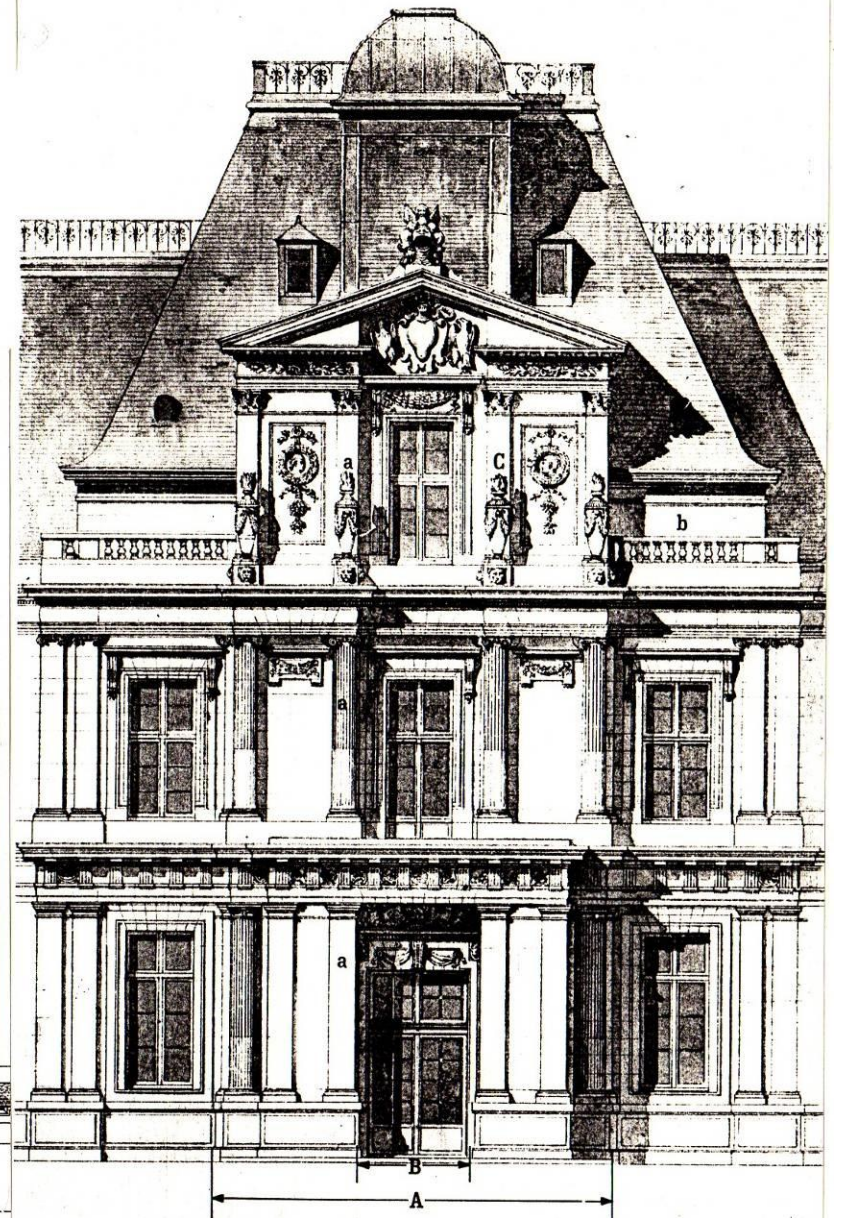


Fig. 7/198. (Fromart, 25)

René de Longueil, qui commanda le château de Maisons en 1642, se révéla le client le plus satisfaisant pour Mansart, car sa fortune augmenta prodigieusement tandis que les travaux étaient en cours, et ses premières exigences, en termes d'aménagement, n'étaient pas très grandes. Pour une fois, Mansart eut la possibilité de se livrer jusqu'au bout à sa recherche de perfection; chaque partie du projet, depuis les voûtes en sous-œuvre et les fondations, jusqu'au plus infime détail de décoration, fut dessinée et exécutée avec la plus grande précision. On choisit un site splendide, sur les rives de la Seine, près de la forêt de Saint-Germain, et on dessina une savante série d'avant-cours, de portails et d'avenues, l'avenue principale conduisant ingénieusement vers le château de Saint-Germain où le roi logeait souvent. Sur un côté de la première avant-cour s'élevait une des plus grandes écuries de France, abritant une école d'équitation et un abreuvoir d'une décoration très étudiée, et ayant à l'entrée un fronton qui rivalisait avec celui du château. L'élevation du château est une version améliorée de celle qui avait été employée à Blois.

Figure 7/197 : Château de Maisons-Laffitte (Yvelines)

D'après les Archives des Monuments historiques, plan n° 7163. Extrait de ( ), II, 25. (56).



EGLISE DU VAL DE GRACE (1645) (fig. 7/199) :

- prouve de façon frappante la dépendance totale des architectes français de l'Italie dans le domaine de la construction religieuse.
- plan treflé couronné par une coupole et un tambour, tous deux conçus à l'italienne, cette coupole centrale s'entoure de quatre coupoles latérales absolument ridicules dans leurs proportions.
- excessif du Baroque italien, nervure colonnes, lanterne très agitée.
- élément important : la construction d'un coupole exclut la construction d'une tour, aussi l'architecte a-t-il cherché une formule permettant de surélever la coupole sans toutefois nuire aux conditions de stabilité de l'édifice, ni à ses proportions intérieures ; à cet effet il dissocie la coupole de couverture de l'espace de celle de couronnement du volume ; il place d'abord une coupole intérieure percée d'un oculus destiné à produire un éclairage central ensuite à l'extérieur il construit une attique percée de fenêtres et la surmonte d'un coupole de couverture située très au-dessus de la première. La distance entre ces deux coupoles ne permet pas l'éclairage par la tour lanterne sauf peut-être en la reliant à la coupole intérieure par un "canal" inesthétique. F.M. trouve une solution ingénieuse : entre les deux coupoles il en place une troisième destinée simplement à réfléchir dans l'oculus la lumière diffusée au travers des lucarnes percées dans l'attique.



7/199. Paris, Val-de-Grâce - Gravure de l'époque (Schulz)



dome by Lemercier - a more ornate version of the sorbonne

portal by Mansart

7/200. Church of the Val-de-Grâce (1645) Lemercier following Mansart (Riebero)

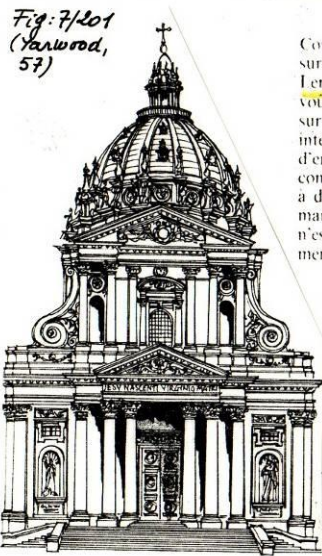


Fig. 7/101 (Yarwood, 57)

Eglise du Val-de-Grâce, Paris

Commencée en 1645, en réalisation d'un vœu d'Anne d'Autriche, sur les plans et sous la conduite de François Mansart, que Lemercier remplaça en 1646, l'église du Val-de-Grâce ne fut voûtée qu'après 1655 par Pierre Le Muet ; il éleva la coupole sur un nouveau dessin et dirigea les travaux de décoration intérieure jusqu'en 1667. Largement dégagée par une cour d'entrée régulière, et précédée d'un ample perron, la façade combine d'une manière inédite les thèmes du frontispice italien à deux ordres superposés et du portique antique ; le contraste marque entre le portique saillant et la travée en retrait de l'étage n'est pas sans rappeler les recherches analogues d'animation menées par les architectes romains.

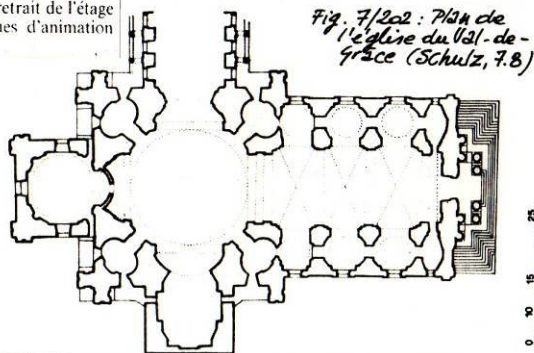


Fig. 7/202 : Plan de l'église du Val-de-Grâce (Schulz, 7.8)

En 1645, la reine Anne d'Autriche demanda à Mansart d'ajouter une église et un palais au couvent du Val-de-Grâce où elle allait fréquemment faire retraite. Pour ce projet, Mansart conçut un plan inspiré de l'Escorial, où Anne d'Autriche avait passé sa jeunesse. Le plan qu'il fit pour l'église était inédit par bien des points, avec ses tours flanquant la nef et son portail d'entrée à un étage, en avancée, qui rappelait plus les entrées de ses châteaux que les frontons d'églises traditionnels. Malheureusement, il fut renvoyé un an après le début des travaux, et le palais ne fut pas construit ; mais l'église elle-même fut commencée sous sa direction, et elle lui doit son plan. On ne connaît pas exactement les raisons de la défection de Mansart, mais le coût des travaux, dû en partie aux difficultés présentées par le site (le sous-sol était miné par des caves et des carrières), s'ajoutant à l'incapacité de Mansart à se décider une fois pour toutes, en sont les causes les plus probables. (Encycl. DNV.)

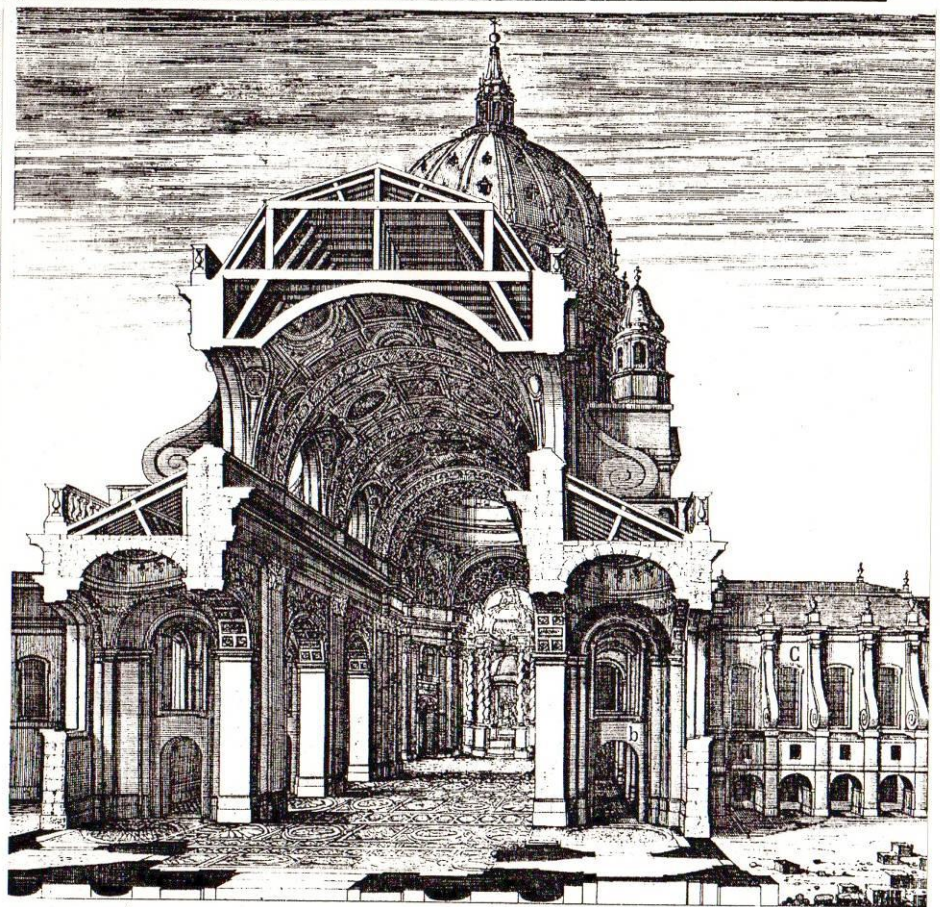


Figure 7/203: Le Val de grâce, Paris. Extrait de MAROT, "L'architecture française ou recueil de plans", nouvelle éd. 1968. Extrait de ( ), XIII, 61. (56)

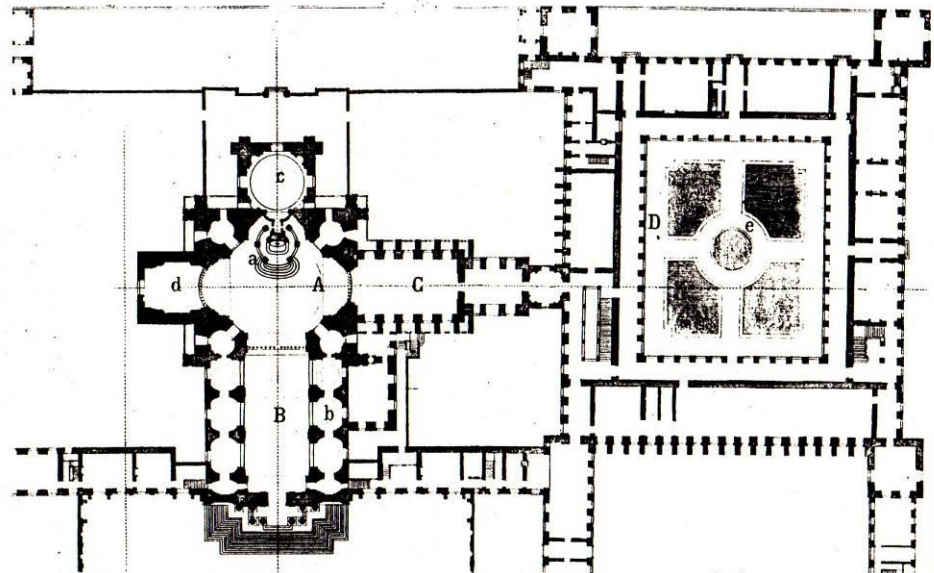


Figure 7/204: Paris, le Val de Grâce. BLONDEL "L'architecture française" 1752, t. II, plan III, n. 21, pl. I. Extrait de ( ), XIII, 64 (56)

**La Fronde et la dernière manière de Mansart**

Après cet échec, et durant les émeutes de la Fronde, Mansart se contenta de dessiner et de transformer un certain nombre d'habitations particulières destinées à la bourgeoisie et à la petite noblesse. Dans ces œuvres, son style devint plus plastique, avec des éléments décoratifs plus simples (hôtel de Jars et hôtel de Guénégaud des Brosses); il montra une grande habileté dans son traitement de sites restreints et dans son adaptation d'éléments déjà existants (hôtel de Guénégaud-Nevers, hôtel de La Bazinière et hôtel de Condé). Pour ces derniers, Mansart créa un type d'escaliers progressivement plus mouvementés et curvilignes, évolution qui connait son aboutissement avec l'escalier de l'hôtel d'Aumont: celui-ci s'amenuise et tourne de telle sorte qu'il revient sur lui-même dans la largeur de la cage. Contrairement à ce que prétend *La Mansarde*, Mansart semble avoir toujours respecté l'œuvre de ses prédécesseurs lorsqu'il a transformé des bâtiments existants. C'est particulièrement vrai dans le cas de l'hôtel Carnavalet où il eut beaucoup de difficultés pour préserver et mettre en valeur l'entrée sur la rue dessinée par Pierre Lescot.

Mansart n'eut plus jamais l'occasion de concevoir un château dans son ensemble, mais on lui confia la transformation d'un certain nombre de châteaux déjà édifiés, et il réalisa une œuvre d'avant-garde dans ses plans de terrasses, de jardins et de pièces d'eau. Il est établi que ses dessins de jardins pour Maisons, Fresnes, Limours, Fontenay-Bourg et Gesvres ont fourni un modèle pour la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et ont grandement influencé le XVIII<sup>e</sup>. Il reste peu de vestiges de ces dessins, ni même des dernières œuvres de Mansart, mais, pour autant qu'on puisse en juger d'après un pavillon qui subsiste au château de Gesvres, l'œuvre de Mansart à cette époque prit un peu de cette *terribilité* qu'on associe à la dernière manière de Michel-Ange.

Pour l'achèvement de l'église des Minimes, en 1657, Mansart proposa une haute composition pyramidale, avec un dôme et des tours d'encadrement, semblable à ce qui fut fait à la même époque pour l'église Sainte-Agnès sur la piazza Navona à Rome, et inspirée des plans centraux italiens de la première Renaissance. Ce fameux portail ne fut jamais achevé, et la partie qui en avait été élevée a malheureusement été détruite.

**Projets pour le Louvre et la chapelle des Bourbons à Saint-Denis**

Avec l'arrivée de Colbert, Mansart connut un bref regain de faveur à la cour avant de mourir, en 1666. Il reçut deux importantes commandes royales, pour la construction de la chapelle funéraire de la dynastie des Bourbons à Saint-Denis et pour l'achèvement et l'agrandissement du Louvre. Aucun de ces deux projets ne vit le jour, en partie à cause des changements de goût et des exigences de la cour, et en partie aussi à cause du caractère difficile de Mansart.

Son projet pour la chapelle des Bourbons aurait abouti à l'édification d'une vaste composition à plan central coiffée d'un dôme, à l'extrémité est de la basilique Saint-Denis qui en possédait déjà un, celui de la chapelle (achevée) des Valois. Un certain nombre de chapelles à dôme, pour abriter les tombeaux, se seraient groupées autour de cet espace central circulaire qui devait être recouvert d'un dôme tronqué complexe éclairé à l'intérieur par des fenêtres invisibles. Dans ce cas précis, le parallèle avec les plans de la première Renaissance italienne devient encore plus net, mais il était aussi, en ce qui concerne l'évolution de Mansart, la conclusion logique d'une série d'expériences sur des plans centraux qu'on peut retrouver dans son œuvre à partir du dessin pour la petite église de la Visitation de la rue Saint-Antoine. Comme ce fut le cas de ses projets pour le Louvre, Mansart se trouva en compétition avec Bernin qui Colbe avait appelé en France. (*Enc. Univ.*)

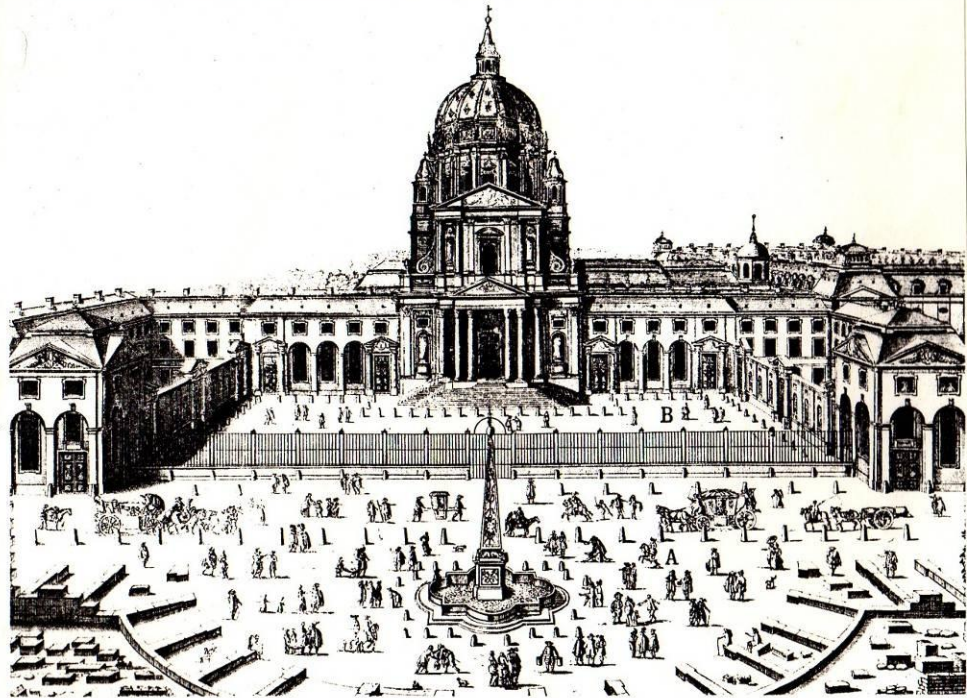
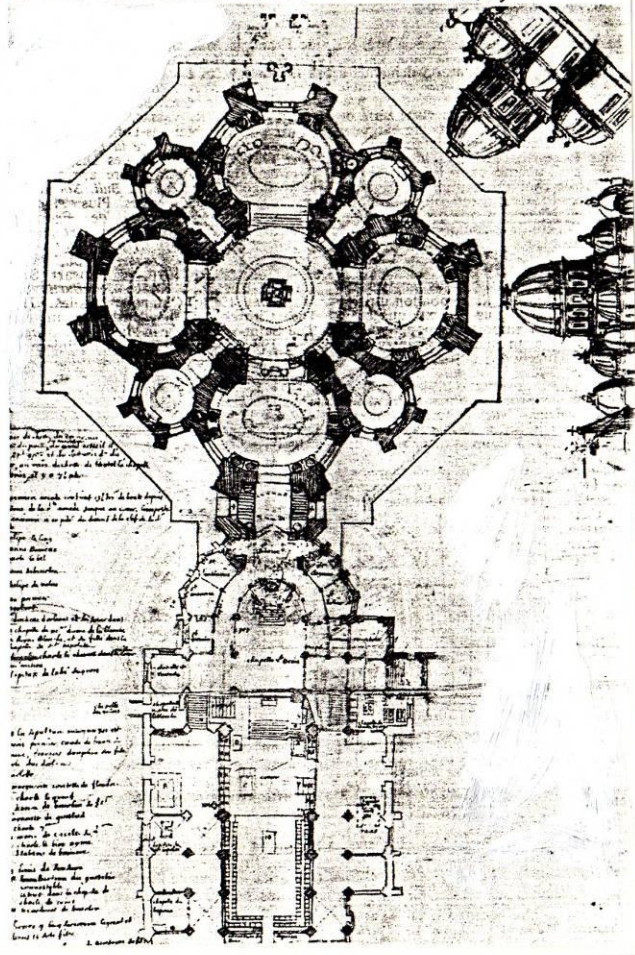


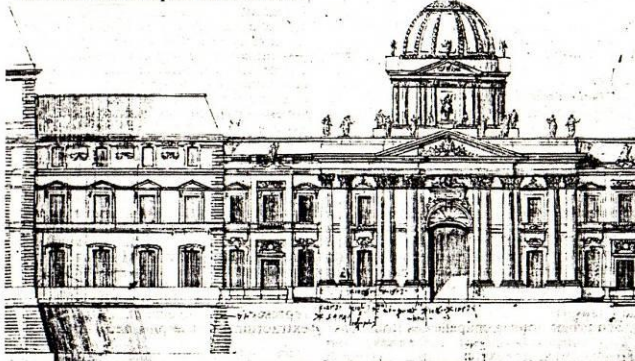
Figure 7/205: "Paris, projet de place devant le Val de Grâce", d'après MARIOT "L'architecture française ou recueil de plans", 1667. Extrait de ( ), XII, 4. (56)

Figure 7/206:

Projet (non réalisé) pour la chapelle funéraire des Bourbons, à l'extrémité est de la basilique Saint-Denis, env. 1663. Cabinet des Estampes, Bibl. nat., Paris (W.P.J. Smith). (*Enc. Univ.*)



Le travail de Mansart pour le Louvre représentait probablement l'épisode le plus extraordinaire et le plus décevant de sa



Un des projets de Mansart pour l'achèvement du Louvre: élévation de la façade est. Cabinet des Estampes, Bibl. nat., Paris (W.P.J. Smith).

sa carrière. Le Vau, qui avait déjà préparé des plans pour terminer la cour carrée, fut écarté par Colbert, et on demanda à Mansart de soumettre un projet. Stimulé par l'importance de la commande, il présenta non pas un, mais une vaste série de dessins, dans lesquels le thème du bâtiment entourant une cour ouverte était traité de presque toutes les manières imaginables; il y en avait même dans lesquels il n'y avait pas de cour du tout. Il ne s'agissait pas de projets extravagants ou empiriques, mais de choix réellement possibles, établis à partir d'une intime compréhension de ce que voulaient le roi et la cour, et permettant une liaison ingénieuse avec les bâtiments déjà construits sur le site. On demanda à Mansart de sélectionner un ou deux dessins pour les soumettre à l'approbation du roi, mais il s'y refusa, sous prétexte que pour un travail aussi important, il ne voulait pas se limiter à un plan, préférant garder la liberté d'améliorer ou de changer les dessins de façon à obtenir le bâtiment le plus parfait possible. On lui retira la commande, mais il continua à travailler sur des schémas variés, tandis que de nombreux architectes soumettaient leurs projets, dont beaucoup s'inspiraient des siens. Cependant, Mansart ne fut pas complètement oublié, car, même après sa mort, le roi garda le droit de consulter ses dessins qui furent laissés dans un coffre-fort. Ceux-ci, avec d'autres projets de Mansart, furent jalousement gardés par ses plus proches parents, et parmi eux Jules Hardouin et Jacques IV Gabriel. (*Encycl. Univ.*) W.P.J.S.

**Bibliographie**

- J.-P. BABELON, « L'Hôtel de Guénégaud des Brosses », in *La Vie urbaine*, vol. III, Paris, 1964 / A. F. BLUNT, *François Mansart and the Origins of French Classical Architecture*, Londres, 1941; *Art and Architecture in France, 1500-1700*, Londres, 1957; « François Mansart », in *L'Urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680*, Paris, 1969 / A. J. BRAHAM, « Mansart Studies, I: The Val-de-Grâce », in *Burlington Magazine*, 1963; « Mansart Studies, IV: The Château of Gesvres », in *Burlington Magazine*, 1964 / A. J. BRAHAM & W. P. J. SMITH, « Mansart Studies, V: The Church of the Minimes », in *Burlington Magazine*, 1965; « François Mansart's Work at the Hôtel de Chavigny », in *Gaz. Beaux-Arts*, 1965 / E. J. CIPRUT, « Un dessin inédit de François Mansart », in *Gaz. Beaux-Arts*, 1954; « Une quittance autographe de François Mansart », in *Bull. Soc. Hist. Art franc.*, 1956; « La Dernière Œuvre

de François Mansart », in *Bull. Soc. Hist. Art franc.*, 1961; « Un ouvrage de Mansart à Limours », in *Bull. Soc. Hist. Art franc.*, 1961; « Œuvres inconnues de François Mansart », in *Gaz. Beaux-Arts*, 1965 / J. DUPONT & R. VASSAS, « Le Domaine de Maisons à Maisons-Lafitte », in *Les Monuments historiques de la France*, n° 3, 1967 / M.-A. FLEURY, « Les Dispositions testamentaires et l'inventaire après décès de François Mansart », in *Bull. Soc. Hist. Art franc.*, 1956; « Les Plus Anciens Documents sur l'activité de François Mansart », in *Bull. Soc. Hist. Art franc.*, 1961 / L. HAUTECEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, 2 vol., Paris, 1943 / W. P. J. SMITH, « Mansart Studies, II: The Val-de-Grâce », in *Burlington Magazine*, 1964; « Mansart Studies, III: The Church of the Visitation in the Rue Saint-Antoine », in *Burlington Magazine*, 1964; « L'Hôtel de La Bazinière », in *L'Urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680*, Paris, 1969.

**Conclusions et influences.**

François Mansart a donné une signification nouvelle à l'architecture classique française. Il y est parvenu en appliquant le vocabulaire classique à des formes architecturales auxquelles il n'était pas en fait destiné, à tel point qu'entre ses mains le château français et l'hôtel particulier sont presque devenus des types de bâtiments classiques, tout comme les architectes italiens du XVI<sup>e</sup> siècle ont créé des prototypes nouveaux, mais apparemment classiques, pour leurs façades d'églises ou leurs palais. En France, seuls Pierre Lescot et Salomon de Brosse avaient sérieusement essayé de progresser dans ce domaine. Mansart s'inspira très fortement de ces deux créateurs, mais il profita quelque peu aussi de l'habileté structurale et géométrique de Philibert de l'Orme, et du style fondé sur l'utilisation systématique de la brique et de la pierre, inséparable de l'architecture civile sous le règne de Henri IV. En combinant ces disciplines, tout en essayant de retrouver le style de l'Antiquité au moyen des sources limitées qu'il avait à sa disposition, Mansart a créé des projets qui étaient réellement classiques, tout en étant totalement dépourvus de sécheresse et de monotomie.

Mansart, pas plus que son contemporain Louis Le Vau, n'a survécu au changement de goût qui s'est manifesté avec l'arrivée au pouvoir de Louis XIV, lorsqu'il se révéla nécessaire pour les artistes de donner dans le genre de la cour. Dans de nombreux domaines, Mansart a été éclipsé par son petit-neveu Jules Hardouin, qui a repris le nom de Mansart, et avec lequel on le confond souvent. Jules Hardouin-Mansart a été formé tout jeune par son grand-oncle, et un grand nombre de ses projets s'inspirent de dessins de celui-ci. C'est particulièrement vrai du plan de Hardouin pour la chapelle à dôme des Invalides qui doit beaucoup au projet non exécuté de Mansart pour la chapelle des Bourbons.

**Caractère et influence**

Mansart s'est fait la réputation d'abuser par avarice du travail des gens qu'il dirigeait (critique qui forme le thème de *La Mansarde*, pamphlet publié en 1651). Il était sans aucun doute intrinsèquement et souffrait d'une impuissance quasi pathologique à s'arrêter à une décision. Ses dessins étaient continuellement remaniés, et beaucoup d'entre eux comportent un nombre étonnant de solutions diverses. Il modifiait même des bâtiments en cours de construction afin d'améliorer leurs lignes — une partie du château de Maisons fut démolie et reconstruite de cette façon — et il n'existe pas de cas où, lorsque la comparaison est possible, le bâtiment existant corresponde au projet qu'il en avait fait. Ainsi que le dit éloquemment son biographe Charles Perrault: « Cet excellent homme qui contendoit tout le monde par ses beaux ouvrages ne pouvoit se contenter lui-même; il lui venoit toujours en travaillant de plus belles idées que celles où il s'étoit arrêté d'abord... »

Hors de France, particulièrement en Angleterre et en Suède, l'influence de Mansart fut considérable. L'architecte anglais Christopher Wren, qui le rencontra à Paris en 1666, lui devait beaucoup, de même que Nicodème Tessin, architecte suédois; son influence est manifeste jusqu'en Autriche dans les œuvres de Fischer von Erlach.

Après une période d'oubli, il connut un regain de popularité en France vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et ses projets furent de nouveau admirés puis largement imités. Le théoricien de l'architecture François Blondel avait coutume de conduire ses élèves en pèlerinage au château de Maisons afin de les convaincre que Mansart était le « dieu de l'architecture ». On associe aussi le nom de Mansart avec le comble à la mansarde, bien qu'il ne soit pas le créateur du genre. Pierre Lescot l'avait déjà employé dans son aile du Louvre en 1551, et il dérive de sources italiennes. Néanmoins, ce n'est pas un hasard si ce type de toit porte le nom de Mansart, car ce dernier a exploré cette formule avec constance et originalité à travers son œuvre, et a créé un type de comble à trois pentes qui semble ne pas avoir été employé par d'autres architectes. (*Encycl. Univ.*)

B. Pierre LE MUET  
(Dijon, 1541 - Paris, 1669).

1\*. Biographie.

Architecte et auteur de traités dont le plus fameux demeure *Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes* (première édition en 1623, seconde édition revue et augmentée en 1647). En 1620, il présente un premier projet pour l'église de Notre-Dame-des-Victoires; la construction sera menée à son terme en 1663 par G. Le Duc moyennant certaines modifications apportées au plan d'origine. En 1645, Anne d'Autriche fonde le monastère du Val-de-Grâce; Le Muet succède à Mansart et à Lemercier dans les travaux de l'église: il élève l'ordre supérieur et la coupole, commençant également le côté jardin du monastère. Vers 1633, il édifie le palais Duret de Chevry (aujourd'hui Bibliothèque nationale) et le modifie en 1641 à l'intention de l'abbé, président au Parlement. En collaboration avec Le Vau, il érige le vaste ensemble de la Salpêtrière. Nombre de ses hôtels particuliers existent encore à Paris. De 1643 à 1649, il reconstruit l'aile centrale du château de Tanlay. (Schulz, 7.8).

2\*. Ses Oeuvres

1. Coupole du Val-de-Grâce  
(ordre supérieur de la coupole)

2. Bois Duret de Chevry.  
(Bib. nationale).

3. L'art de bien bâtir.

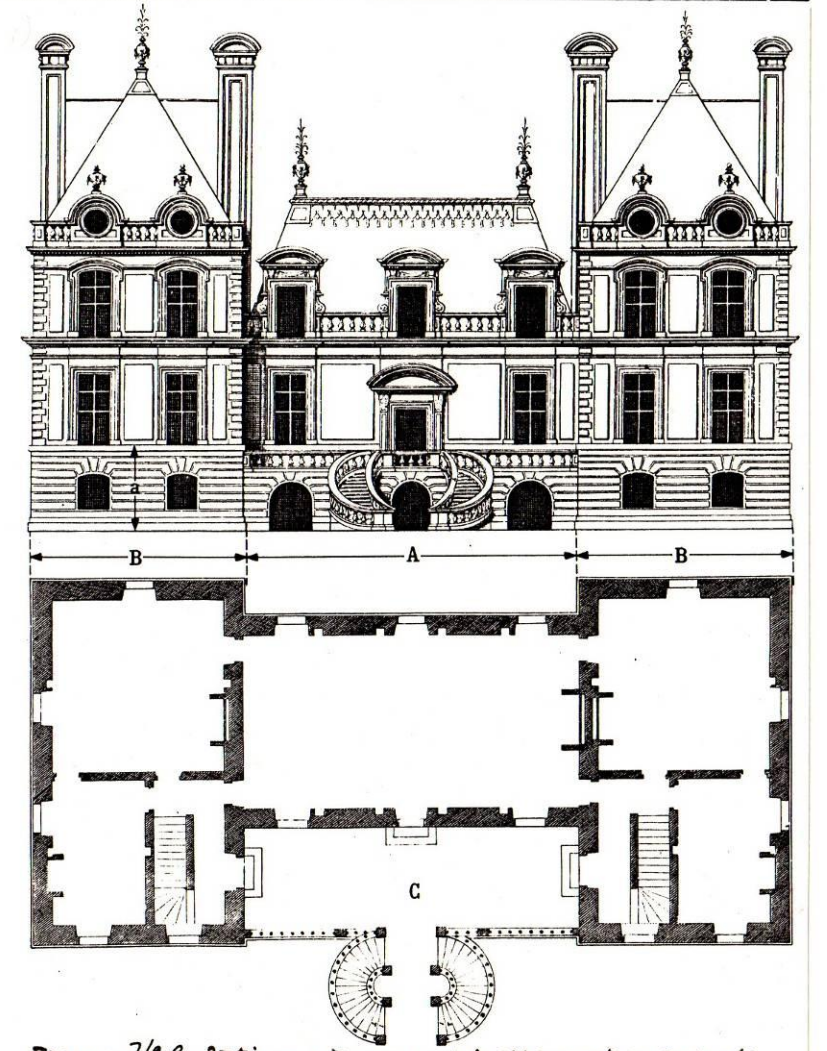


Figure 7/208. Bâtiment à 3 corps principaux et un corps de portique (C).  
D'après LE MUET "L'art de bien bâtir", 1681, pl. 62. Extrait de ( ), II, 4 (56)

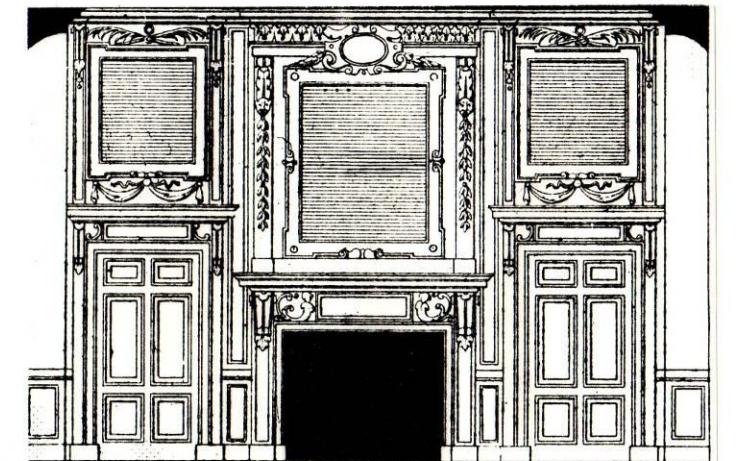
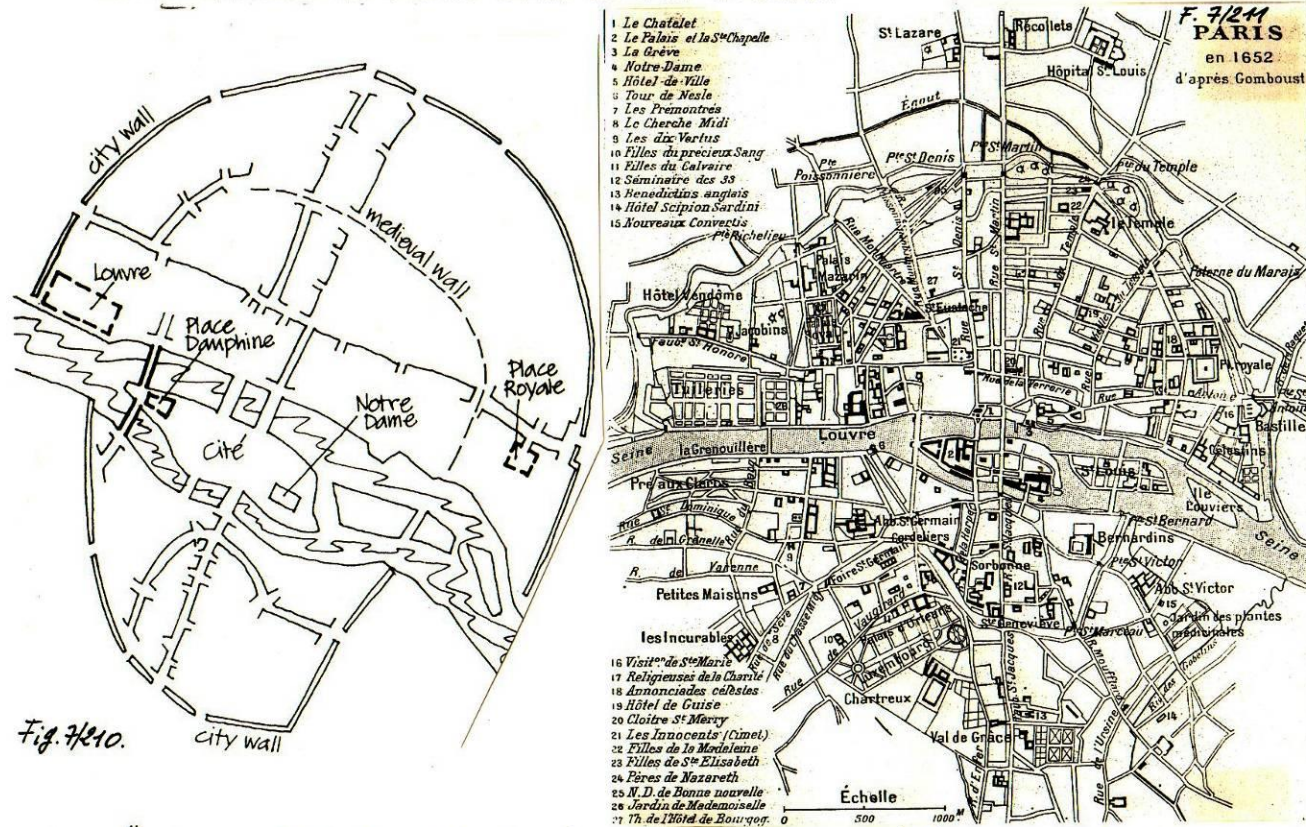


Figure 7/209.

Château de Pont-sur-Seine (Aube), par Lemuet (1630). (40)

Chapitre 4: La France sous Louis XIV.  
XIV.

Par. 1: L'urbanisme sous Louis XIV.  
A. Evolution de Paris sous le roi soleil.



Le fin du XVI et début du XVII siècle, c'est pour Paris l'âge classique. Le Pont-Neuf, commencé sous Henri III, est achevé et relie les deux rives. On travaille au Louvre et aux Tuileries qui sont réunis vers le sud. On bâtit au Luxembourg un grand palais de style franco-italien. Vers Saint-Germain-des-Près s'élevaient de nombreux hôtels.

Sous Louis XIV Paris compte 500.000 habitants et elle devient la ville de résidence. On y crée une sorte de second Paris. On dessine un quartier à l'ouest de la capitale, en direction de Versailles. Une promenade plantée d'arbres remplace de la Porte Saint-Honoré à la Bastille ce qui reste des enceintes de Charles V.

C'est au 17<sup>e</sup> S. que commence la transformation du paysage naturel à grande échelle.

Jusqu'ici la nature n'avait existé qu'en dehors de la civitas.  
≠ entre 1380 et 1609 (cf. 2<sup>e</sup> plan de la 1<sup>re</sup> dia).



au 17<sup>e</sup> S Paris se développe un peu ≠ de Rome



- pas de référence à un plan général.

- Paris se construit à partir d'épisodes monumentaux qui proprement tout se rassemblent pour former une structure systématique et cohérente.

après son entrée à Paris en 1544 - Henri IV renforce la monarchie  
peut donner à Paris une expression digne du nouveau système

Sixte V prit 10 pts de départ des centres urbains préexistants

Henri IV dit commencer de rien

il créa d'abord un nouvel élément: la place Royale  
centre sur 1 statue et développée autour

donc 1 nouvelle structure interne grâce aux places

1 anneau de boulevards

de (axo) centrifuges → nouvelle relation à l'environnement extérieur.

les idées préliminaires à ces innovations se rattachent à l'architecture des jardins.

1<sup>er</sup> innovateur: le Nôtre (1613-1700)

993 principes d'implantation (et cependant une variété ∞)

- l'axe longitudinal: parcours jusqu'à l'about:  
l'expérience d'un espace ∞

- tous les autres éléments sont en rapport avec cet axe:

• 1 palais qui divise le parcours en 2 moitiés ≠

• arrivée par 1 cour ouverte que l'observateur traverse en venant de son monde urbain

• le départ vers l'∞

• gradation: monde "civilisé" des personnes

la nature "apprivoisée" du bourgeois

la nature "quasi vierge"

• axes transversaux

des schémas rayonnants → donner 1 caract. ouvert

(idem à Vaux-le-Vicomte à Versailles)

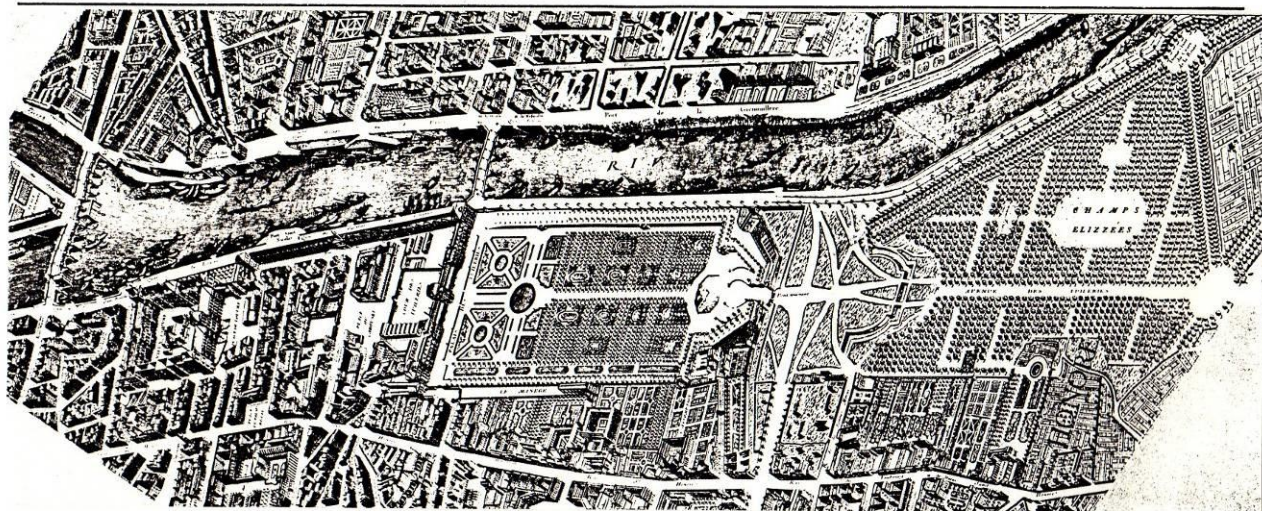


Figure 7/212.  
(Bacon, (6)).

To the far left is a portion of the Legrand map of Paris as it was in 1380. Here the fortification walls, extended beyond the Louvre Palace (A), clearly define the beginning of the open land and contain the pressures of the city, except for some scattered development just outside the gate.

The near left engraving shows a portion of the

Plan of Vassalleu, dit Nicolai, in 1609, of the Tuileries Palace, which Catherine de Médicis built outside the walls, and the gallery that was built along the Seine to connect it with the Louvre (here pictured in its medieval form). In front of the Tuileries extends the garden, an inward-looking self-completing design, devoid of axial emphasis and consisting of simple squares adjacent to one another. Nevertheless the wall had been breached and the idea of a relationship with the countryside established.

To the right is a section of the famous Michel Etienne Turgot map of 1734-1739, showing the complete transformation of the state Catherine de Médicis plan by André Le Nôtre. Graphically demonstrated in these three drawings is the expansion of the Renaissance idea as it was grafted onto French culture by the Medici Queens.

The whole nature of the Tuileries garden design is transformed from static to dynamic, and the thrust of the axis generated within the garden is extended outward by the Avenue des Tuileries, now the Champs Elysées. Not yet present is the Place de la Concorde, which was later to occupy the open ground between the Tuileries garden wall and the planted area of the Champs Elysées and would connect the central Tuileries axis with the area both to the east and across the river Seine.

These drawings show the beginning and development of a regional design idea, and they demonstrate, too, how a regional form can have its roots in so simple a matter as the shape of a garden plot.

Une partie considérable de ces travaux publics est concentrée à Paris, afin d'accentuer l'importance de la capitale. Voici les principales initiatives prises au début du XVII<sup>e</sup> siècle:

— l'agrandissement des remparts de Charles V sur la rive droite, pour englober les nouveaux faubourgs situés à l'ouest, jusqu'au jardin des Tuileries;

— la réorganisation des rues et des équipements (aqueducs et égouts);

— l'ouverture de quelques nouvelles places de forme régulière, entourées de maisons à l'architecture uniforme: la place Royale, carrée, sur la rive droite (FIG. ); la place Dauphine, triangulaire, à la pointe de l'île de la Cité (FIG. );

); la place de France, semi-circulaire, projetée mais non réalisée sur les hauteurs du quartier du Temple;

— l'agrandissement du palais royal du Louvre, par la jonction du château médiéval et du palais des Tuileries (XVI<sup>e</sup> siècle) en un complexe unitaire obtenu en démolissant le

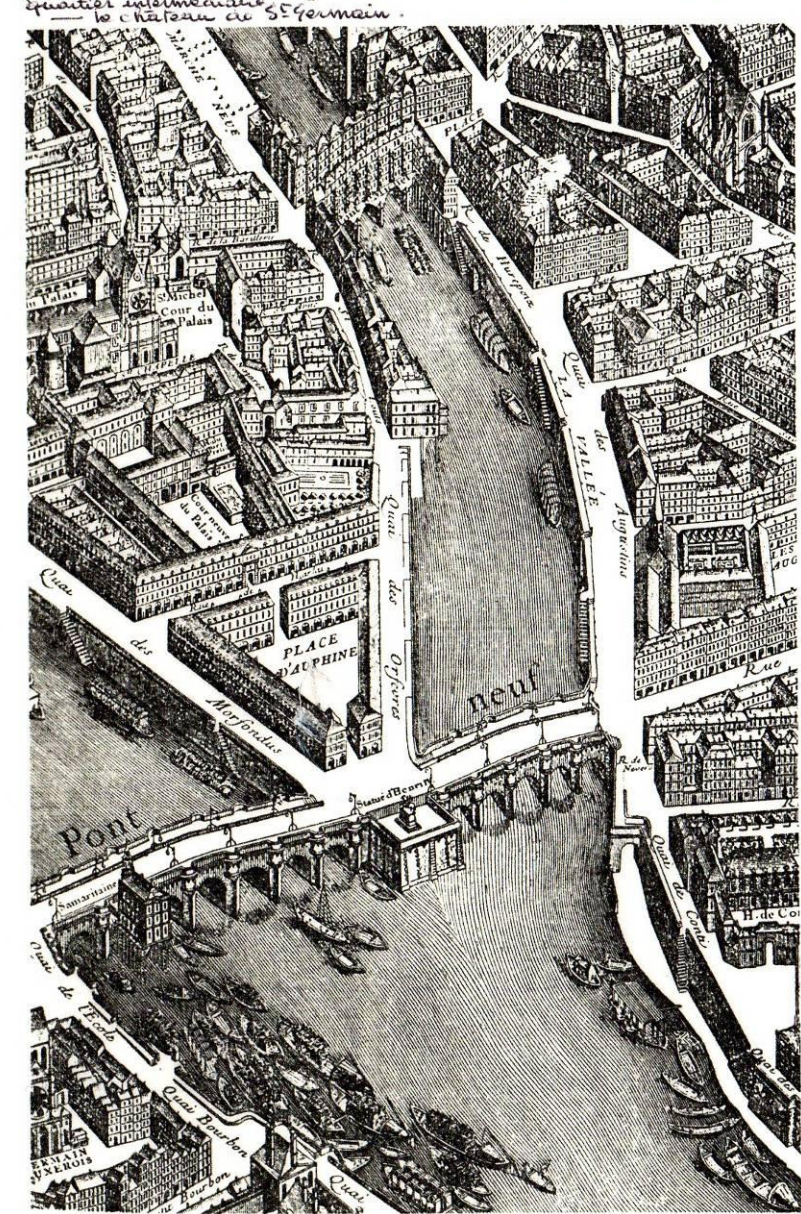
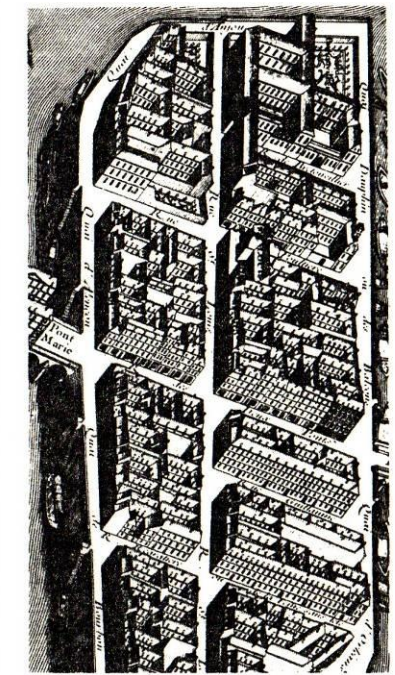


FIG. 7/213 Paris, l'aménagement de la pointe de l'île de la Cité, avec la place Dauphine et le Pont-Neuf; le lotissement de l'île St-Louis, réalisé durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. (Benevolo, (9)).



\* la Seine, les Ponts et les Nouveaux quartiers.

→ **la Seine**: importance capitale de la vie de Paris  
à l'origine de la ville  
élément essentiel du décor parisien

**Combes**: perspectives variées, changeantes.

**les Ponts**  
au 17<sup>e</sup>

relier l'île aux rives  
en bois - le pont ND s'écroule en 1499  
refait en pierre avec des maisons → démolie en 1786.

**ports nouveaux**: ex: le port neuf  
pour liaison entre 2 nouveaux quartiers  
- faubourg St Honoré  
- faubourg St Germain  
(appui sur l'île)

\* autres quartiers nouveaux: (par jeux de lotissements)  
particuliers mais aussi d'Etat

quartier du **Norcis** → avec la place royale, devant le + beau  
quartier **Dauphine** (en liaison avec port neuf)

**île St Louis**

quartier **Richelieu**: (fig. ). près de l'Opéra.

est suite à un contrat entre l'Etat et des entrepreneurs  
qui pouvaient lotir en contrepartie une partie des terrains des  
anciens remparts.

1 parcelle pour Richelieu  
5 " au roi.

Quartier  
régulier

2 axes L: rue Neuve de, petits champs → place de Victoria,  
rue de Richelieu liaison  
quartier de beaux Hôtels nouveau quart.  
tous disparus et ancienne ville

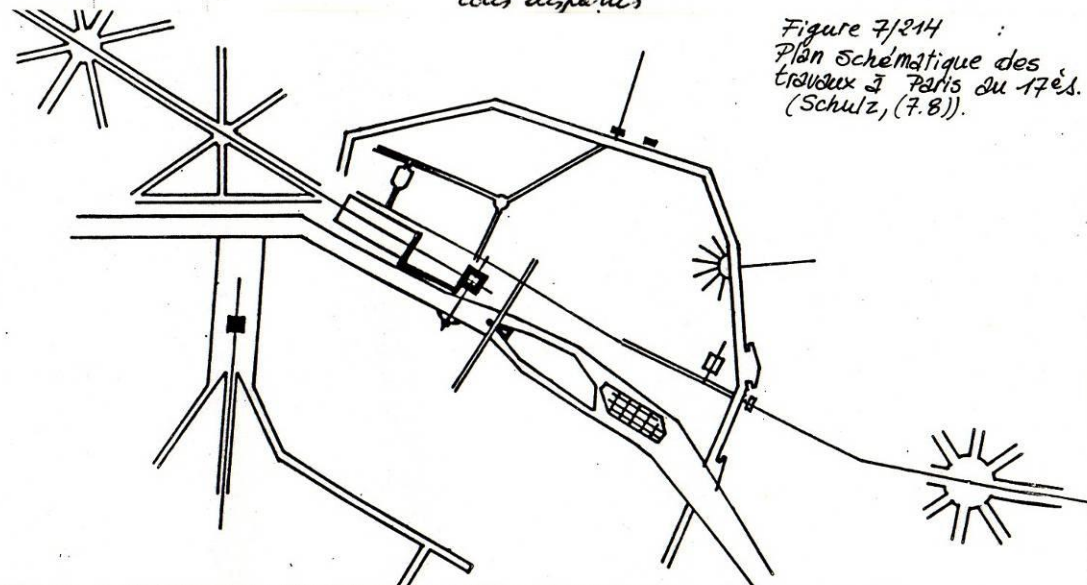


Figure 7/214:  
Plan schématique des  
travaux à Paris au 17<sup>e</sup>s.  
(Schulz, (7.8)).

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, toutefois, trois cent mille personnes habitaient déjà Paris. La ville prit de plus en plus d'importance comme centre culturel et politique, surtout à l'époque du puissant cardinal de Richelieu qui, en 1635, créa l'Académie française. Avec la nouvelle dynastie des Bourbons, la ville s'agrandit toujours davantage: en 1715, alors que régnait Louis XIV, on comptait un demi-million d'habitants.

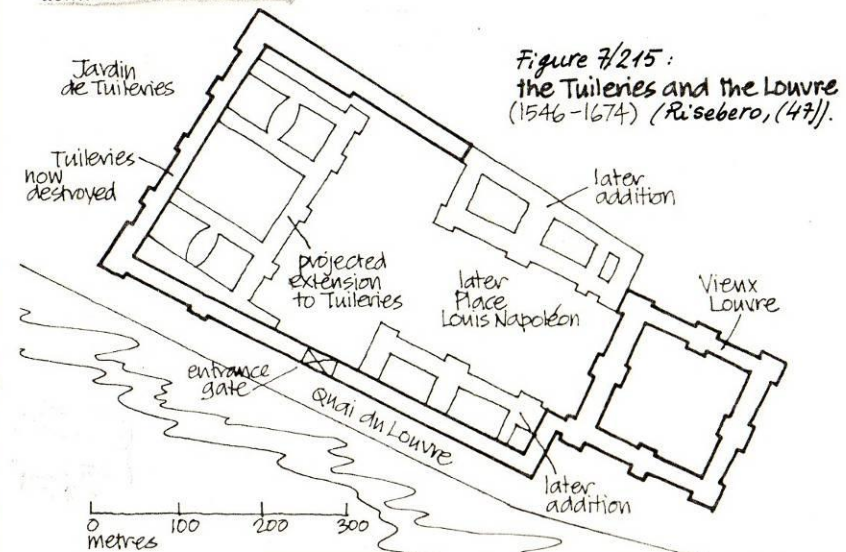
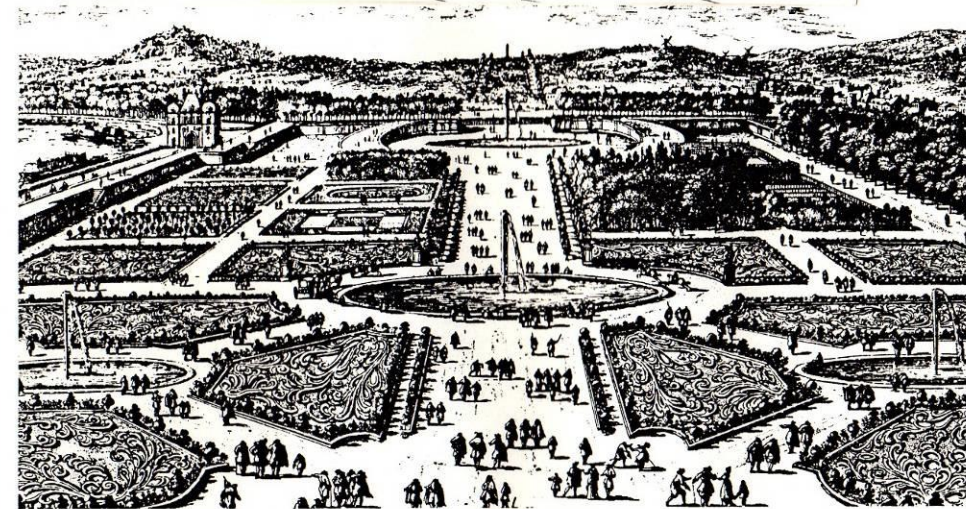


Figure 7/215:  
the Tuileries and the Louvre  
(1546-1674) (Riesebero, (47)).



F.7/216: les Tuileries au 17<sup>e</sup>s. (Le Notre) (56)

\* la Seine, les Ponts et les nouveaux quartiers :

→ la Seine : importante capitale de la vie de Paris à l'origine de la ville  
élément essentiel du décor parisien

Combes : perspectives variées, chaapeautés.

les Ponts au PA  
relier l'île aux rives en bois - le pont ND s'éroule en 1499  
refait en pierre avec de maisons → démolis en 1786.

ports nouveaux : ex: le port neuf pour liaison entre 2 nouveaux quartiers  
- faubourg St Honoré  
- faubourg St Germain  
(appui sur l'île)

\* autres quartiers nouveaux : (par jeux de lotissements) particuliers mais aussi d'Etat

quartier du Narvais → avec la place royale, desint le + beau

quartier Dauphine (en liaison avec pont neuf)

île St Louis

quartier Richelieu : (fig. ). près de l'opéra.

→ mité à un contrat entre l'Etat et des entrepreneurs qui pouvaient lotir en contrepartie une partie des terrains des anciens remparts.

1 parcelle pour Richelieu  
5 " au roi.

Quartier régulier

2 axes L : rue Neuve des Petits Champs → Place de Victoria  
rue de Richelieu  
quartier de beaux Hôtels  
tous disparus

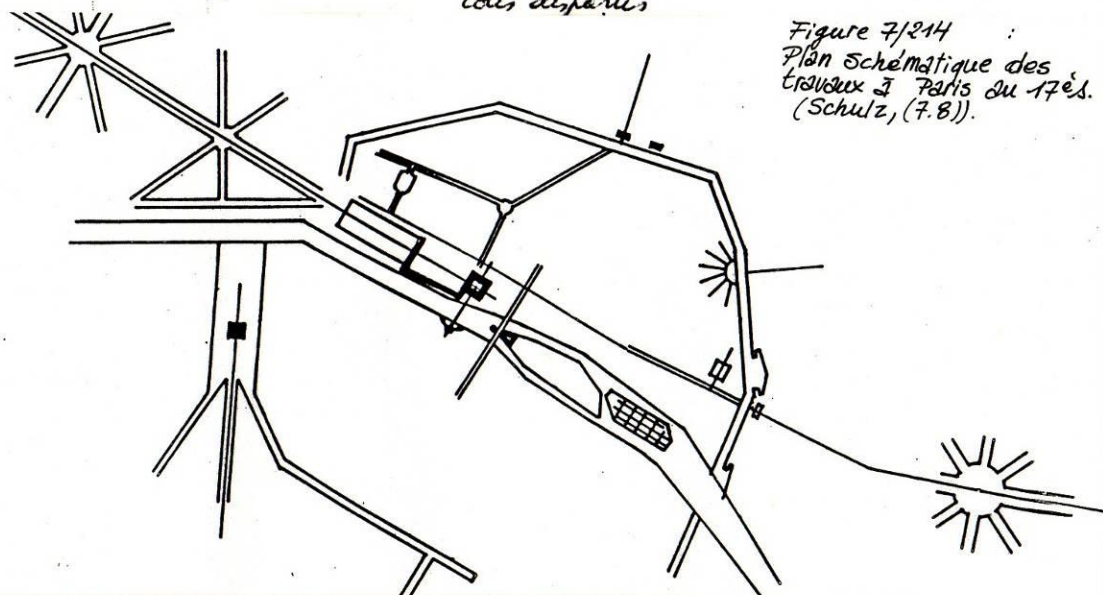


Figure 7/214 : Plan Schematic des Travaux à Paris du 17<sup>es</sup>. (Schulz, (7.8)).

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, toutefois, trois cent mille personnes habitaient déjà Paris. La ville prit de plus en plus d'importance comme centre culturel et politique, surtout à l'époque du puissant cardinal de Richelieu qui, en (1635), créa l'Académie française. Avec la nouvelle dynastie des Bourbons, la ville s'agrandit toujours davantage: en 1715, alors que régnait Louis XIV, on comptait un demi-million d'habitants.

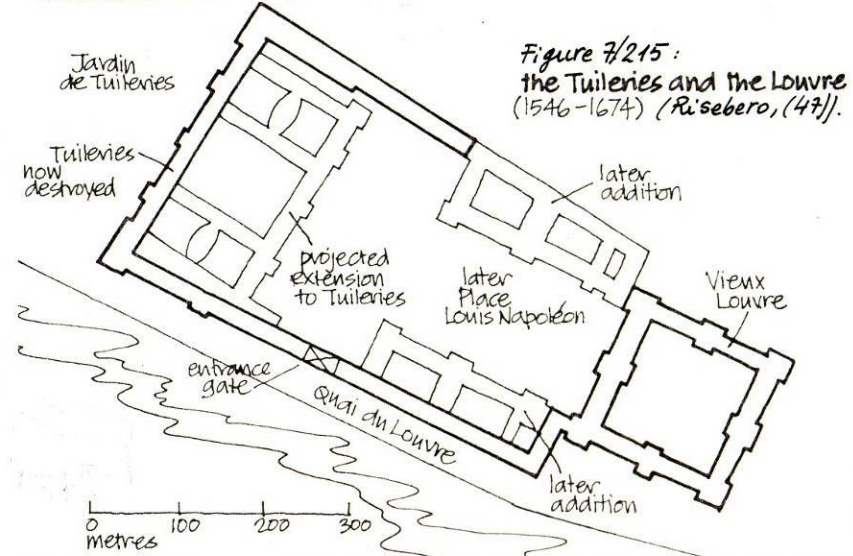
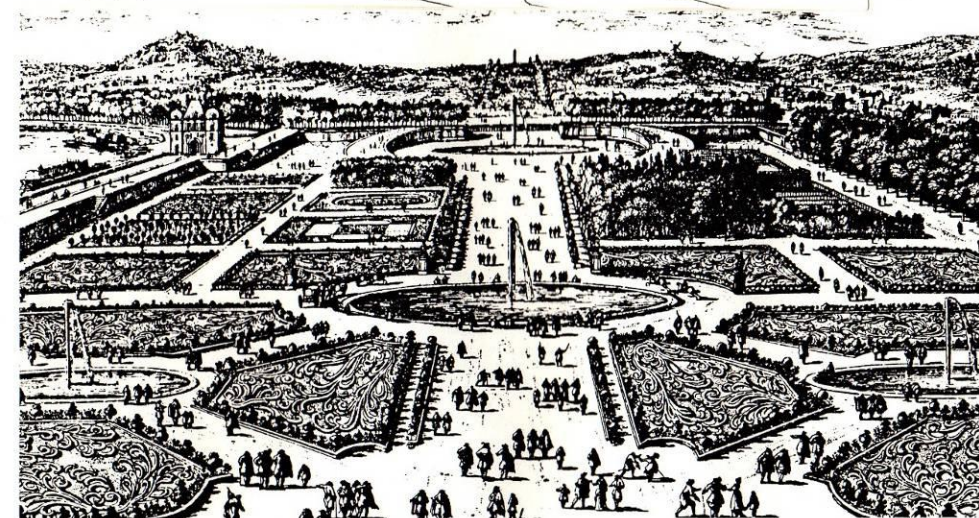


Figure 7/215 : the Tuileries and the Louvre (1546-1674) (Risebero, (47)).



F.7/216: les Tuileries au 17<sup>es</sup>. (Le Notre) (56)

## II. Versailles. (urbanisme).

- au début, pavillon de chasse construit par LOUIS XII dans une contrée particulièrement goboyeuse, pavillon réalisé en briques rehaussé d'encadrement en pierres blanchâtres et de bustes placés au milieu des panneaux.

- LOUIS XIV désire quitter Paris et décide de s'installer à la campagne et se laisse attirer par le charme de Versailles.

- la première campagne de travaux prévoit l'aménagement d'une demeure digne d'un roi, mais ne laisse pas entrevoir le gigantisme futur.

- en 1660 Louis le VAU, à la demande du roi et malgré son envie de le détruire, conserve l'ancien pavillon de chasse et l'intègre dans deux ailes courant autour de plusieurs cours intérieures; de plus, pour accentuer la somptuosité il décore magnifiquement son ancienne cour.

- jusqu'en 1670 (mort de LOUIS LE VAU) on travaille à cette réalisation puis à partir de cette époque vient une période de transition où LEBRUN, peintre du roi, s'occupe plus spécialement de la décoration intérieure.

- à partir de 1678 la direction des travaux est reprise par JULES HARDOUIN MANSARD.

- c'est à cette époque que LOUIS XIV décide de transplanter à VERSAILLES l'entièreté du gouvernement français, ce qui implique la construction de la VILLE de VERSAILLE.

- construction de deux grandes ailes transversales qui portent la largeur de la façade à 600 m.

- pour permettre au roi de défilier au milieu de ses courtisans, la nécessité d'une grande galerie se fait sentir, J.H.M. relie par derrière l'ancien pavillon les deux ailes construite par LE VAU par une grande galerie et comme l'éclairage ne peut se faire que par un seul côté il crée une symétrie ingénieuse en tapissant les fenêtres intérieures par des glaces d'où le nom de "galerie des glaces"

- l'aménagement urbanistique de Versailles rayonne à partir de la statue de ROI SOLEIL placée au centre de la cour des Marbres.

**Versailles.** (aménagement fondé en 1671 sur un ancien village).

Type même de ville - résidence liée au palais royal; servira de modèle à beaucoup d'autres en Europe. (fig. )

Effet de convergence de trois avenues vers l'entrée du château; une symétrie avait été prévue à l'origine entre le palais et ses jardins, et la ville dont Le Nôtre fit aussi, probablement, le premier dessin. Une quatrième avenue coupe perpendiculairement l'avenue bissectrice. Rues et places à programme, portant la livrée architecturale du château: briques et pierres, ardoise, 1 étage plus mansarde, pavillons jumelés.

A Versailles, on peut construire un immense édifice. Le terrain ne manque pas, les hommes de talent non plus: le roi fait appel à l'architecte Louis Le Vau (1613-1670), qu'il charge d'habiller la construction ancienne, à Le Nôtre (1613-1700); qui va agrandir et transformer le parc de Louis XIII, aux peintres Énard et Coppel, qui ont tous travaillé pour Fouquet. Les travaux commencent, ils se poursuivront jusqu'en 1710.

C'est le miracle de Versailles: sur l'emplacement où se dressait jadis un humble moulin à vent, un immense château va s'élever. Mais cela a demandé quarante ans et l'emploi de plus de 30000 ouvriers, qui, même après 1682, date de l'établissement définitif du roi, du gouvernement et de la cour à Versailles, n'ont cessé d'y travailler, au point que le bruit des scies, des grues, des marteaux couvre parfois le brouhaha des courtisans. Les maçons viennent pour la plupart du Limousin ou de la Marche, province réputée pour l'habileté des tailleurs de pierre. On monte des grues de bois. Pour ceux qui se blessent, Louis XIV crée l'infirmerie royale. On construit partout, car le roi veut faire sortir du sol une ville nouvelle qui servira de cadre au château. Les rues sont tracées, les maisons se bâtissent. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Versailles compte déjà près de 25000 habitants. Il y en avait 1000 quarante ans plus tôt.

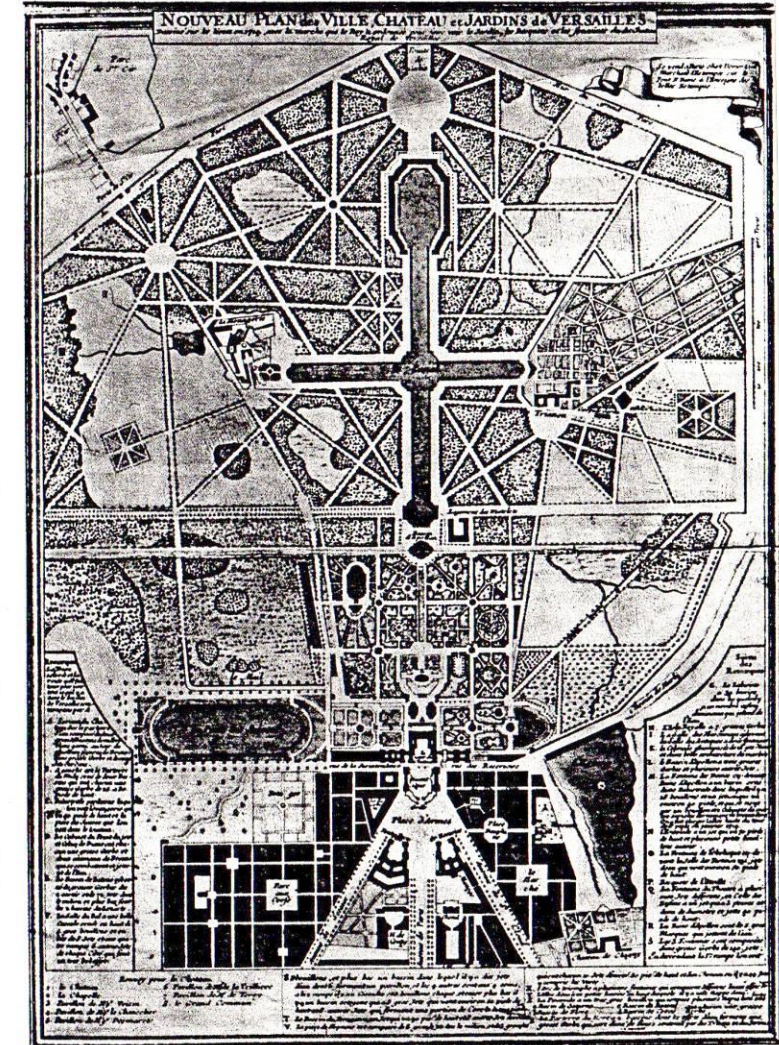


Figure 7/217: Versailles, plan de 1714. (Schulz, (7.8))

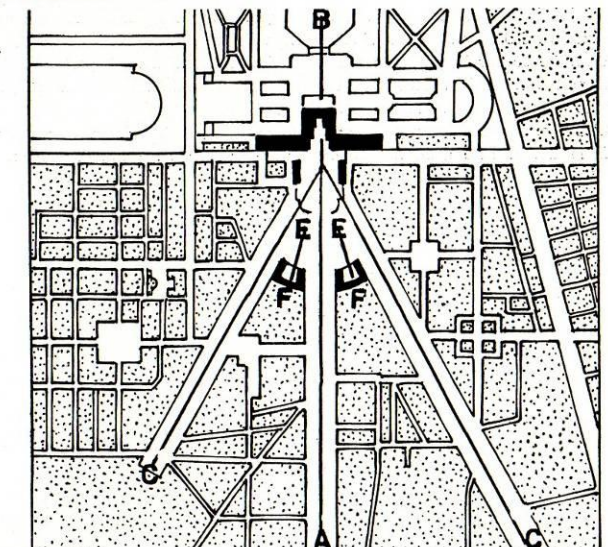


Figure 7/218: Versailles Versailles, Saint-Petersbourg, Mannheim ou encore Carlsruhe, pour n'en citer que quelques-unes, — sont fonction d'une idée directrice dominante étouffant toutes les autres considérations: mettre en valeur l'objet principal de cette ville, faire converger sur lui les principales artères.

L'ensemble de Versailles est, de ces exemples, le plus simple bien que le plus ample. Il est aussi le mieux conçu (fig. ). (Lurçat)

les idées de l'urbanisme Baroque :
 

- centralisation
- intégration
- extension vers l'ouest

 ont été concrétisées à Rome et à Paris (c'est on le rem).  
 les thèmes caractéristiques importants :
 

- place symbolique
- Rue orientée
- quartiers traités uniformément

 n'ont pas toujours été intégrés systématiquement sauf à VERSAILLES.

Développement urbain de Versailles, commence en 1661 :  
 agrandissement du palais royal (Le Vau)  
 les jardins (Le Nôtre) pdt 30 ans

Le palais occupe le centre (centralisation)  
 ses longues ailes divisent la zone en 2 parties : jardins d'un côté la Ville de l'autre

les 2 moitiés ont des perspectives vers (extensions)  
 centrées sur le palais

Le schéma des jardins fondé sur un système de parcours rayonnants et de vides-points, qui semble illimité et englobe le paysage environnant tout entier

Pour accentuer l'EXTENSION, la topographie naturelle a été transformée en terrasses plates en vastes pièces d'eau

Pour marquer le centre : Nourant l'ouverture du palais d'une coupole pour glorifier le "Monarque de droit divin"  
 Domination -  
 dynamisme -  
 ouverture -  
 emence m de la ville du 17<sup>e</sup> s.  
 donc plus que l'expression de l'absolutisme.

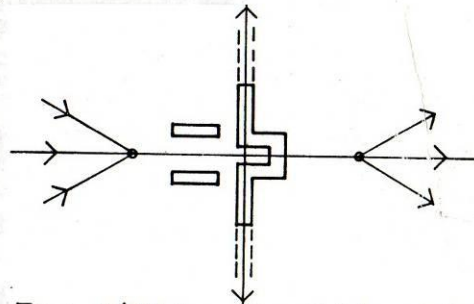
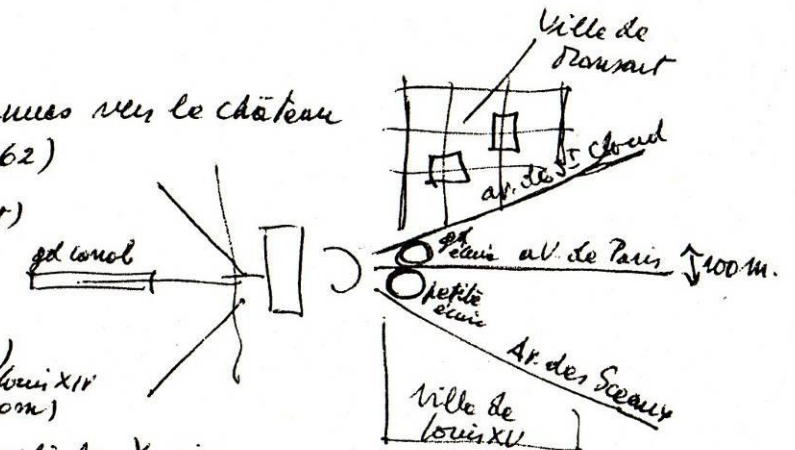


Figure 7/219: Versailles. Schéma général. (SCHULZ, (7.8)).

Plan de Versailles :

1. Convergence de 3 avenues vers le château (Le Nôtre - 1662)  
 c'est ce qu'il avait fait à Vaux le Vicomte (Fouquet) et à Paris (Champs Elysées, Cours la Reine).  
 2<sup>nd</sup> en 1664, Le Vau (après Vaux) reconstruit le château pour Louis XIV Nourant ajoute les ailes (room)
  2. idem côté Jardin
  3. problème difficile : remplir les 4 angles  
 Nourant en 1682 construit la 9<sup>e</sup> et petite Esplanade
  4. Ville de Nourant au N. de l'Av. St Cloud quadrillage sur 2 axes // et ⊥ à l'Av. de Paris 2 places
  5. Ville de Louis XV. au S. de l'Av. de Sceaux orthog. avec axes // et ⊥ à l'Av. de Paris  
 1 nouvelle Église  
 1 nouveau marché.  
 Des réglemens de Louis XIV amusaient l'harmonie et la dignité de la ville, mais ne furent pas toujours respectés après lui.
- Donc : Extension centralisée (les ailes du palais s'étendent sur 100 m les avenues, s'éloignant à l'ouest mais tout est centré sur le palais exprime la monarchie absolue Versailles = symbole du système pol. centralisé absolu et ouvert du 17<sup>e</sup> s français



Le plan de Versailles a fait école au 18<sup>e</sup> s. → Karlsruhe 1715  
 St Peterbourg (Cath. II)  
 Aranjuez (Espagne)  
 Mannheim  
 Stuttgart

Figure 7/222: Versailles (Yarwood, (57)).

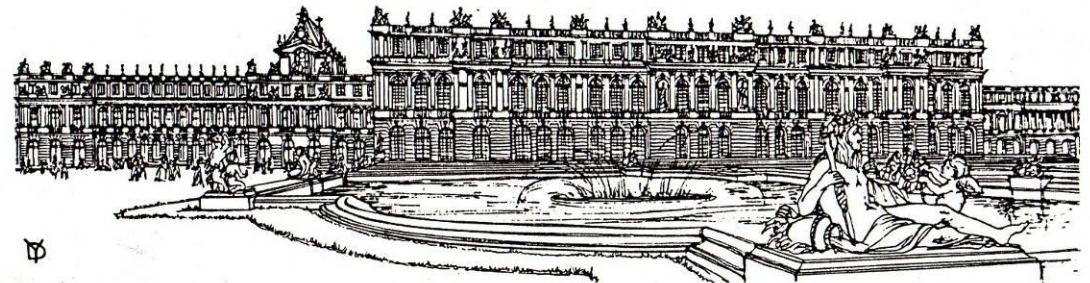


Figure 7/220.

Versailles, 1668-1684 : vue perspective du château et des jardins. Cab. des Estampes, Bibl. nat.

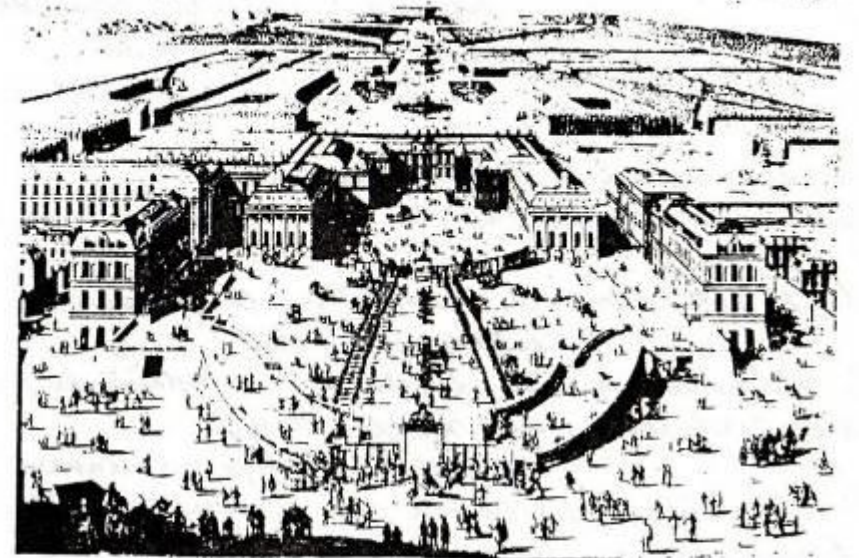
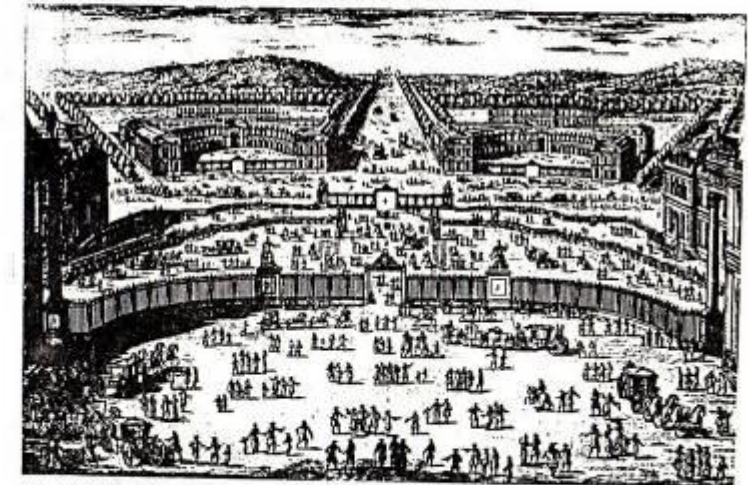


Figure 7/221 :

VERSAILLES



LES AVENUES, COPPER ENGRAVING

From Percelle, *Les Avenues de Versailles*;  
courtesy Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1921

On a pu souligner l'aspect spectaculaire et scénographique de Versailles : une interminable façade de 415 mètres de long, un site naturel aménagé, avec le sens du grandiose et des contrastes, en terrasses, pièces d'eau, bosquets et allées aux perspectives infinies. Mais, c'est la cohésion de l'articulation des bâtiments et des espaces qui frappe d'abord, le château étant situé au cœur de deux zones qui rayonnent à partir de son centre : la chambre du Roi. Vers Paris, une ville a fini par regrouper les demeures des courtisans et les logements d'employés de l'administration, de domestiques, de soldats... en respectant un programme d'urbanisme. Du côté opposé, le parc est entouré de vastes forêts ; terrain du loisir et de la chasse, il communique avec d'autres résidences, comme Marly.

À Versailles, le décor de l'architecture ainsi que les sculptures du parc traduisent une symbolique efficace, associant Apollon au Roi Soleil ; cela manifeste la volonté de Louis XIV de faire de Versailles l'expression de la monarchie absolue. Tel qu'il apparaît sur l'élévation côté jardin, le jeu des formes repose sur la répétition et sur la maîtrise de moyens sobres ; c'est en un certain sens l'aboutissement de ce que l'on a appelé le classicisme français. La plupart des talents de l'architecture, des beaux-arts et des arts décoratifs se sont mis au service de Versailles, et cet immense chantier, sans cesse en activité, a constitué un des laboratoires d'élection de l'art français jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

À l'origine, Versailles doit sa fortune au gibier de ses forêts entourées de marécages : Louis XIII se fait aménager un pavillon de chasse en 1623, rebâti en 1634. C'est alors un petit château de brique et pierre aux toits d'ardoise, et entouré de fossés. Cette ordonnance, toute française, allait subsister jusqu'à nos jours dans la cour de Marbre, au centre du château. Dès sa prise du pouvoir en 1661, Louis XIV choisit Versailles comme cadre de fêtes somptueuses et fait appel pour l'embellir à ceux qui avaient créé la fastueuse résidence de Fouquet à Vaux-le-Vicomte. L'architecte Le Vau orne les façades de statues et Le Nôtre dessine des jardins, aménageant le grand axe du Tapis vert et du Grand Canal. Pour loger les courtisans lors de ses séjours, le roi fait bâtir des pavillons, amorce de la ville nouvelle, et fait tracer les trois avenues qui rayonnent à partir du château.

Après 1668, au moment de ses premières victoires militaires, Louis XIV transforme Versailles en véritable résidence. Le peintre Le Brun est appelé pour coordonner le programme, rôle capital qu'il assure pendant quinze ans. Le Vau dessine un projet, poursuivi après sa mort (1670) par François D'Orbay : il s'agit d'envelopper l'ancien château, en respectant la formule brique et pierre du côté de la ville. Côté jardin, au contraire, la façade est en pierre ; elle comprend un rez-de-chaussée à bossages, percé de baies cintrées, un étage noble orné de pilastres ioniques et de colonnes pour les avant-corps, au-dessus, un attique couronné par une balustrade qui masque le toit. On le voit, le parti de l'ensemble s'inspire des nobles façades italiennes. Au nord, le Grand Appartement (au décor de marbre en partie conservé) et l'appartement du Roi sont desservis par le fameux Escalier des Ambassadeurs décoré par Le Brun (et démolit au XVIII<sup>e</sup> siècle) ; au midi, l'appartement de la Reine (redécoré au XVIII<sup>e</sup> siècle), avec son escalier de marbre. Entre les deux, ouvrant sur le jardin, une terrasse occupe le centre de la façade.

Refusant de s'installer à Paris (le Louvre ne sera pas achevé), Louis XIV décide de s'établir définitivement à Versailles, en 1682, et de l'aménager pour répondre à sa fonction de capitale. Dès 1678, Jules Hardouin-Mansart se voit confier la tête du chantier : il remplace la terrasse par la Galerie des Glaces, et construit deux grandes ailes, au midi puis au nord, destinées à loger les princes et les grands officiers. Le décor architectural est modifié pour s'adapter au rythme de la répétition des travées : toutes les baies de l'étage noble sont cintrées. Mais l'architecte ne réussit pas à convaincre Louis XIV d'abandonner les façades de brique et pierre aux toits d'ardoise du côté de la ville. Sur la place d'Armes, devant le château, il édifie les deux Écuries, points de départ des trois avenues. Hardouin-Mansart construit, sous le parterre du Midi, la vaste Orangerie (1684) et, avec l'aide de Robert de Cotte, édifie à l'extrémité du parc une demeure pour le repos du souverain : le Grand Trianon (1687), logis de marbre, élevant sa façade basse jusque « sous-bois ». Hardouin-Mansart, avec l'aide du même collaborateur, dessine enfin la chapelle du château, achevée en 1710.

Sous Louis XV, c'est l'architecture du décor intérieur qui subit des modifications, introduisant des décors rocailles raffinés et ingénieux. Jacques-Ange Gabriel, Premier architecte du roi, établit un vaste projet de reconstruction du château du côté de la ville dans un style « classique », seule une aile put être construite en 1772. Malgré l'état du Trésor, il réussit à achever, en 1770, la salle de spectacle qui manquait au château, s'inspirant, en particulier, de la colonnade intérieure de Palladio au théâtre olympique de Vicence. À la veille de la Révolution, l'intervention des architectes à Versailles introduit le goût néo-classique dans le décor et marque le triomphe du pittoresque avec le Hameau du Petit Trianon, aménagé à partir de 1783 par Richard Mique. (R'D')

Figure 7/223 Versailles

the palace of Louis XIV the formal gardens designed by Le Nôtre. (Risebero, (47)).

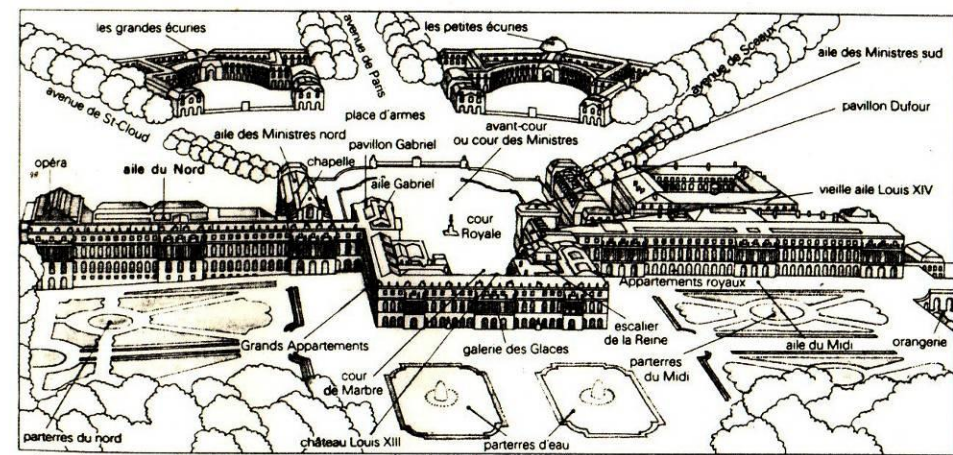
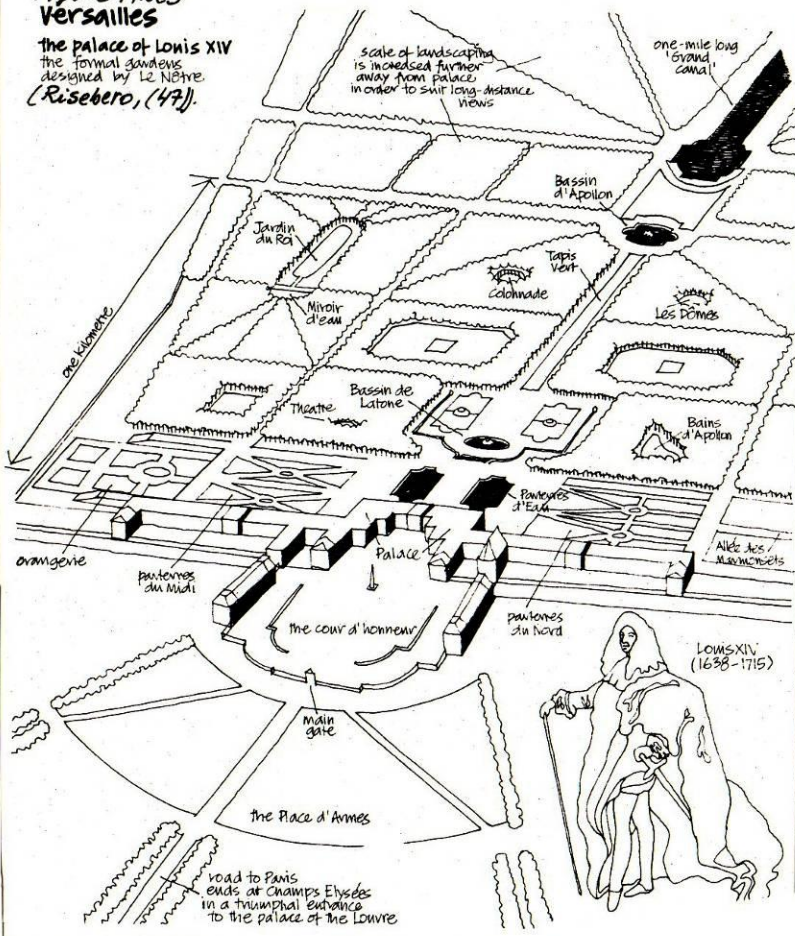


Fig. 7/224. Versailles (R'D.).

**Le château et le parc**

Par piété filiale, Louis XIV veut conserver le château de son père. Toutes les constructions vont donc s'ordonner autour de ce « saint des saints », où est située la chambre du roi.

Le Vau transforme d'abord entièrement la façade qui s'ouvre sur la cour d'entrée. Puis il édifie deux ailes latérales. Surtout, il remplace les toits d'ardoises par des terrasses bordées de balustrades qui s'ornent de vases, de trophées, de pots à feu. Ces terrasses rappellent les palais italiens. Elles donneront bien des soucis aux architectes, car le ciel d'Ile-de-France, souvent chargé de pluie et d'humidité, n'est pas celui de l'Italie.

En même temps, Le Nôtre se consacre au parc. Les jardins à la française prennent peu à peu un nouvel aspect. Le parterre d'eau est entouré de dieux barbus qui représentent les fleuves de France. Les allées se peuplent de statues mythologiques, et les frères Francini commencent à lancer vers le ciel ces jets d'eau qu'on admire toujours. Dès 1664, Louis XIV donne une grande fête à Versailles, les Plaisirs de l'Isle enchantée. Les travaux se poursuivent. Entre les deux ailes du corps central du côté des jardins, Le Vau crée une longue terrasse d'où l'on domine le parc. Puis il bâtit les communs. Après sa mort, en 1670, son élève, François D'Orbay, achève son œuvre tandis que, sous la direction de Le Brun, la décoration intérieure est confiée aux meilleurs artistes. La guerre de Hollande n'interrompt pas les chantiers. (R'D).

Au fond, la longue façade de Jules Hardouin-Mansart, dont la monotonie est rompue par des avant-corps à colonnes surmontées de statues. La partie centrale, qui forme un U, correspond à la cour de Marbre (reste du château de Louis XIII) avec, en son centre, la chambre du Roi ; côté jardin, la Galerie des Glaces et les salons de la Guerre et de la Paix. Le château se reflète sur la terrasse dans le Parterre d'eau. Le grand axe, voulu par Le Nôtre, correspond au lever et au coucher du soleil. On rencontre, en venant du château, le parterre de Latone (mère d'Apollon), le long Tapis vert bordé de statues, enfin, non visible ici, le bassin d'Apollon, d'où sort le char du dieu-soleil, en plomb doré. En avant, c'est le Grand Canal. La combinaison des masses boisées des bosquets, des allées d'eau ornées de statues de marbre et des pièces d'eau aux groupes sculptés peints ou dorés, est l'œuvre de Le Nôtre. Elle prend toute sa force lorsque jaillissent dans l'espace les jets des Grandes Eaux. À droite du Tapis vert, les bosquets du Midi (dont la Colonnade) et, à gauche, les bosquets du Nord (contenant, entre autres, les Bains d'Apollon, aménagement dans le goût pittoresque réalisé en 1778 par Hubert Robert, à partir du groupe sculpté par Girardon). À la hauteur du château, s'ouvrent le parterre du Midi (à droite) bordé en contrebas par l'Orangerie et l'escalier des Cent Marches, et le parterre du Nord (à gauche) menant à l'Allée d'eau et au vaste bassin de Neptune (non visible).

### C. Les villes forteresses.

#### 1\*. La fortification bastionnée (évolution du 16<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup>s).

À partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, en Europe, la simple enceinte en pierre de type médiéval se révéla insuffisante en cas de siège. Elle ne permettait plus d'assurer efficacement la défense d'un château ou d'une ville. Malgré l'apparition du canon au XIV<sup>e</sup> siècle, l'art de la fortification avait relativement peu changé, en dépit du renforcement des murailles, de la construction de galeries de tir ou casemates aménagées au pied des murs d'escarpe, de tours à canons percées de nombreuses bouches à feu, de l'installation de boulevards ou plates-formes à l'avant des remparts pour les batteries, du développement des fausses braies au pied des murs d'enceinte. Il fallut attendre l'emploi généralisé, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, du boulet de canon en fonte de fer pour arriver à une nouvelle conception de la fortification et, par voie de conséquence, de l'architecture militaire. Le calibre du canon put alors être réduit considérablement, d'où l'abandon des grosses bombardes médiévales, peu maniables, pour des pièces plus petites et plus mobiles ; d'autre part, sa portée devint plus grande, obligeant les assiégés à trouver de nouveaux points d'appui pour s'opposer aux effets de plus en plus efficaces des tirs : ce furent, notamment, les bastions.

Les transformations sur le terrain furent lentes pendant les premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, tant le poids des traditions était contraignant. Elles avaient pourtant été préparées par les recherches d'Italiens comme Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) ou même Léonard de Vinci (1452-1519), qui, dans leurs traités et ouvrages d'architecture, avaient donné plusieurs dessins de places entourées d'une enceinte défensive en étoile. Il en était de même des travaux d'Antonio da Sangallo (1455-1535) au château Saint-Ange à Rome ou aux forteresses de Civitavecchia et de Florence. Ces exemples, tous italiens, marquèrent le début de la fortification bastionnée, mais leurs structures, bien que géométriques, restèrent simples. Le cadre d'application de ce système défensif allait surtout être la ville, car les nécessités militaires y permettaient une meilleure adaptation au terrain que les anciens châteaux, difficiles à moderniser.

Les conditions d'un flanquement complet et efficace ne furent cependant réalisées qu'au cours des années 1530-1540 par l'ingénieur Paciotto à Turin, à Cambrai et enfin à Anvers. La place forte s'entoure d'un rempart ou large talus de terre avec parement de pierres ou de briques, au tracé en ligne brisée, sur lequel se greffe au dehors une série d'ouvrages défensifs : demi-lunes, tenailles, ouvrages à corne, ravelins, contregardes, séparés par des fossés. D'une part, ces organes avancés, généralement des saillants de terre parementés comme le rempart, doublent au moins la profondeur de la défense et permettent de mieux résister à l'attaquant. Pendant deux siècles, les ingénieurs militaires européens chercheront à multiplier ces « dehors » pour accroître les obstacles contre l'ennemi. La zone fortifiée couvrira désormais, glacis compris, plusieurs centaines de mètres en avant du rempart d'enceinte. D'autre part, ces ouvrages défensifs auront un profil triangulaire pour offrir moins de prise aux tirs frontaux. Au niveau de l'escarpe, des galeries de tir enterrées empêchent d'approcher, par des feux croisés d'un bastion à l'autre. Ces contraintes matérielles donneront aux places une « physionomie d'épure » (colonel Rocolle), dont il est aujourd'hui difficile de se rendre compte en raison des destructions ou du mauvais état de conservation de ces ensembles.

L'Europe entière adopta ces principes plus ou moins rapidement : en Espagne, avec P. Navarre à Lérida et à Barcelone ; aux Pays-Bas, avec S. Stevin ; en Allemagne, avec D. Speckle qui travailla à Bâle, à Strasbourg et même participa aux ouvrages d'Oslo. En France, les débuts restèrent hésitants et partiels dans leurs applications comme à Théroanne où l'enceinte médiévale fut pourvue d'un bastion à l'angle ouest de la place. La création de Vitry-le-François par François I<sup>er</sup>, en 1545, est plus significative, malgré la trop grande distance entre les bastions et l'absence d'ouvrages avancés. Elle souligne

aussi la prééminence des ingénieurs italiens au service de la France - ici, Girolamo Marini - pendant encore plusieurs décennies. Ce n'est qu'à la fin du siècle que l'école française se développe grâce à des théoriciens comme Jean Errard de Bar-le-Duc (1544 ?-1610), Antoine de Ville (1596-1657) ou Blaise de Pagan (1604-1665), qui s'attachèrent à trouver de meilleures solutions aux problèmes de flanquement.

Les recherches continuent pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et l'œuvre de Sébastien Le Prestre de Vauban (1633-1707) ou celle de son rival, le Néerlandais Menno van Coehorn (1641-1707), s'inscrivent dans leur lignée.

En praticien exceptionnel, Vauban a construit les principes de son œuvre militaire à partir de nécessités tactiques et stratégiques propres à son époque. Trois étapes, improprement désignées sous le nom des « trois systèmes de Vauban », permettent de comprendre les perfectionnements apportés par le maréchal français. Leur évolution est marquée par une volonté d'augmenter l'importance des défenses par leur échelonnement sur le terrain, et notamment celui des ouvrages avancés ou « dehors » (M. Parent, *Vauban*, J. Fréal, Paris, 1971). La superficie des villes sera réduite par rapport à celle de la zone fortifiée, qui est huit fois supérieure à Huningue

(Bas-Rhin), création vaubanienne. La multiplication des ouvrages ou talus de terre renforcés de maçonnerie va permettre d'éviter la progression ennemie. La citadelle, réduit pour la garnison, sera, comme à Lille, éloignée de la ville, d'où l'agrandissement des places modernisées par Vauban, afin d'englober dans les mêmes tracés bastionnés tous ces organes défensifs.

Autre impératif : l'enceinte devait être la plus possible régulière, ce qui est surtout notable dans les créations de Vauban : Huningue, Neuf-Brisach, Sarrelouis. À Mont-Dauphin, place de montagne, Vauban n'hésita pas à aplanir le relief, ce qu'il fit aussi lors de travaux de modernisation (Toul, Bayonne). Quant à sa doctrine urbanistique, elle se fonde sur des données strictement militaires, qui impliquent un plan en damier, une distribution fonctionnelle des bâtiments publics et des habitations autour d'une place centrale, vaste quadrilatère, les casernes étant placées au pied du mur d'enceinte. Architecte, Vauban le fut, mais avec efficacité, toujours par rapport à des considérations tactiques. Homme de son temps, il sut se plier aux rigueurs esthétiques de l'architecture classique et même, souvent, les sublimer : seule entorse à ce programme, le décor sculpté des portes monumentales à la gloire du roi (L. Grodecki, « Vauban, urbaniste », in *XVII<sup>e</sup> Siècle*, 1957, pp. 328-352).

Le renom posthume de Vauban assura celui de ses successeurs pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, Louis de Cormontaigne (1697-1755), Jean-Claude d'Arçon (1733-1800) et Marc-René de Montalembert (1714-1800). Ce dernier, contrairement à Vauban, préconisait une ligne offensive, constituée de forts détachés de l'enceinte urbaine et au flanquement assuré par des caponnières placées dans des fossés. Quant aux batteries d'artillerie, au lieu d'être à l'air libre, elles devaient être enfermées dans des casemates voûtées à l'épreuve du feu. Les théories de Montalembert ne reçurent qu'une timide approbation en France (par exemple, à Lyon, la ville fut ceinte de forts détachés vers 1830) ; en revanche, dans les pays germaniques, elles trouvèrent un accueil favorable et furent souvent appliquées, comme à Cologne.

Les progrès de l'artillerie rayée après 1860, et notamment lors du conflit franco-prussien de 1870, obligèrent les ingénieurs militaires à adopter d'autres méthodes : l'ère de la fortification bastionnée était révolue ; celle de la fortification cuirassée et enterrée commençait. Celle-ci existe encore aujourd'hui : fortification en béton, elle s'enfonça de plus en plus dans le sol dans l'hypothèse d'éventuels conflits nucléaires. (cf. *Actes*, (4))

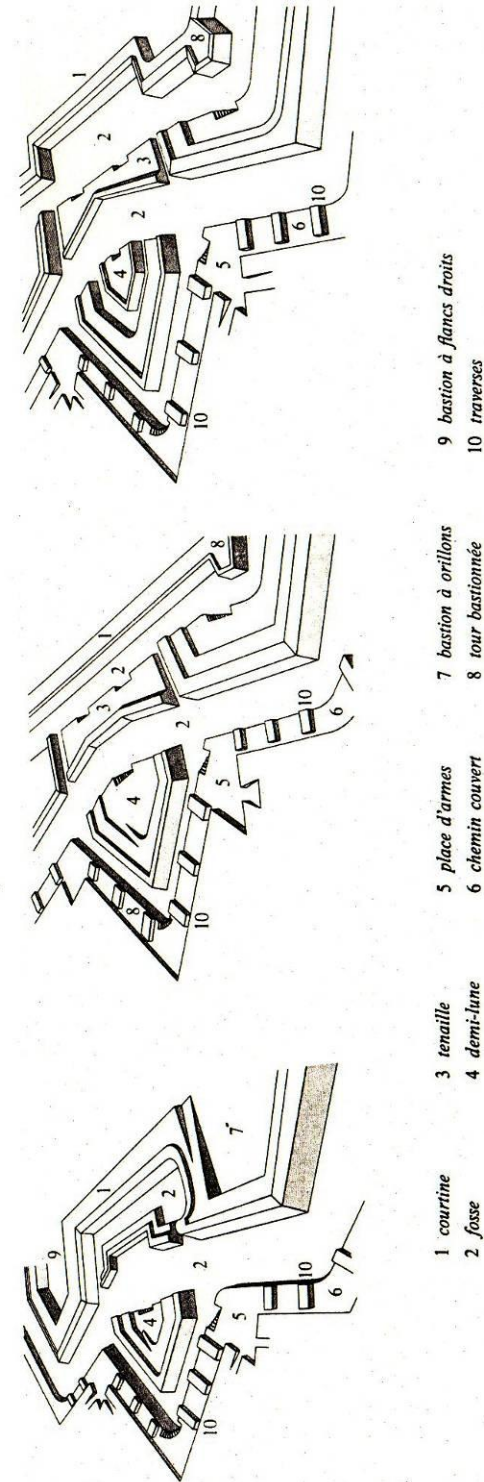


Figure 7/225.  
Les trois « systèmes » de Vauban

Vauban a cherché avant tout à adapter ses travaux à la topographie du lieu. Le premier « système » innove peu par rapport aux tracés bastionnés antérieurs (Pagan). Les bastions sont de grandes dimensions et leurs flancs portent, sur le tiers de la longueur, une partie arrondie ou orillon pour les préserver des tirs en enfilade. La courtine, dotée d'un parapet, est protégée en avant par une tenaille bastionnée. Les dehors restent peu développés et tous les ouvrages défensifs communiquent entre eux par des fossés. Le deuxième système se caractérise par l'approfondissement et l'échelonnement des ouvrages défensifs, distribués en deux enceintes indépendantes : l'une, extérieure, est faite de bastions détachés les uns des autres ; la seconde, dite de sûreté, est constituée de tours bastionnées reliées par de longues courtines. Le troisième n'est que le perfectionnement du précédent, obtenu grâce à des améliorations de détail (courtines brisées, demi-lunes avec réduit). (cf. *Actes*, (4)).

2\*. Exemples de villes forteresses d'origine française:  
Longwy, Neufbrisach, Brest, Namur, ...

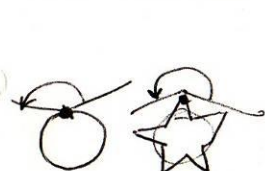
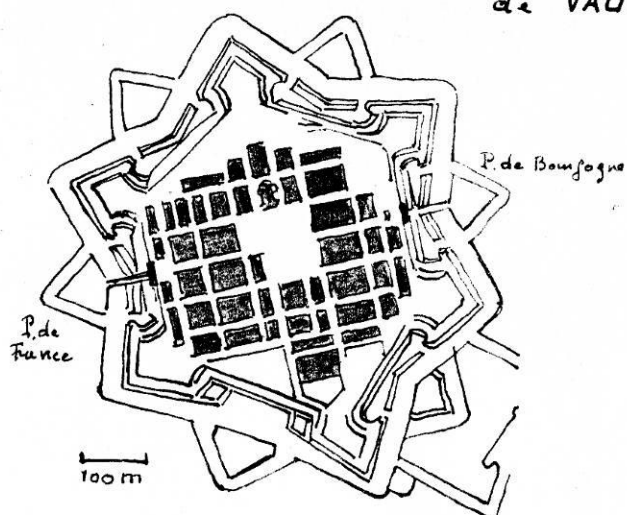
Les villes-forteres

de Vauban ( plus de 100 villes lui doivent leurs remparts);  
les villes neuves construites par lui sont: (fig. )  
Huningue, Sarrelouis et Longwy (1679), Montlouis (1681),  
Montdauphin (1692-93), Neufbrisach (1698).

Pas de correspondance entre le polygone fortifié et le plan de la ville : c'est le damier qui revient , avec une place centrale de 3 ou 4 flots, cour d'une cité casernée; rues perpendiculaires, vers les portes,

Fig. 7/226: LONGWY. (1679).

Villes forteresses de VAUBAN.



au 17<sup>es</sup> et début 18<sup>es</sup>.  
VAUBAN. (à travaillé sur 250 places fortes)  
voit anciennes Brest, Lille  
voit nouvelles Longwy, Neuf-Brisach

on revient au plan orthog.  
la défense n'est plus assurée par la disposition des rues, mais par une série d'ouvrages (remparts, bastions, demi-lunes) qui se rattachent à eux m<sup>es</sup> et très importants (Huningue: surface défenses = 8x sup. de la ville)  
principale: polygone (entour)  
à place carrée ou rect. pour rassembler troupes, exercices, parkes, services généraux, église, les casernes, magasins, vivres, prison → près des remparts  
Neuf-Brisach (Alsace): hexagone parfait, flots rect. - rues = 10m large - centre accès militaires et ambulances  
Longwy (idem)

Neufbrisach ( fig. 227 ) est un octogone à flots rectangulaires de 45x60 m, ceux des rives tronqués par le contour; place d'armes de 150 m de côté bordée des bâtiments officiels, rues de 10 m de largeur.

Toutes ces villes accusent un grand souci de conférer la beauté et la dignité aux choses utilitaires, plutôt que de les traiter avec indifférence comme on fera souvent au XIX<sup>e</sup> s.

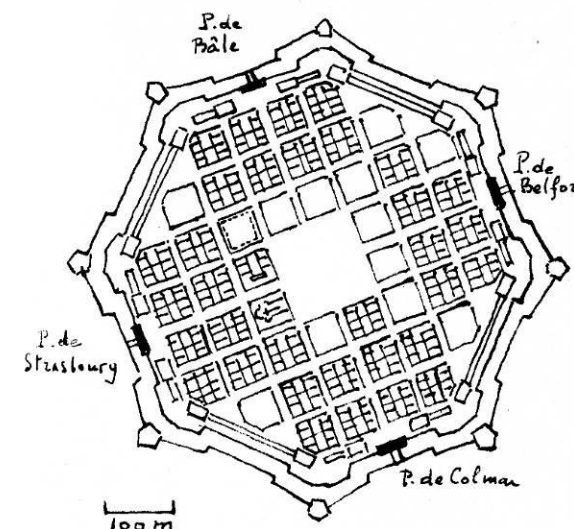


Figure 7/227: Neuf-Brisach (1698).  
(Seul les bastions rapprochés sont indiqués)

BREST: au début: 1 village autour d'un château du 13<sup>es</sup>.  
Colbert, 1666 décide de créer 1 ville et 1 port  
site accidenté d'où quartiers bien définis  
en 1674: avant Vauban: d'autres murs, bien.  
occupation inégale de part et d'autre de l'estuaire  
en 1694: Vauban. entouré de remparts rempli seulement fin du 18<sup>es</sup>.

Par. 2: L'architecture sous Louis XIV. Le style Louis XIV.

A. Caracteres generaux.

Les 3 periodes.

Unité: Architecture representative du pouvoir absolu; Colbert est chargé d'exercer un contrôle sur les arts et crée diverses Académies; elles-ci restreignent la liberté de création, mais provoquent - avec la mise en oeuvre de financements gigantesques, une fièvre de travail. Travail d'équipe, sous la supervision dictatorial de peintre Le Brun.

Majesté: ampleur des édifices, gigantisme de l'architecture et de ses aménagements y liés: jardins, aménagement paysagers, etc; harmonie, Expression d'ordre et de mesure; parfois une certaine lourdeur qui est plutôt l'expression de la puissance.

Distinction: Sur les édifices, décoration mesurée et de meilleur goût; On n'affiche pas le luxe extrême de l'intérieur, qui n'est toutefois pas vraiment surchargé.

Originalité: Si les sources sont italiennes (voire encore un peu flamandes) il n'y a aucun plagiat de l'architecture antique ou renaissance. Quant à la décoration, elle est vraiment originale, l'esprit d'invention étant très actif; nous ne pouvons en parler dans le cadre restreint de ces notes.

Périodes

une 1<sup>ère</sup> période de transition est celle dont nous venons de donner de exemple, dont le principal est le Château de Maisons Laffite.

La 2<sup>ème</sup> période (1656-99) est celle du vrai style Louis XIV.

Château de Vaux le Vicomte (1657-61) Le Vau, etc (voir p.19)

Château de Versailles (1668-1679) Le Vau; J.H. Mansart (n° 420)

Colonnade du Louvre (1680) la fièvre Perrault (1680)

exemple parfait d'art classique, ordre colossal de colonnes groupées par deux, un haut surbassement (27 de ch.)

Place de la Victoire - Paris (1686)

Place Vendôme - Paris (1699) J.H. Mansart.

La fenêtre à arc surbaissé apparaît

Porte monumentale, dont la P. St Denis (1672) Blondel.



La 3<sup>ème</sup> période (fin XVII: début XVIII: 5) marque un certain éloignement du classicisme et surtout de l'art solennel. L'architecture (et l'ornement à plus forte raison) - est moins soignée; on use moins des ordres. La sculpture devient plus libre, naturelle, vivante.

Hôtel d'Estree (1704) et de Sourdis (1706-12) BOFFRAND

Château de Meudon (1706-09) J.H. Mansart

Chapelle du château de Versailles (id.) anonyme & Rapone et Louis XV.

Aix du Grand Trianon à Versailles (id.)

Les églises: tributaires de la Ren. italienne et Bernoulli italien; dômes, Sorbonne (1635-53); Val de Grâce (1645-65); Invalides (1692-1704)

B. Les architectes et les grands projets de la 2e periode.

B1. Louis LE VAU (1612-1670).

1\*. Biographie.

- provient d'une dynastie d'architectes au service de la cour française.
- construit beaucoup à PARIS
- fortement intéressé par la construction d'églises.

Né en 1612, mort en 1670. Actif à la cour de Louis XIV, il vivra et travaillera presque toute sa vie à Paris. Surintendant des Bâti-ments du Roi en 1633, il succède l'année suivante à Lemercier comme architecte du Louvre et des Tuileries, pour être nommé en 1655 premier archi- tecte, conseiller et secrétaire du souverain. Les prin- cipales œuvres que l'on conserve de lui se trouvent à Paris, mais il subsiste des témoignages de son activité dans de nombreuses villes de France. En 1664, il commence l'église de Saint-Louis-en-

l'île, mais celle-ci ne sera terminée qu'en 1726 par J. Doucet. Il élabore les plans et suit les travaux de la partie centrale du Louvre (1665) et conçoit des projets pour les façades nord et est, en colla- boration avec d'autres architectes. Avec le con- cours de Le Muet, il érige l'hôpital de la Salpê- trière (la chapelle centrale est de 1670). C'est sur ses plans (1662) que sera édifié le collège des Quatre- Nations (Institut de France). Subsistent de lui de très nombreux palais dans la capitale: hôtel Lam- bert (1640), hôtel Lauzun (1650-58), hôtel d'Es- selin dans l'île Saint-Louis (1642), hôtel de Rohan rue de l'Université, hôtel Comans (1647), hôtel de Lionne (1662).

A Versailles, il conçoit un projet d'agrandissement du palais et en supervise les travaux (1661-70); il s'agit des avant-corps sur la cour et de la façade de pierre côté parc. De 1654 à 1660, il remanie toute la partie postérieure du château de Vincennes. Il édifie pour le Surin- tendant Fouquet le château de Vaux-le-Vicomte (1656-61). On lui doit de nombreux châteaux dis- seminés dans la France entière: Sucey-en-Brie, Livry, Meudon, Troyes, Beroy.

2\*. Ses Oeuvres:

1. EGLISE SAINT-LOUIS-EN-ÎLE (1664-1726). (plans de LE VAU).

- reprend le plan classique du GESU.
- essaye d'appliquer la même modération dans ses églises que dans ses constructions civiles.

2. Partie centrale du Louvre

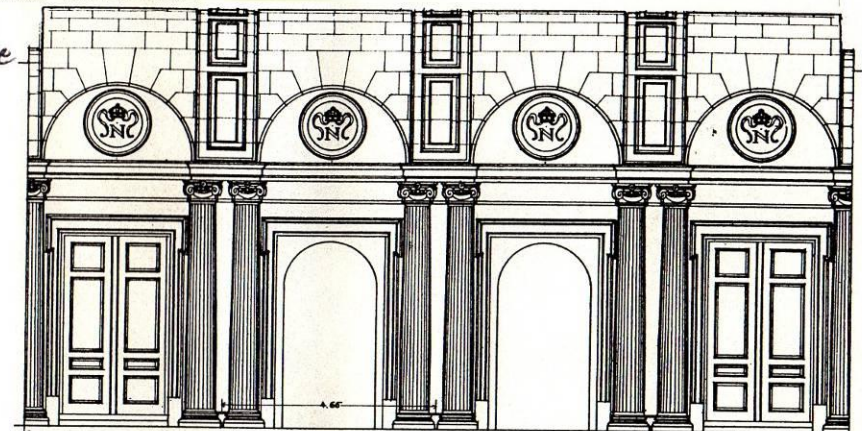
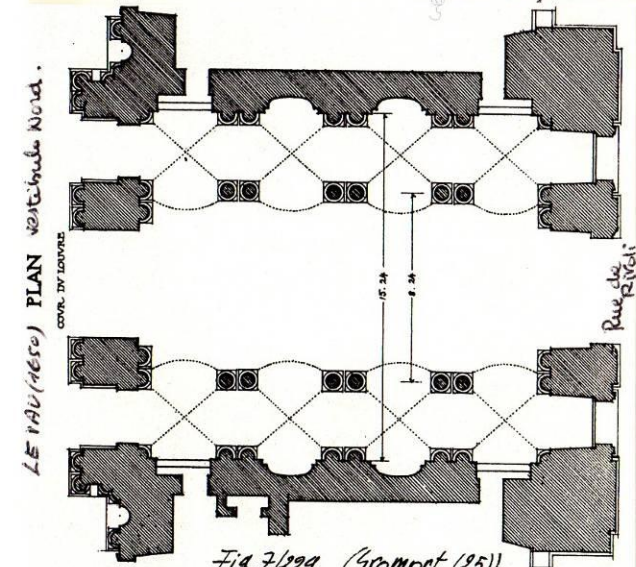


Figure 7/228

18 30

échelle

coups d'optique

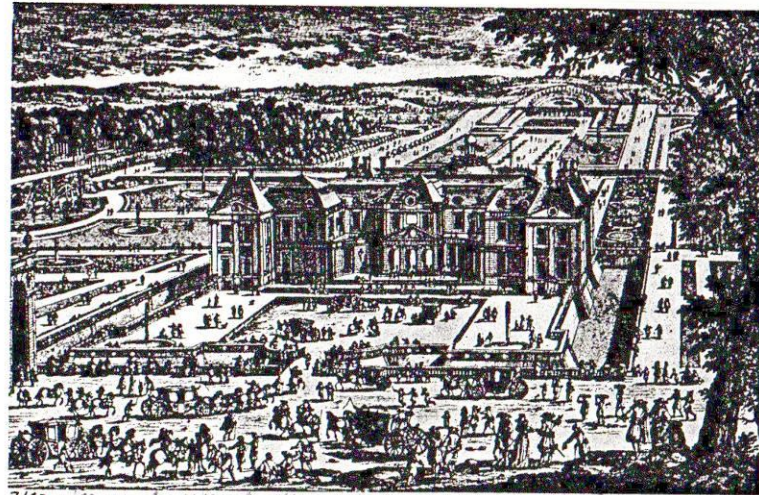


LE VAU (1660) PLAN CENTRAL DU LOUVRE

Fig. 7/229 (Gromont, 195)

**CHATEAU DE VAUX-LE-VICOMTE (fig. ) : Construit de 1656 à 1661**

- réalisé pour FOUQUET ministre des Finances.
- inauguré en 1661 au cours d'une fête somptueuse et aura pour conséquence la détention de Fouquet accusé de dilapidation du Trésor et la décision de LOUIS XIV de la construction d'un palais à l'échelle de son empire, ce qui engendrera VERSAILLES.
- le plan reprend celui de Maison Lafitte avec une atrophie plus prononcée des ailes latérales.
- adoption de l'ordre colossal : oeuvre beaucoup moins mesurée que celle de François MANSARD.
- le pavillon central est couvert par de grands dômes.
- les merveilleux jardins réalisés par LENOTRE prolongent leur axe central jusqu'à l'horizon en alternant les plans de terre et d'eau.



7/230 Vaux-le-Vicomte, Vue côté cour, gravure de Pécalle.

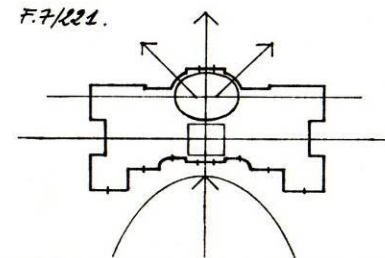


Fig. 7/230.a : Vaux-le-Vicomte.

Le plus important de tous les bâtiments français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Le château fut commencé pour le compte du surintendant Fouquet, prédécesseur de Colbert, et il est entouré de jardins où Le Nôtre appliqua, pour la première fois, des conceptions qu'il devait plus tard développer de façon si spectaculaire à Versailles. Le Brun, premier peintre du roi, travailla lui aussi à Vaux avant de décorer Versailles.

Dans son plan, Le Vau abandonne le dessin traditionnel sur le modèle du Luxembourg et adopte celui du château de Blérancourt, construit par S. de Brosse en 1614, plan avec des ailes beaucoup plus courtes. A Vaux, le centre est un pavillon abritant un salon ovale surmonté d'une coupole. La toiture des ailes a une pente encore très accusée, trait caractéristique du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle français, mais leur façade comporte des pilastres ioniques élancés, formant un ordre colossal qui unit les deux étages. Le grand ordre n'était pas une nouveauté en France. Nous l'avons rencontré à Ecoen vers 1555, à Charleval en 1573, à l'hôtel Lamoignon en 1584, etc. Inigo Jones lui aussi l'utilisa, suivant l'exemple de Palladio. Mais la manière dont il est employé à Vaux (et aussi au Collège des Quatre-Nations de Le Vau) le rend plus élancé, plus élégant et le rapproche de celui que les Hollandais employaient déjà avec prédilection depuis 1630 environ.

Les travaux ont duré à peu près cinq ans, sous la direction de Louis Le Vau. Le Nôtre en dessina les Jardins; Le Brun et Mignard en furent les décorateurs. Ces mêmes artistes furent appelés à travailler ensuite au Château de Versailles, après la disgrâce et l'emprisonnement de Fouquet. Les plans de Le Vau abandonnent les tracés traditionnels et présentent des ailes beaucoup plus courtes. Le bâtiment principal, au centre, comprend une salle couverte d'une coupole ovale. Le toit des ailes a une forte pente, caractéristique de l'architecture française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Le Nôtre développera ensuite, à Versailles et d'une manière encore plus spectaculaire, les concepts qu'il utilise ici pour la première fois.



F.7/221.

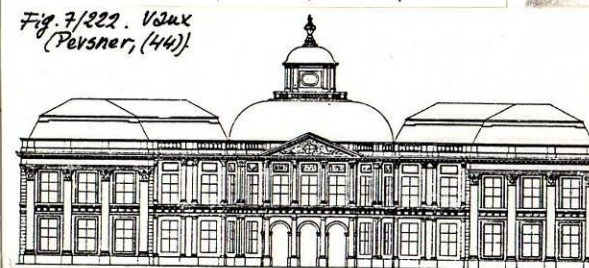


Fig. 7/222. Vaux (Pevsner, (44))

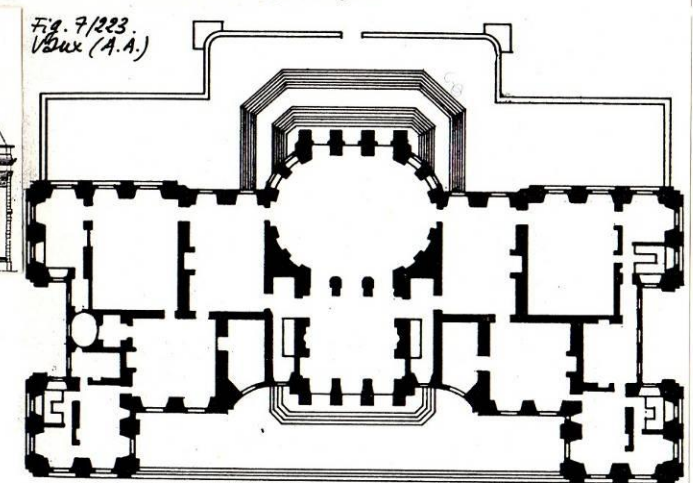


Fig. 7/223. Vaux (A.A.)

**(9<sup>e</sup> Atlas, (41). Château de Vaux-le-Vicomte**

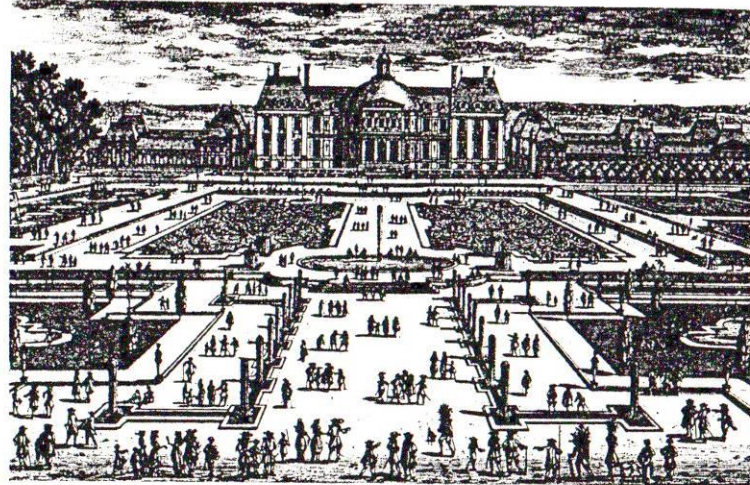
Nicolas Fouquet rassembla pour ce château tous les artistes qui allaient plus tard créer Versailles. L'architecte était Le Vau, le peintre Charles Lebrun, et les jardins furent dessinés par Le Nôtre. Le château (1656-1661) s'élève sur une plate-forme rectangulaire. Les ailes traditionnelles ont disparu, mais sont rappelées discrètement par des terrasses. Les services en sous-sol prennent jour sur les douves, le rez-de-chaussée est consacré aux pièces de réception et l'étage aux appartements privés. L'ordonnance, animée par le décrochement des pavillons et unifiée par un système de refends horizontaux, repose sur le contraste entre les pilastres colossaux des pavillons latéraux et les deux ordres de colonnes du pavillon central.



7/224 Château Vaux-le-Vicomte. Garden front, Louis Le Vau, 1657 (Yalwood, (57)).

Edifice pour le surintendant Nic. Fouquet par une équipe composée de  
Louis LE VAU - architecte (1612-70)  
Le Brun, peintre, Guerin, sculpteur, Le Nôtre paysagiste.  
 Grand édifice rythmé par de pavillon d'angles sous haute toiture  
 (pour Louis XIII - reste des formes médiévales) et un pavillon central, à grand  
 salon oval, sous coupole.  
 Ces réalisations étaient inséparables des parcs et jardins profonds  
 bâtis "à la française", que Le Nôtre installait dans de cadres  
 de haute "fondation" (bois naturels servant de fond et de "parois").  
 Le plan indique encore certains mépris des commodités de la vie intime : comme  
 en Italie, tout est sacrifié à la grandeur, à l'apparat, à la réception.  
 Pièces se commandant, souvent réalisant de enfilades ; souci  
 de la symétrie.  
 Le Moyen-âge n'en usait pas ainsi et se montrait plus fonctionnel,  
 ce qui conduisait d'ailleurs à un aspect asymétrique et pittoresque.  
 Au XVIII<sup>e</sup> s. tout en conservant le souci de "ordonnances" et proportions  
 (la symétrie de Vitruve) on manifestera celui de "commodités"  
 de l'agrément, de l'intimité, pour une partie de locaux tout au moins.

Fig. 7/225.  
 Les Jardins de  
 Vaux-le-Vicomte  
 gravure de Perelle  
 (Schulz, (7.B.)).



Le Vaux le vicomte

type nouveau dans la distribution  
 voir le palais barberini italien.  
 chateau de l'intendant Fouquet

La fête brillante de **1661**

plan en U branches raccourcies  
 distribution symétrique des pièces  
 intérêt et nouveauté

- 1 - régularité des salles  
 2 - salon oval entre vestibule  
 3 - couronnement en coupole  
 4 - de lucarnes  
 5 - toiture brisée

hauts

Pendant la période baroque, la villa ne se transforme pas vraiment: le modèle de la Renaissance est simplement mis à jour.

La villa se combine parfois au pavillon de chasse, lieu de rencontre et de séjour loin de la ville, ou bien elle devient palais ou chateau quand il s'agit de mesurer son pouvoir en face à celui du roi.

Le chateau de Vaux-le-Vicomte est, à cet égard, un excellent exemple.

Château de Vaux-le-Vicomte, France, 1656-1661,  
 architecte : Louis LE VAU,  
 jardins : André LENOTRE.  
 Real Photo

A mi-chemin entre le chateau et la villa, cette demeure a été construite pour le compte de Fouquet, surintendant du roi Louis XIV.

Comme à Versailles un peu plus tard, il y a une volonté de transférer des fonctions urbaines à la campagne.

Comme chez Palladio, le centre est surmonté d'une coupole mais la façade comporte des pilastres ioniques élancés, formant un ordre colossal en rapport avec le pouvoir à exprimer.

A Vaux, tout comme à Vicenza, le rapport entre l'architecture et la nature est primordial.

Les jardins de Le Nôtre suivent les rythmes géométriques de l'architecture du chateau qui impose ses lois à travers l'art du jardin.

Comme modèle du classicisme français, le chateau de Vaux reste sans doute le plus important de tous les bâtiments français du XVIII<sup>e</sup> siècle. (Pevsner)

4. Les Tuileries.

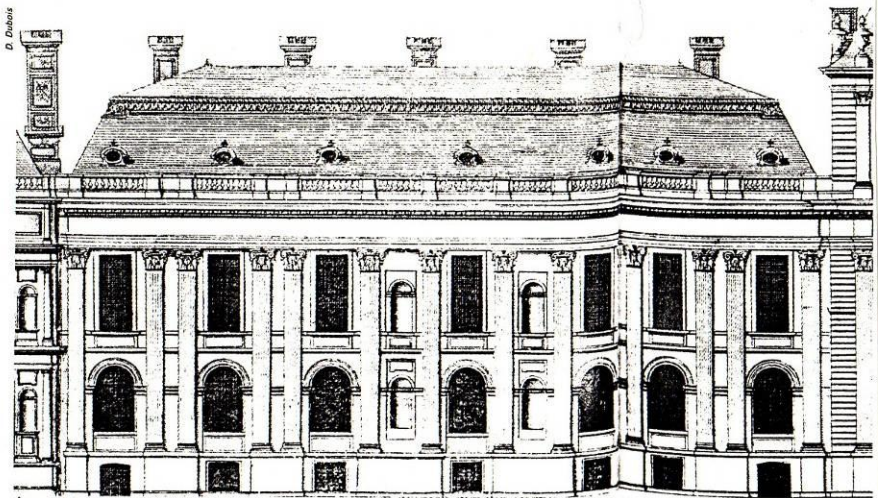
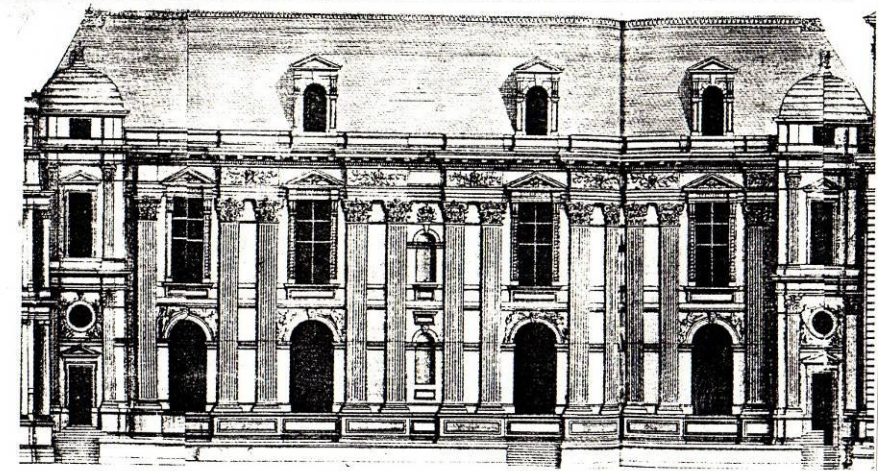


Fig. 7/226  
 Les Tuileries

En 1664, Louis Le Vau donna à la façade ouest des Tuileries une nouvelle ordonnance. Le contraste entre l'état originel de la « petite galerie », bâtie sous Henri IV par Jacques II Androuet Du Cerceau, et le nouveau dessin, que lui donne Le Vau, est symptomatique du nouvel idéal classique. Du Cerceau multiplie les ornements et les ressauts ; Le Vau régularise le rythme des pilastres d'ordre colossal et couronne le tout d'un entablement uni et d'une balustrade continue. (9<sup>e</sup> Atlas, (4)).

5. L'Eglise St Sulpice.

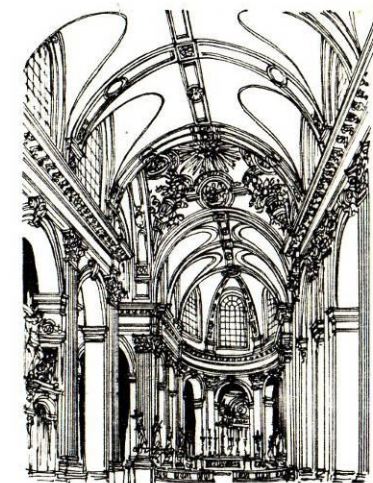


Figure 7/227  
 Eglise St Sulpice, Le Vau. (début)  
 (Vanwood, (57)) 1655.

6. Collège des Quatre Nations (Institut de France) - Plans de Le Vau (1661).

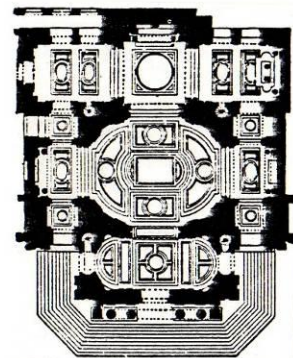
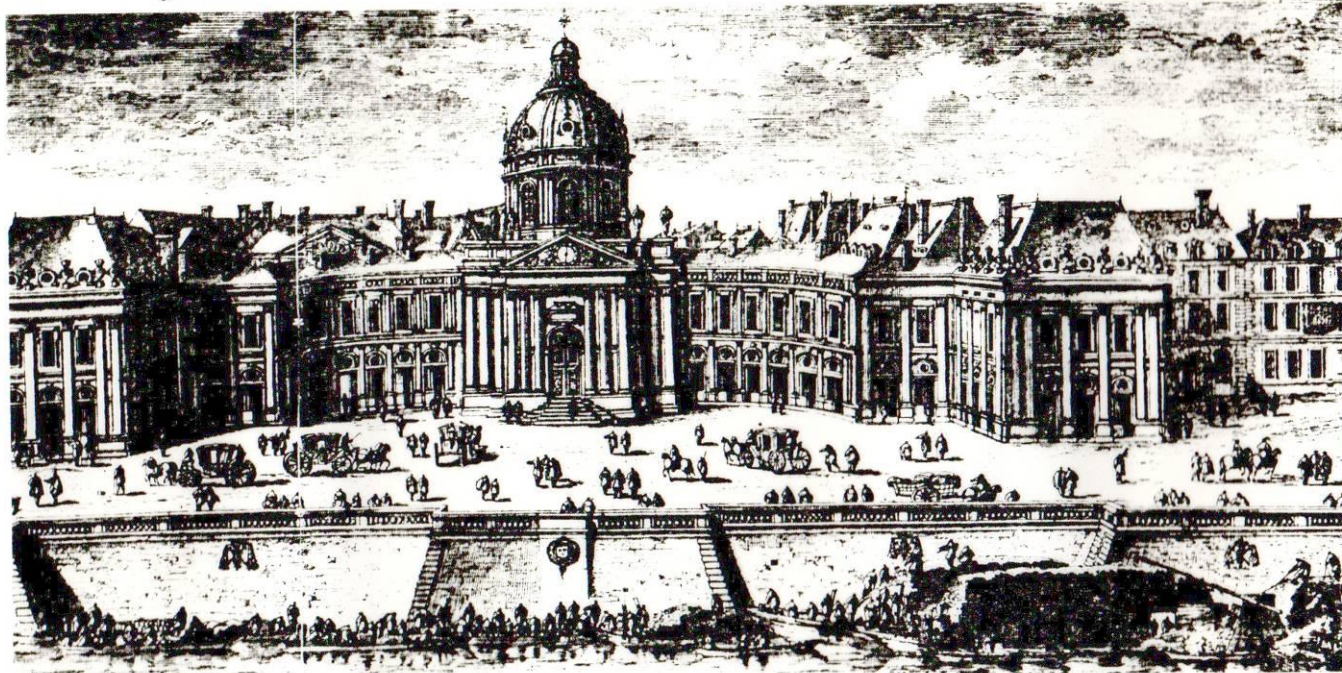


Fig. 7/228: le demi-cercle de la façade, flanqué à ses extrémités de rigoureux pavillons que coiffent de hautes toitures d'ardoise et que rythme un ordre colossal, met admirablement en valeur, au centre de la composition, le portique à colonnes corinthiennes de l'église et la terrasse de la coupole (Schulz, (7.8)).

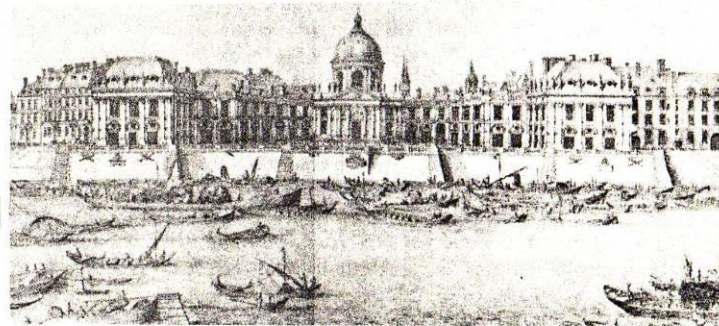


Fig. 7/229: Paris, Collège des Quatre Nations (Institut de France), par Louis Le Vau, 1661 (Pevsner, (44)).

Fig. 7/231: Collège des quatre Nations - Coupe. (56).

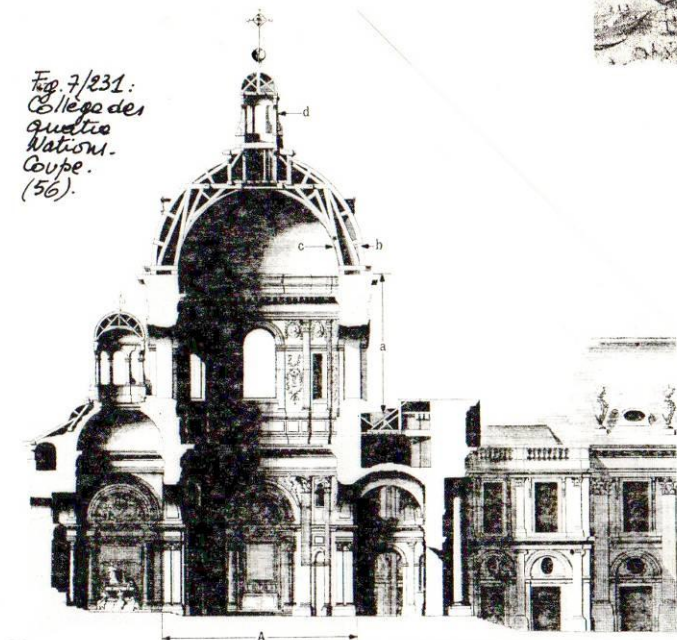


Fig. 7/230: Collège des Quatre Nations (Institut), Paris

Fondé par testament par Mazarin et bâti sur un dessin de Le Vau (1663-1691), le collège définit une petite place ouverte sur la Seine. Deux ailes courtes, à deux ordres superposés, relient la chapelle aux deux pavillons latéraux; les pilastres colossaux des pavillons annoncent le grand frontispice à colonnes de la chapelle. Le système des ordres, essentiellement rhétorique, exprime ici aussi l'articulation fonctionnelle.

7. Hôtel Lambert à Paris

multiplication d'hôtels particuliers

- surtout dans les faubourgs d'alors, caractères généraux de ces hôtels particuliers

- une cour coupée de la rue par un mur écran
- cour souvent en demi-cercle pour la circulation des carrosses
- le bâtiment se situe entre cette cour et le jardin
- ce bâtiment souvent comprend: vestibule ou hall cage d'escalier ou antichambre bel étage: le premier pour la vie usuelle salons ou cabinets de travail
- le jardin se retrouve derrière le bâtiment

voir hôtel Amelot par Boffrand

hôtel de Beauvais par Lepautre

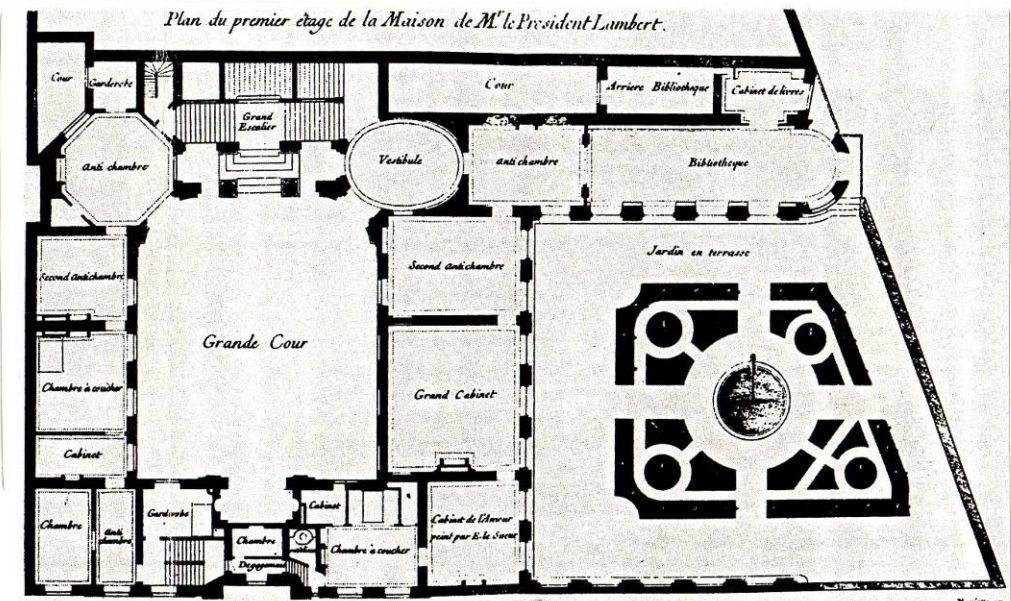
hôtel Lambert par Le Vau

hôtel Maignon

Fig. 7/232

Hôtel Lambert, Paris

Bâti à la pointe de l'île Saint-Louis, 1639-1644, l'hôtel témoigne de l'ingéniosité de son architecte Louis Le Vau en matière de distribution. Dans l'agencement traditionnel (hôtel Sully), le corps de logis principal est placé au fond de la cour, entre cour et jardin, les ailes étant occupées par les services et par des appartements secondaires. Ici, le grand appartement, installé dans l'aile droite, au premier étage sur la cour, au-dessus des services, ouvre de l'autre côté de plain-pied sur un jardin en terrasse, qui domine la Seine et que borde au nord une grande galerie. L'aile gauche est occupée par les appartements privés. Un escalier spectaculaire est installé dans une loggia ouverte au fond de la cour. (90 ALBS, (4)).



8. 1er projet du château de Versailles

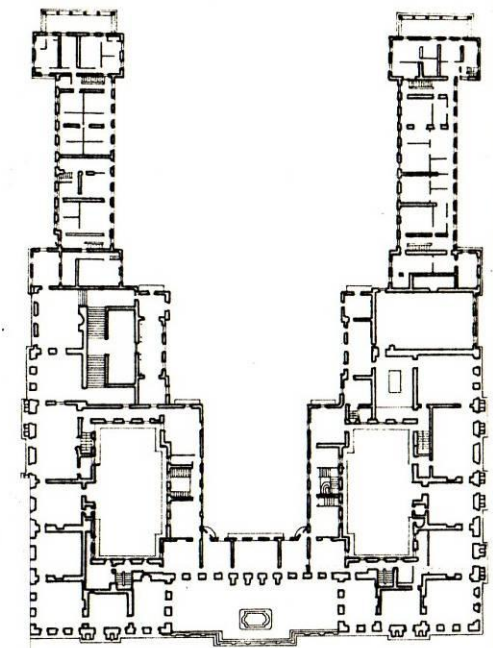
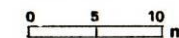


Figure 7/233: Versailles, plan du château selon le projet de Le Vau. (SCHULZ, (7.8), fig. 320.)



## B2. André LE NOTRE

### 1\* Biographie.

Né à Paris en 1613, mort en 1700. D'une famille de jardiniers, il fut le premier grand dessinateur de jardins français, le créateur du type de jardin « à la française » (formule intimement liée à l'architecture). Se destinant initialement à la peinture, c'est peut-être sous l'impulsion de Mansart qu'il s'orienta vers l'architecture. À partir de 1657, il collabora avec son père auquel il succéda dans la charge de jardinier ordinaire aux Tuileries. Il sera nommé en 1653 « designateur des jardins de sa Majesté » et quatre années plus tard « contrôleur général des Bâtiments du Roi ». On lui doit de très nombreux projets de parcs et de jardins pour des palais et des châteaux en France, en Angleterre, en Belgique et en Italie. De 1655 à 1661, il travaille au grand parc du château de Vaux-le-Vicomte. À partir de 1658, pour le compte de Philippe d'Orléans, frère du roi, il supervise les travaux du parc de Saint-Cloud. Dès 1660, il présente des projets pour le parc de Versailles, dont il dirigera les travaux pendant quelque trente ans; vers 1694, il dessine le jardin du Trianon. Parmi ses autres œuvres importantes, il faut citer les parcs de Fontainebleau, de Chantilly (qu'il commença en 1661 et dont il suivit les travaux jusqu'en 1683), de Saint-Germain, de Sceaux, de Clagny et de Meudon. On lui doit également, en Angleterre, les parcs royaux de Whitehall, de Greenwich et de Hampton Court. En Italie, on lui doit le projet du jardin du palais royal de Turin (1698-1700) et il a également laissé des plans pour les parcs de la villa Pamphili et de la villa Ludovisi à Rome. (Schulz, (7, 8)).

Hormis des essais de Jules Guiffrey (en 1912), et d'E. de Ganay (en 1962), personne n'avait encore entrepris, même en France « cocardière », un livre-somme sur le fondateur de l'espace géométrique, « additif et extensible ». C'est chose faite avec l'analyse que lui consacre Bernard Jeannel (Nice 1943), architecte passionné de jardins. Son volume, qui vient de sortir de presse, constitue la seule biographie d'André Le Nôtre (1613-1700) disponible à ce jour.

De souche rouennaise, époux de Françoise Langlois, Le Nôtre renonça à la peinture pour accepter, à 23 ans, l'écolage horticole de Simon Vonet et la charge de jardinier que lui céda son père.

À sa formation plastique se joignit une curiosité pour les expérimentations scientifiques de son époque. Engagé aux Tuileries, il y travailla pendant plus de trois décennies. Ce fut Le Nôtre qui devait hisser la profession d'architecte de jardin à un statut comparable à celui des autres arts, — tout en n'étant jamais aussi bien payé que Rubens! 2\* Ses Œuvres. Caract.

Au fil de son extraordinaire carrière, ses multiples réalisations sont allées du Trianon à Vaux-le-Vicomte (grâce à Fouquet), de Clagny à Choisy, Marly, Sceaux (que Colbert acheta en 1670), St-Cloud, Meudon, Fontainebleau, Chantilly... Et naturellement Versailles, créé au prix de travaux hydrauliques, de terrassements considérables, et où n'œuvrèrent pas moins de 36.000 personnes pour la plus grande gloire de Louis XIV. Un régiment de gardes suisses fut même réquisitionné pour la phase du creusement d'un bassin qui porte leur nom!

On reste pantois devant la puissance de conception qui permit à Le Nôtre de magnifier tant de pa-

lais, de demeures royales dont l'histoire est minutieusement contée par l'auteur, documenté au plus haut point.

Le Nôtre avait le génie de l'ordre strict, des symétries axiales, prolongeant le rythme et l'ordonnance des bâtiments. Il sut codifier le « design » global du gazon, des bosquets, des allées, des terrasses, des charmilles, des canaux, ponctués par l'élan vertical des ifs, des cyprès et des fontaines.

Incarnation même du classicisme français, il « pensait l'espace », sans négliger de l'ornementer. Il ouvrait (et fermait) des perspectives, il avait, dit Bernard Jeannel, « la science du terrain, la volupté de la déclivité ».

Son style savait s'adapter aux conditions locales, trouvant ici ou là l'occasion de manifester le raffinement et la rigueur des grandes lignes directrices.

### LOUIS XIV ET SAINT-SIMON

Louis XIV, mécène et protecteur de Le Nôtre, n'aimait pas Paris, on le sait. Le souvenir de la Fronde, la crainte instinctive de la rue le hantaient. C'est sans doute ce qui anima, a contrario, le « signe » qu'est Versailles, monde prestigieux et clos, « monstre » excentrique, demeure somptuaire, lieu privilégié des conquêtes amoureuses, théâtre, apothéose du pouvoir absolu.

À Versailles, le ton impératif du Roi-Soleil invitait d'ailleurs moins à la promenade folâtre qu'il ne désignait un programme de visite préétabli: « On ira sur la terrasse; il faut s'arrêter sur le haut des degrés, il faut ensuite aller droit sur le haut de Latone et faire une pause », etc...

Combien contrastent, par comparaison, les critiques et les pusillanimités d'un autre Louis (de Rouvray), alias Saint-Simon! Imbu de son titre de pair de France, le célèbre mémorialiste de la Cour y allait de véritables réquisitoires, condamnant non seulement les sites choisis par le monarque, mais encore les réalisations de Le Nôtre.

L'opposant à St-Germain, il tonnait contre Versailles: « Le plus ingrât de tous les lieux, sans bois, sans eaux, sans terre. Presque tout y est sable mouvant ou marécage, sans air, par conséquent, qui n'y peut être bon... Puis, plus loin: « Les jardins dont la magnificence étonne mais dont le plus léger usage rebute, sont d'assez mauvais goût; on n'y est conduit dans la fraîcheur de l'ombre que par une vaste zone torride, au bout de laquelle il n'y a plus, où que ce soit, qu'à monter ou à descendre et, avec la colline, se terminent les jardins. La recoupe y brûle les pieds, mais sans cette recoupe on y enfon-

cerait ici dans les sables et là dans la plus noire fange, et la violence qui y a été faite partout à la nature repousse et dégoûte malgré soi! »

### PLANS ET GRAVURES

La polémique dura longtemps. De nos jours encore, Le Nôtre ne fait toujours pas l'unanimité. D'aucuns lui préfèrent des conceptions moins radicales d'agencement, des « peignés » qui violentent moins l'environnement. N'empêche qu'à l'intérieur « aberrant » de la commande royale, ce livre sur le grand André montre « le bonheur d'un homme à qui furent donnés des moyens exceptionnels, moins pour « forcer la nature » que pour aller jusqu'au bout d'un programme de faste et de réjouissances ».

L'influence de Le Nôtre devait du reste aller bien au-delà de l'Île de France, gagner l'Italie, toucher l'Angleterre, la Suède (Drottningholm), Vienne (le Belvédère), l'Espagne (la Granja), la Russie (Peterhof), la Hollande (Het Loo), soit directement, soit par l'entremise de ses collaborateurs (Mollet, Tessin, Marot...) formés à ses techniques.

Bien qu'il ait longtemps correspondu avec Le Bernin, Le Nôtre dut attendre 65 ans pour « faire le voyage en Italie », le rencontrer, ainsi que le pape Innocent XI. Il fut aussi invité par Charles II d'Angleterre, mais on ne sait pas s'il effectua le déplacement Outre-Manche. « Vous êtes un homme heureux », lui disait Louis XIV.

Le Nôtre est mort le 15 septembre 1700 dans sa maison des Tuileries. Il est inhumé à St-Roch, sous le buste qu'il avait commandé à Coysevox. Sa gloire lui survit. Et ce n'est pas le moindre mérite de ce livre que d'en montrer les témoignages les plus éclairants.

L'iconographie est composée d'archives soigneusement sélectionnées, — plans, gravures anciennes — confrontées au regard neuf, que portent sur les réalisations de l'architecte-jardinier, deux photographes d'aujourd'hui, Anne Testut et Luc Meischler.

(Jean PIGEON) ■

(« Le Nôtre », par Bernard Jeannel, est le troisième titre de la collection « Architecture », chez F. Hazan. Déjà parus: « Eiffel », de B. Lemoine et « Le Bernin », par F. Borsi. Suivront d'autres monographies sur F.L. Wright, Boullée, et Ieoh Ming Pei, chargé du projet du « Grand Louvre ».

Jardins de le-Vicomte.

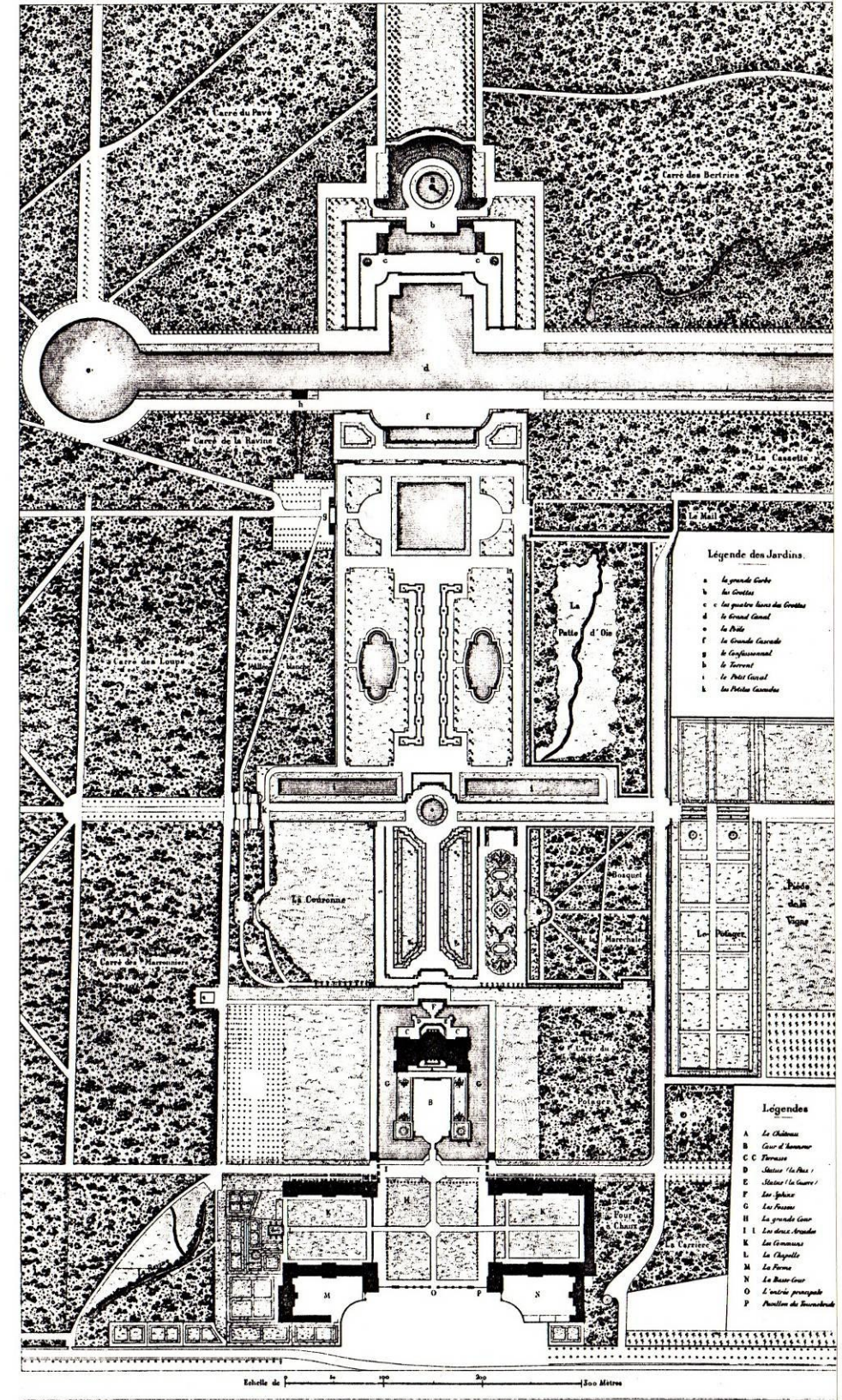


Figure 7/R34  
LE CHATEAU DE VAUX-LE-VICOMTE, D'APRÈS PFNOR (Fromont (25))

Jardins du palais de Versailles.

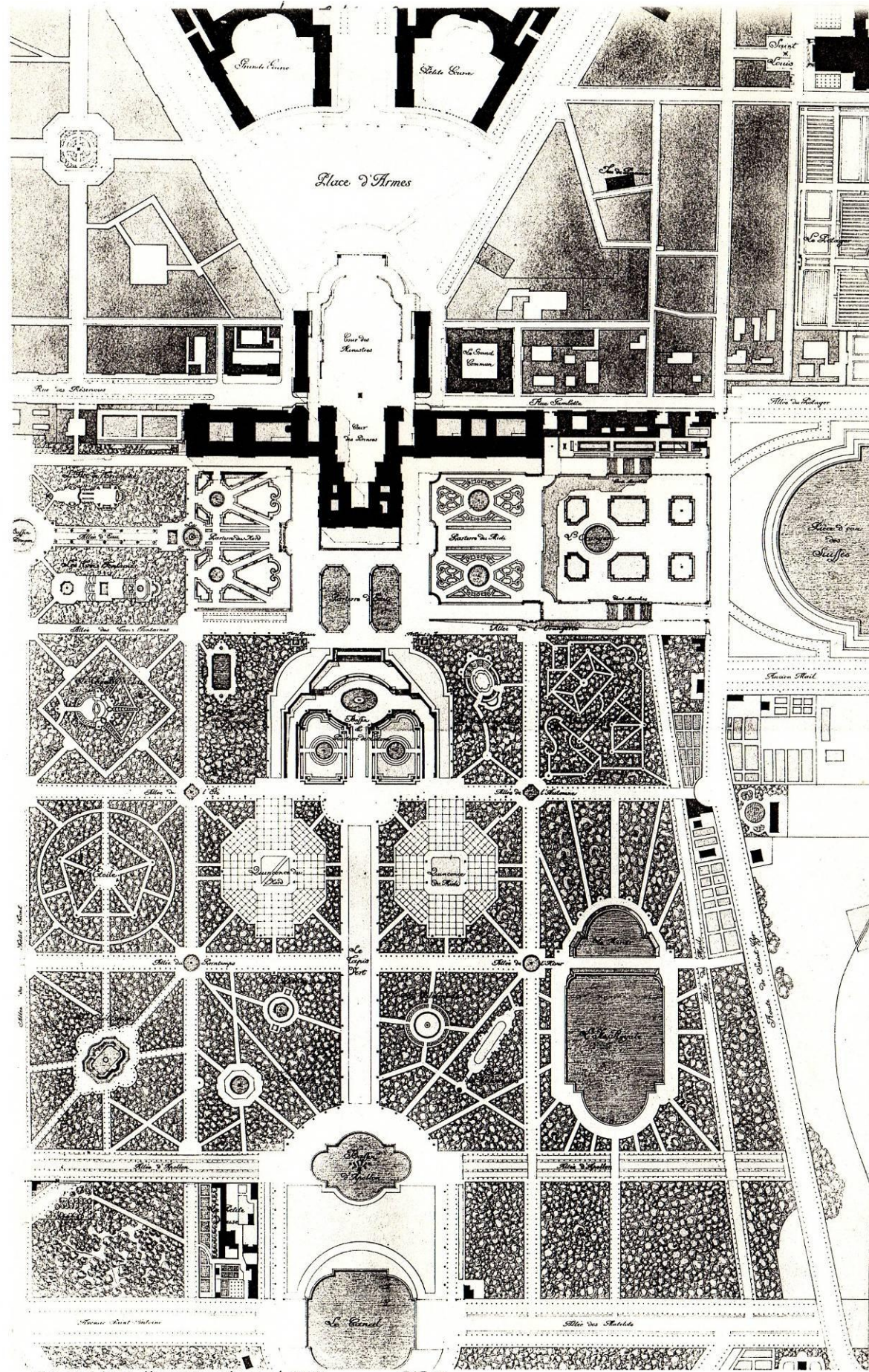


Figure 7/235: Versailles (Gromorb, 25)

-172-

Jusqu'aux derniers temps de la Renaissance, faute de sécurité le parc n'était chez nous qu'un enclos muré, sans échappées; l'Italie seule possédait des jardins à grandes perspectives se développant le long d'une percée qui conduit l'œil, par une gradation insensible, des premiers plans au lointain :



Fig. 7/236: Richelieu (Choisy, 13)

Sous Louis XIII nous voyons s'introduire en France ces jardins à échappées (parc de Richelieu, fig. ).

Enfin sous Louis XIV Lenôtre élève la distribution des jardins à la hauteur d'un art.

Vaux est un des premiers exemples de ce grand style que Lenôtre inaugure, Versailles réalise l'idéal.

Nous en reproduisons figure l'ensemble tel qu'il se présente vers 1670.

Sur chaque face du château s'ouvre au milieu d'un massif de futaie une large percée droite; des terrasses rachètent la pente du sol, et des nappes d'eau s'étendent entre les parterres du premier plan et le fond de paysage.

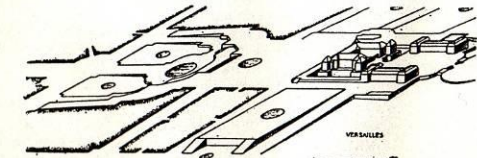


Fig. 7/237: Versailles (Choisy, 13)

Jamais accompagnement n'eut plus de majesté et ne fut mieux de son temps : rien ne saurait exprimer d'une façon plus saisissante comment ce siècle entendait la grandeur.

Tout, dans les jardins du xvii<sup>e</sup> siècle, était architecture :

Les arbres étaient régulièrement taillés sous des formes géométriques. Les parterres mêmes avaient l'aspect de panneaux d'ornement, où les lignes étaient tracées par des traits de buis se développant en broderies entre des découpures de gazon et des sentiers de sables colorés.

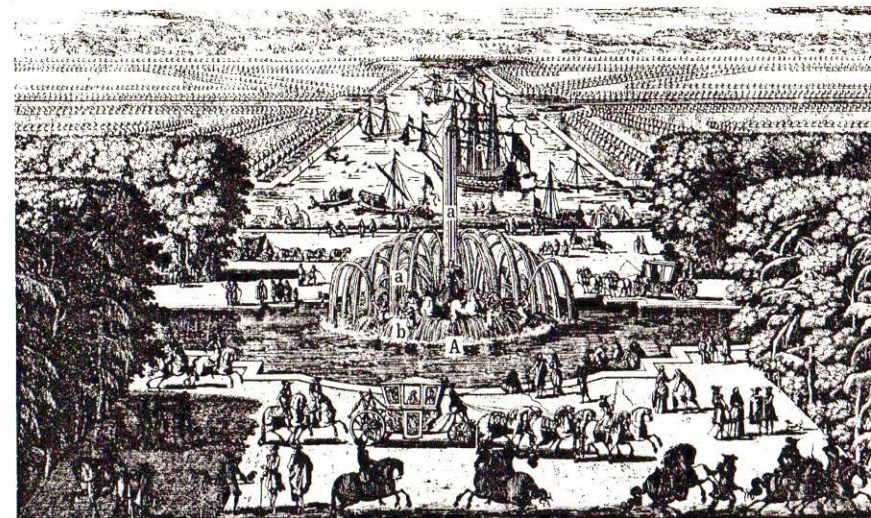
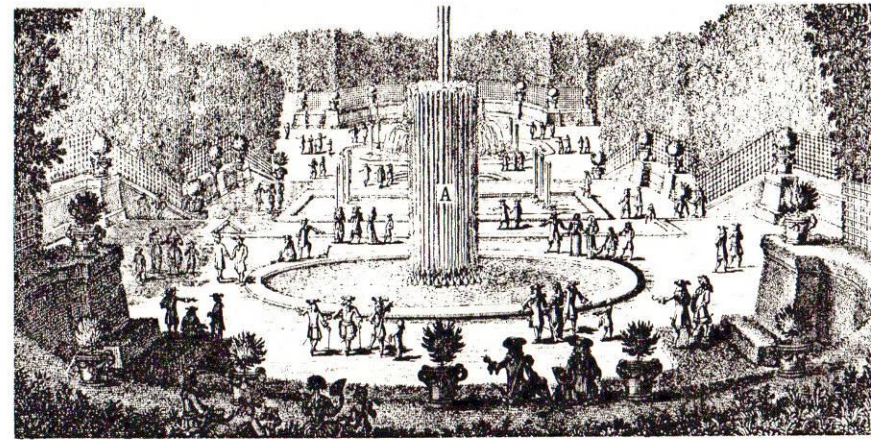


Figure 7/238: Jardins de Versailles. D'après PERELLE "Vues des bâtiments de France, s.d., folios 125 et 147. Extraits de ( ), XIX, 23 et 25. (56)

-173-

Figure 7/239: Jardins de Versailles. Cascade formée de 4 allées d'eau. D'après PERELLE, "Vue des bâtiments de France", s.d., folio. 105, Extrait de ( ), XIX, 29. (56)

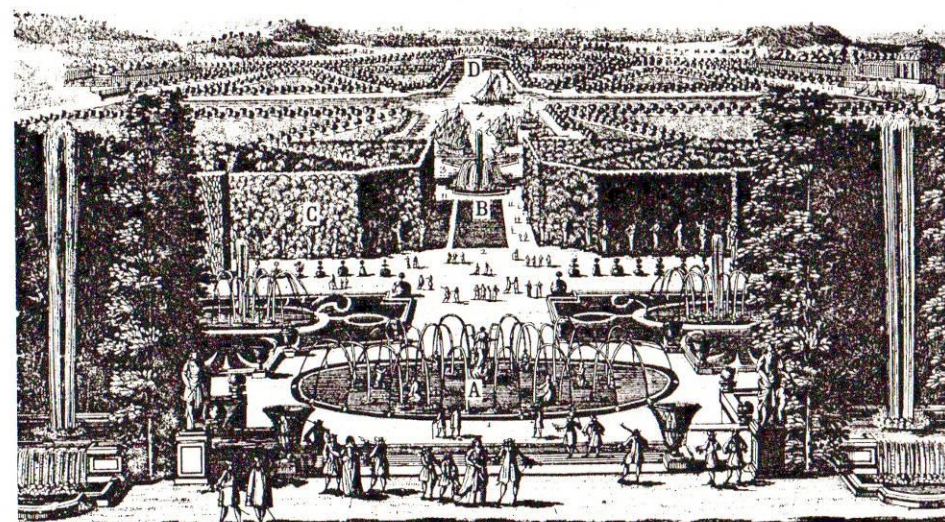
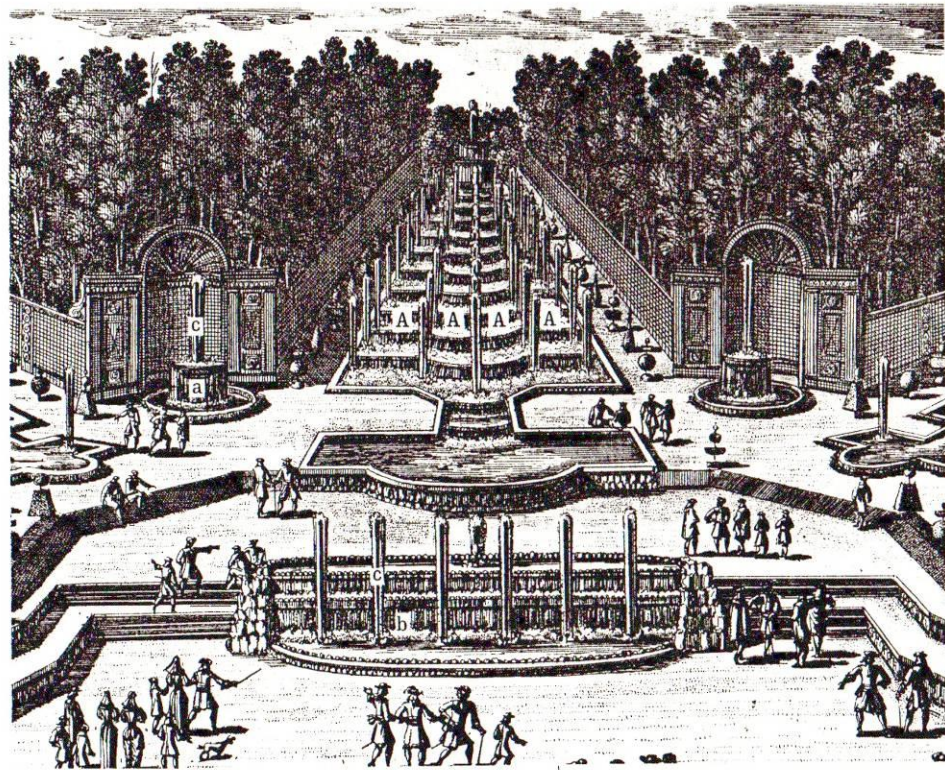


Figure 7/240: Jardins de Versailles. D'après AVELINE et PERELLE "recueil de 137 gravures anciennes", s.d., pl. 136. Extrait de ( ), XIX, 22. (56)



Fig. 7/241



Fig. 7/242  
En haut, détail du dessin du dragon à Versailles, en bas, gravure d'Aveline: au-delà du bassin du dragon, l'allée des Marmousets remonte vers la pyramide d'eau et les parterres.

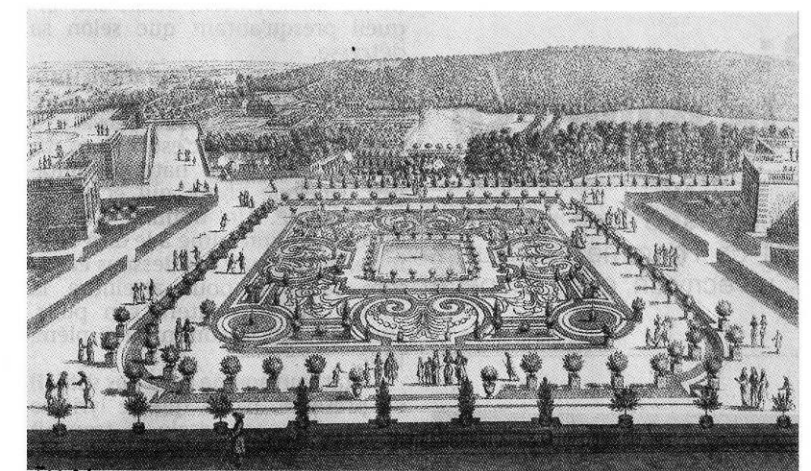


Fig. 7/243  
Vue du parterre de la grotte du château de Meudon.

## B.2. François BLONDEL (1617-1686)

BLONDEL François  
Né à Ribemont vers 1617, mort à Paris en 1686.  
Il fut membre de l'Académie des Sciences et directeur de l'Académie d'Architecture, et son activité pratique d'architecte débuta assez tard. Commis par Louis XIV à la direction des travaux de la cité, il présente un plan d'agrandissement de Paris élaboré en collaboration avec P. Bullet (le premier projet est de 1676, le second de 1690). Parmi les monuments qui subsistent de lui dans la capitale, rappelons l'hôtel Rouillé, la porte Saint-Antoine (démolie) et la porte Saint-Denis (1671).  
Parmi ses nombreux écrits théoriques, le plus important demeure son *Cours d'Architecture* (1675).

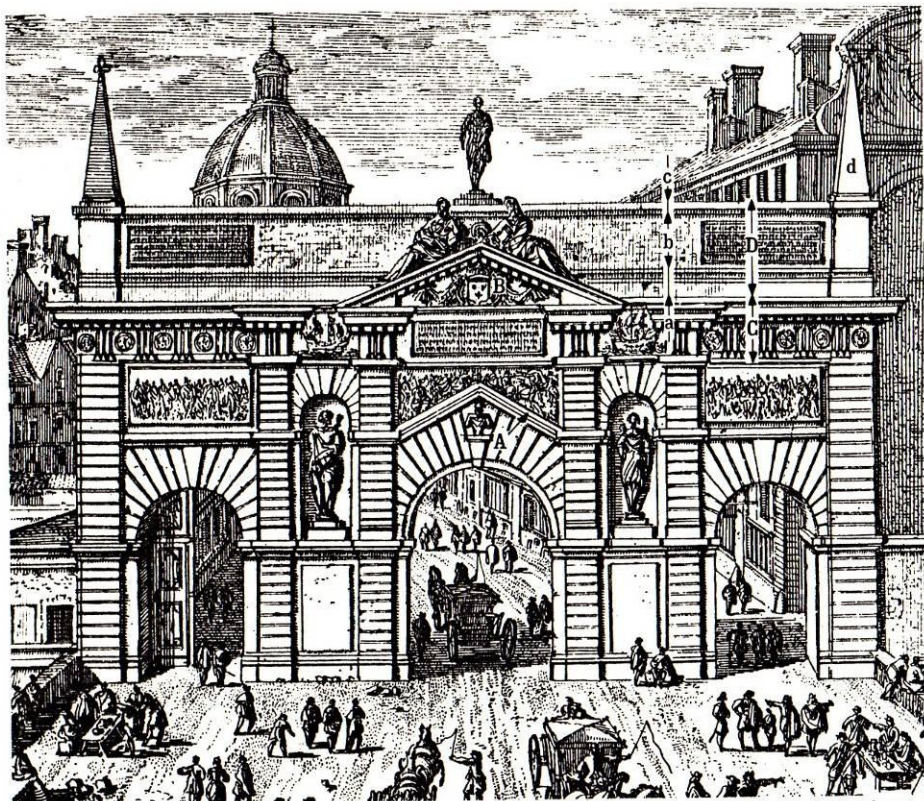


Figure 7/244. Paris, porte Saint-Antoine. Arch: François BLONDEL (détruit)  
D'après AVELINE et DERELLE "Vues de Paris et des environs. Vocabulaire de l'architecture" ( ), XI, 19 (56)

- A. Corniche en mitre
  - B. Fronton avec figures couchées sur les rampants
  - C. Entablement
  - D. Attique
- a. Base de l'attique
  - b. Corps de l'attique
  - c. Corniche de l'attique
  - d. Obélisque

## B.4. L'achèvement du Louvre. 1\* Rappel historique.

**Construction de la cour Carrée.** — La Cour est terriblement à l'étroit dans le Vieux Louvre. Louis XIII entreprend de quadrupler l'édifice. Le Mercier, architecte de la Sorbonne, construit le pavillon de l'Horloge et le prolonge par un corps de bâtiment qui est l'exacte réplique de la partie édifiée par Pierre Lescot. En 1659, Louis XIV fait reprendre le projet par Le Vau. Tandis qu'on reconstruit la galerie d'Apollon (p. 46), maisons et hôtels qui entourent le Louvre sont démolis. Le gros œuvre est terminé en 1664.

Louis XIV veut que la façade extérieure du palais soit d'une grandeur royale. Le plus célèbre architecte du temps, le Cavalier Bernin, que Colbert a fait venir d'Italie, propose, sans hésitation, de raser le Louvre : le palais qu'il élèverait à sa place, assure-t-il, étonnerait le monde. Contraint de limiter ses ambitions, Le Bernin ne répond pas aux espérances qu'on avait fondées sur son génie.

Une commission composée de Le Vau, Le Brun et Claude Perrault établit de nouveaux plans. Perrault, créateur de la Colonnade (1667-1673), débarrasse la cour Carrée des deux ailes gothiques, datant de Philippe Auguste, et bâtit ensuite les façades extérieures Nord et Sud, qu'il raccorde avec la Colonnade. Mais, en 1682, la Cour quitte officiellement le Louvre pour Versailles. Les bâtiments entrepris restent achevés.

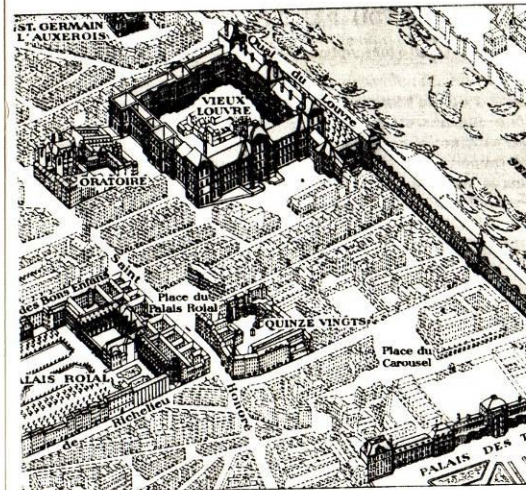
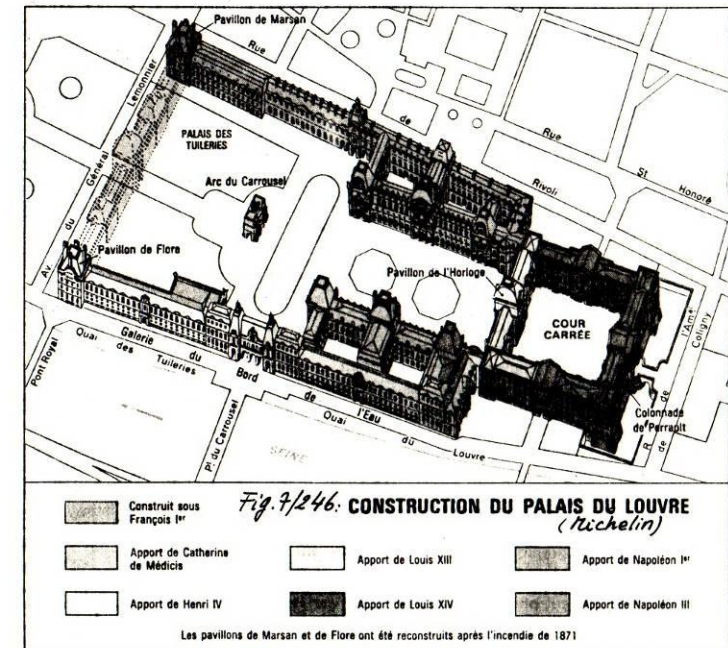


Fig. 7/245 Le Louvre sous Louis XV (plan de Turgot) (Richelin)

**La vie à la Cour du Louvre.** — Sous Henri IV et Louis XIII et durant la jeunesse de Louis XIV, le palais du Louvre, principale résidence royale, connaît une vie intense.

La maison royale comprend plus de trois mille titulaires de charges, la plupart honorifiques. A cet imposant effectif, il faut ajouter les courtisans ainsi que la garde du roi composée de Suisses, gardes du corps, gardes-françaises, archers...

Ni Henri IV, ni Louis XIII ne suivent à la lettre, comme le fera Louis XIV, le protocole établi pour le lever. Sully et d'autres familiers vont, sans façon, s'entretenir avec Henri IV encore couché auprès de la reine. Le « bouillon » est apporté au couple royal par le cortège qu'a prévu l'étiquette. Le premier médecin le goûte devant leurs Majestés. Le roi se lève à 6 h. Dès qu'il sort, les courtisans sollicitent des places, de l'argent. Puis c'est le conseil des ministres et la messe quotidienne. Vers 9 h 30 a lieu le « dîner », que le roi prend seul ou avec la reine. L'officier de bouche goûte tous les plats; un gentilhomme boit dans le verre royal, chaque fois qu'on le remplit. Après le dîner, le roi donne des audiences, sort en carrosse ou à cheval, se livre à quelque passe-temps. Le « souper » se prend à 5 h. La soirée se passe avec les familiers.

Les dimanches et jeudis, un bal est donné dans la Grand-Salle, où trente violons, treize luths, douze trompettes, douze tambours entretiennent toute la nuit un vacarme effroyable. C'est également ici que Molière vient jouer à son retour à Paris (1658).

**Années d'abandon.** — Après le départ de la Cour, des locataires s'installent au Louvre. Une communauté d'artistes campe dans les galeries. On y trouve Coustou, Bouchardon, Coyvel, Boucher. Dans la Colonnade, l'espace est divisé en logements : de la glorieuse façade sortent des rangées de tuyaux de poêles. Des cabarets, des baraques de bateleurs s'adossent à l'extérieur.

En 1750, le délabrement du monument est tel qu'il est question de le démolir. Le surintendant Marigny le sauve, mais ne peut chasser les envahisseurs.

2\*. Episodes de l'achèvement du Louvre.

(Résumé) *ibid.* p. 585-591

A.H. III. pl. 337. et p. 409 pl. 425. 426.

Après Pierre Lescot et Jacques LEMERCIER, Louis LE VAU s'attaque à l'achèvement du LOUVRE, mais bien vite il doit abandonner la direction des travaux du fait de ses dissensions avec COLBERT, ce dernier voyant d'un fort mauvais oeil la construction de Versailles et l'abandon de PARIS par le gouvernement.

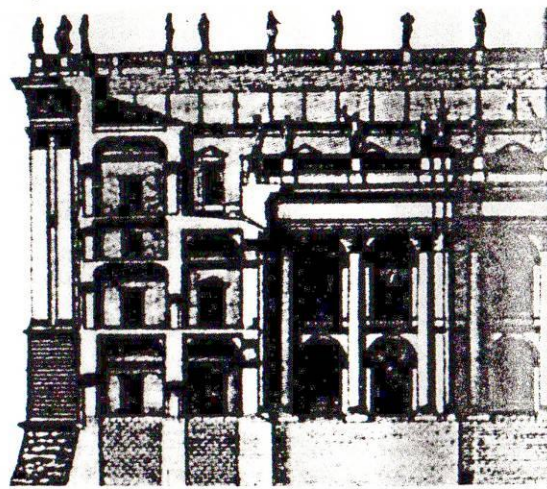
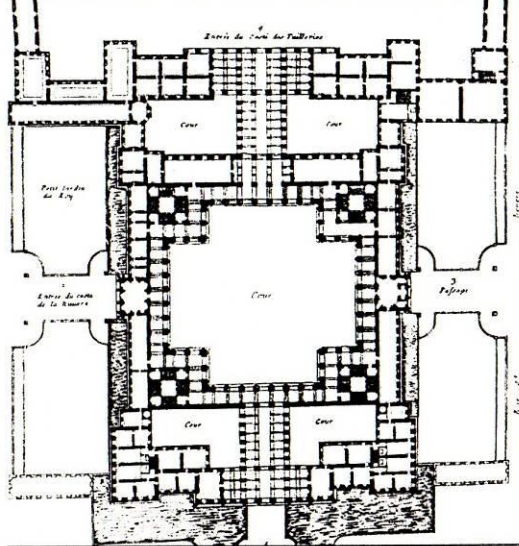
- Colbert fait appel au BERNIN et ce dernier préconise une reconstruction totale, mais fort rapidement il entre en conflit avec le Ministre et retourne à Rome, ses plans prévoyaient l'ordre colossal et des toitures cachées (influencera Versailles) *+ Plans de Rainaldi et Cortone.*

- directeur de L'ACADEMIE D'ARCHITECTURE, en compagnie d'un autre mathématicien François BLONDEL, Claude PERRAULT réalise la colonnade du LOUVRE, socle en rustique, stylobate sur colonnes corinthiennes jumelées, attique, toiture cachée, le tout ciselé (l'académie d'architecture avait pour mission de veiller à promouvoir les principes de l'architecture française classique et de combattre les excès de l'italianisme).

1. Les projets du Bernin.

Dans le projet du Bernin, les ailes en saillie sont rattachées par deux étages de loges concaves à l'avant-corps central, qui fait lui-même une saillie convexe soulignée par un grand attique qui accroît l'élan du grand vestibule ovale<sup>18</sup>. Le résultat est une façade ondulante d'une vigoureuse plasticité dont le mouvement est unifié par une corniche continue et par un ordre colossal dominant composé de demi-colonnes flanquées de moitiés de pilastres<sup>19</sup>. Les bras « concaves » et le volume central saillant mais en même temps « transparent » donnent une sensation inégalée d'interaction entre espace intérieur et espace extérieur, et l'articulation, d'une magistrale simplicité, produit un effet grandiose. Aux angles de la cour sont prévus deux escaliers, l'un carré, l'autre rond, rappelant la disposition du palais Barberini. Le projet demeure une des plus remarquables réussites de l'architecture du XVIIe siècle, vraiment digne du programme proposé. Le Bernin y démontre que l'interaction spatiale peut être suscitée par la juxtaposition de volumes simples, prouvant du même coup que la franche exposition d'un seul et unique grand thème peut exprimer de la façon la plus convaincante les aspirations fondamentales de l'art baroque. (Schulz, (7.8))

Fig. 7/247: Projet du Bernin. (Schulz, 7.8).



F.7/248: Paris - Le Louvre. 1er projet du Bernin - Plan et élévation Musée du Louvre. (Schulz, (7.8)).

Dans le second projet du Bernin, l'avant-corps de la façade orientale est non plus convexe mais concave. Les loges sont supprimées et un troisième étage est ajouté en asseyant l'ordre colossal sur un rez-de-chaussée à bossages. Du point de vue spatial, la formule est moins convaincante, car le mouvement de la façade ne correspond pas à une interaction claire des volumes. On constate une certaine tendance à la simplification; tendance qui aboutira à la façade rectiligne du troisième projet. Dans ce dernier, l'ordonnance des trois étages est conservée et, globalement, la solution peut être considérée comme une variante monumentale du thème offert par le palais Chigi-Odescalchi. C'est ainsi que l'avant-corps principal est souligné par des colonnes resserrées vers le milieu. Dans l'ensemble, la façade présente un caractère relativement fermé, alors que sur la façade opposée, du côté est, le Bernin avait prévu un ample *risalto* avec des loges ouvertes aux deux derniers étages. La solution retenue pour la cour est un des aspects les plus intéressants du projet.

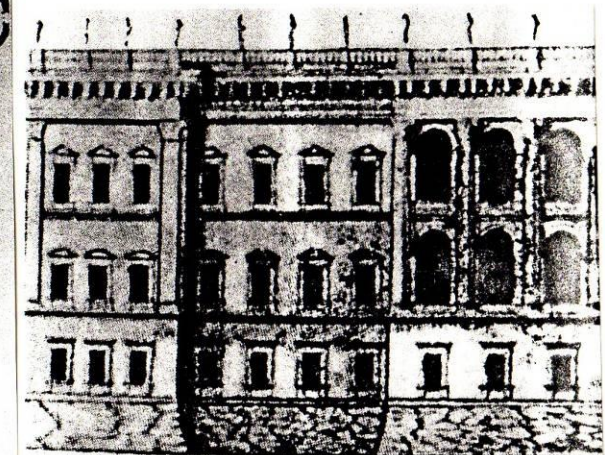
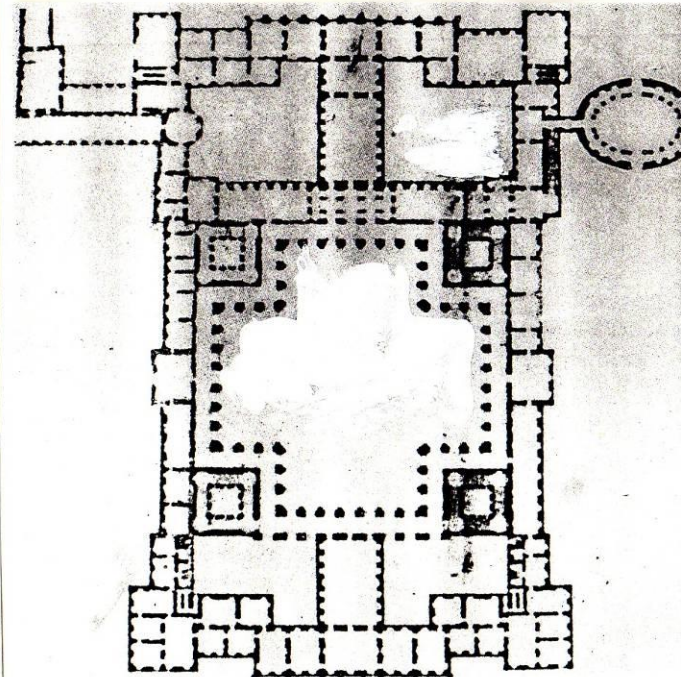


Fig. 7/249. D'après Schulz dans (7.8). Paris. Le Louvre 2e projet du Bernin - Elevation et plan de l'étage noble - (Musée du Louvre)

Les parties existantes du Louvre consistaient en une longue série de pièces recevant le jour des deux côtés, autrement dit en un *appartement simple*. Alors que le Bernin voulait ajouter des loges autour de la cour pour créer un *appartement semi-double*, Rainaldi et Pierre de Cortone (ill. 272) étaient restés plus près du plan original de Le Vau, qui prévoyait une nouvelle aile double du côté est. Leurs projets respectifs sont donc surtout intéressants pour ce qui est de l'articulation des murs<sup>20</sup>.

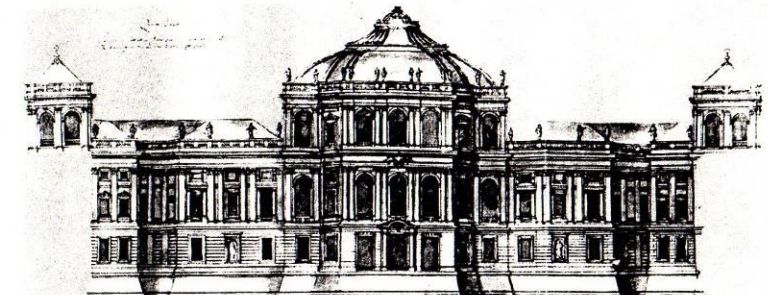


Fig. 7/250. Paris. Le Louvre - Pierre de Cortone - Projet de la façade sur le jardin du Louvre - Musée du Louvre. (Schulz, (7.8)).

La façade principale de Rainaldi témoigne de sa prédilection pour la colonne. En effet, les trois grands ressauts indiqués sur l'élévation sont ornés d'une superposition de colonnes jumelées, cependant que les portions de mur intermédiaires, de moindre hauteur, comportent un ordre colossal de pilastres isolés et un attique. L'ensemble a quelque chose de forcé et de surchargé qui contraste avec la grandiose simplicité des projets du Bernin. Un trait particulier mérite cependant d'être souligné: les ressauts sont complétés par des structures en forme de tour surmontées d'un semblant de *couronnes* royales. Par cette solution « Rainaldi entendait peut-être exprimer sous une forme éloquente le concept de l'origine divine d'où l'autorité du monarque absolu tire son prestige et sa dignité »<sup>21</sup>. Le palais conçu par Pierre de Cortone est lui aussi dominé par un vaste dôme ressemblant à une « couronne » fermée. (Schulz, (7.B.))

Elevation du projet de LE VAU.

- LE VAU abat les bretèches et pour donner de la monumentalité à la façade il la rehausse d'un jeu de pilastres ioniques.
- à l'arrière : socle sur lequel repose le rez-de-chaussée, suite de baies épargnées dans un mur en rustique, au-dessus pilastres ioniques entourant les fenêtres, entablement, attique avec fenêtres, balustrades CACHANT LES TOITURES EN plomb, ces toitures cachées résultent d'une influence exercée par les plans de BERNIN.

3. Projet de Claude PERRAULT.

PERRAULT Claude  
Né et mort à Paris (1613-1688).  
De formation scientifique, il fut médecin et physicien; à l'exemple et souvent avec le concours de son frère Charles il s'occupa aussi de littérature. En matière d'architecture, il est l'auteur d'ouvrages théoriques: *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve* (Paris 1674) et *Ordonnances des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens* (Paris 1683). De 1667 à 1673 il fit partie d'une commission chargée d'élaborer les plans de la façade orientale du Louvre. Il est peut-être l'auteur de l'Observatoire. A Sceaux, au château de Colbert, il érigea le pavillon de l'Aurore (1673-77). Il travailla également à Versailles, dessinant des intérieurs et fournissant les plans de la grotte de Téthys, du bain de Diane et du Grand Canal. A Paris, il a laissé les plans d'un arc de triomphe (1669), plans qui ne furent jamais réalisés, ainsi qu'un projet pour la réfection de Sainte-Geneviève (1670-80). Il consacra ses dernières années d'activité à Notre-Dame-des-Victoires et à Saint-Benoit-le-Bétourné. (Schulz, (7.B.))

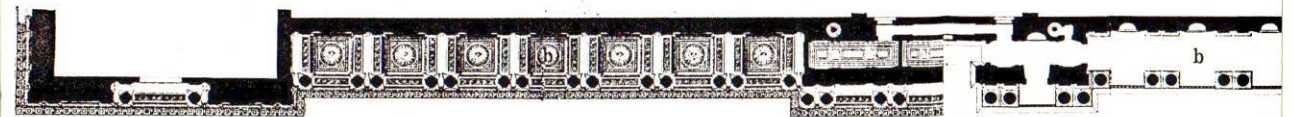
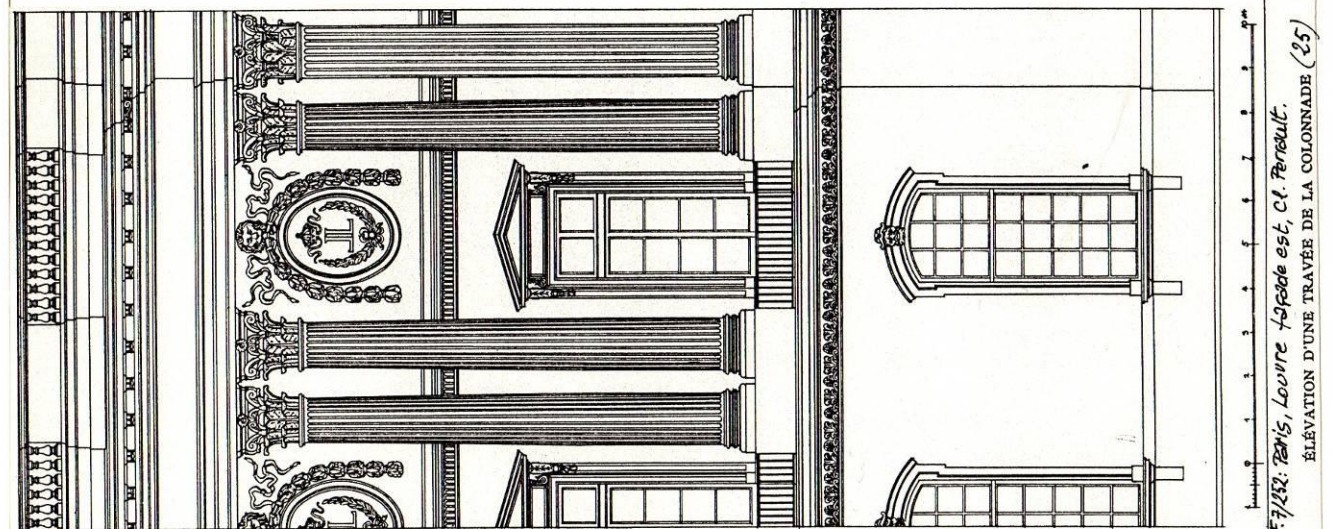


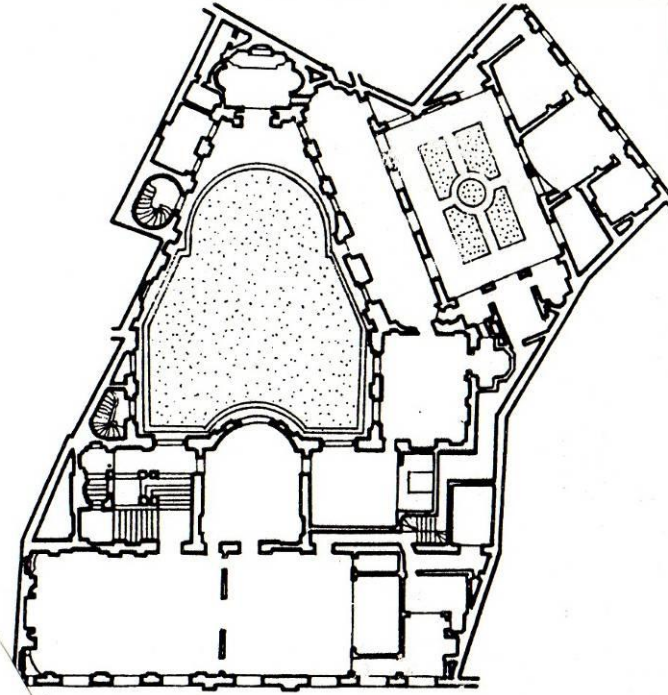
Figure 7/251: Colonnade du Louvre, Paris. Arch. cl. PERRAULT (1666-1670) D'après BLONDEL "Architecture française", 1752, t. II, livre VI, n° I, pl. 7. Extrait de (56), II, 21.



F. 7/252: Paris, Louvre - façade est, cl. Perrault. ÉLEVATION D'UNE TRAVÉE DE LA COLONNADE (25)

B5. Antoine LEPAUTRE.

LEPAUTRE Antoine  
 Né en 1621 à Paris, où se déroulera toute son activité d'architecte, mort en 1691.  
 Une de ses premières œuvres, la chapelle de Port-Royal (commencée en 1646), lui valut le titre d'architecte des Bâtimens du Roi». En 1654, il se verra confier la commande de l'hôtel de Beauvais. En 1657, il décore l'hôtel de Guénéville sur la place Royale et élabore les plans du portail de l'église des Jacobins, qui sera réalisé plus tard par d'autres que lui. Chargé par Philippe d'Orléans de la transformation du château de Saint-Cloud, il en conçoit les plans en 1670 et travaille les années suivantes aux ailes ouest et est. M. de Boisfranc lui confie la construction d'un château à Saint-Ouen (1672, aujourd'hui détruit) et d'un palais à Paris (hôtel de Gesvres). En 1672, il conçoit un projet pour le château de Clagny. De 1670 à 1690, il travaille au palais Royal, restaurant le théâtre et divers appartements.  
 On lui doit un recueil de projets: *Les Oeuvres d'Architecture* (1652). (Schulz, (7.B))



153: Paris, Hotel de Beauvais, LEPAUTRE, plan du premier étage d'après Bruant. (1654) (Schulz, (7.B)).

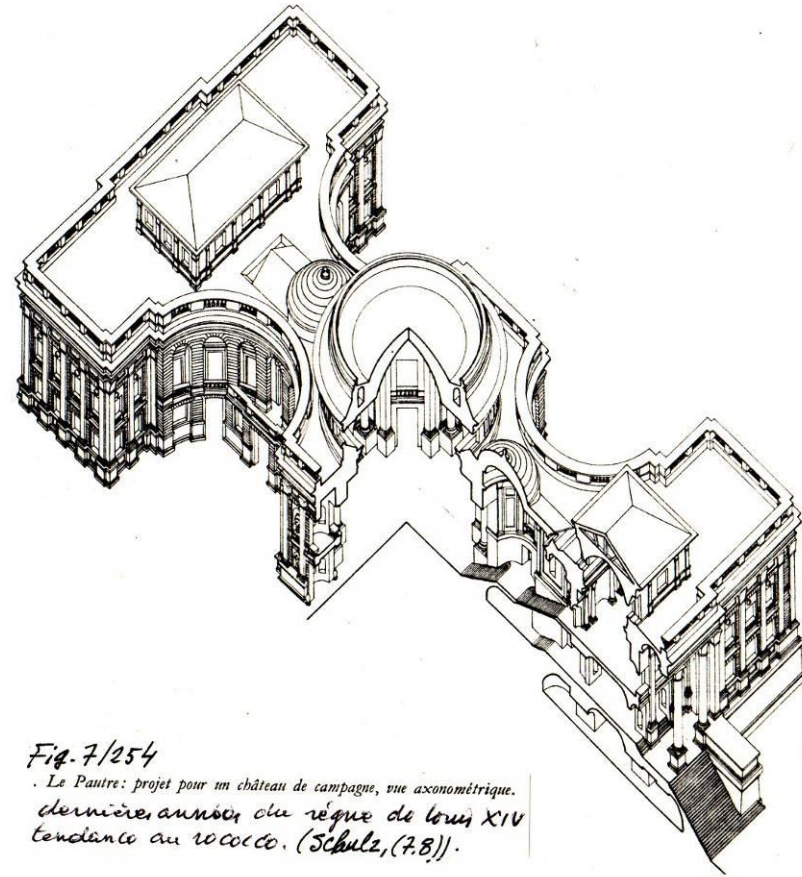


Fig. 7/254  
 Le Paute: projet pour un château de campagne, vue axonométrique. dernière années du règne de Louis XIV tendance au rococo. (Schulz, (7.B)).

B6. BRUANT (1637-1697).

BRUANT Liberal  
 Né à Paris vers 1637, mort en 1697.  
 Toutes les œuvres que l'on connaît de lui sont concentrées à Paris: citons entre autres l'hôpital de la Salpêtrière, commencé par Le Vau et Le Muet, et l'hôtel des Invalides, projeté en 1670, commencé l'année suivante et continué après 1677 par Jules Hardouin-Mansart. On lui doit également, édifié en collaboration avec ce dernier, l'hôtel de Vendôme (1666). Avec R. Boudin et G. Le Duc (1663) il poursuit l'édification de l'église jésuite de Notre-Dame-des-Victoires, fondée par Louis XIII et commencée par P. Le Muet en 1629.

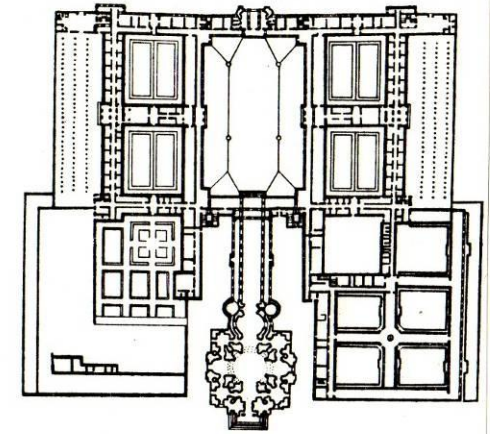
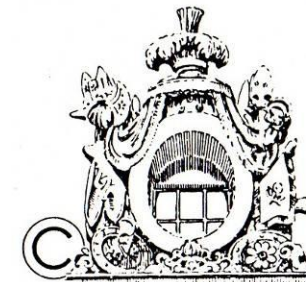
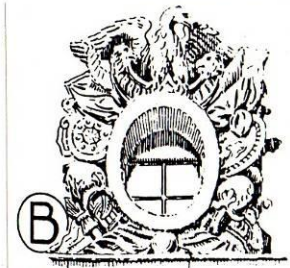


Fig. 7/255: Bruant, Paris, Hotel des Invalides.



LUCARNE (DORMER WINDOW)  
 HOTEL DES INVALIDES  
 7/256 PARIS



LUCARNE (DORMER WINDOW)  
 HOTEL DES INVALIDES  
 7/257 PARIS