

DESSINER POUR BÂTIR

Le métier d'architecte au XVII^e siècle

Alexandre Cojannot

Alexandre Gady

Sommaire

Introduction p. 5

Prologue. Un cabinet de portraits p. 7

Le métier. Être architecte p. 13

Questions de statut p. 15

Un art de bâtir p. 25

Composer et orner p. 35

Le voyage d'Italie p. 51

L'Académie royale d'architecture p. 57

Le dessin. Expression du projet p. 67

En quête de dessins, en quête d'auteurs p. 69

La floraison des talents p. 79

À l'ombre de Jules Hardouin-Mansart p. 97

Le chantier. À pied d'œuvre p. 113

L'architecte sur le chantier p. 115

Modèles et maquettes p. 121

Devis, marchés et dessins contractuels p. 125

Dessins d'exécution à grande
et petite échelle p. 131

L'art du relevé p. 139

Épilogue. Le collège Mazarin, un chantier
au fil du temps p. 143

Livret de visite

Ce livret contient la liste des documents exposés ainsi que des commentaires s'y rapportant.

Une version au format pdf est disponible en ligne sur le site des Archives nationales : www.archives-nationales.culture.gouv.fr

À la fin de votre visite, nous vous remercions de bien vouloir reposer ce livret où vous l'avez pris.

Le catalogue accompagnant l'exposition est également en vente à la caisse du musée.

**« ARCHITECTE (subst. masc.) :
Celuy qui donne les plans
et les desseins d'un bastiment,
qui en conduit l'ouvrage et qui
commande aux maçons et aux
autres ouvriers qui y travaillent
sous luy »**

**Antoine Furetière, *Dictionnaire*,
1690**

**Lemercier, Le Vau, Mansart...
Ces quelques grands noms incarnent
la gloire des architectes français
du XVII^e siècle. Leur célébrité
individuelle, liée à des édifices
et à des commanditaires
particulièrement prestigieux,
cache en réalité une autre histoire :
derrière leurs figures
emblématiques, c'est tout
un groupe professionnel qui émerge
des anciens métiers du bâtiment,
pour transformer en profondeur
la pratique des arts
et de la construction en France.
Qui se dit architecte et comment
le devient-on ? Comment le projet
d'un édifice est-il conçu ? Quel est,
enfin, le rôle concret de l'architecte
sur le chantier de construction ?
À travers près de deux cents
œuvres et documents exceptionnels,
*Dessiner pour bâtir. Le métier
d'architecte au XVII^e siècle* explore
les enjeux sociaux, culturels
et artistiques de l'affirmation
de l'architecte moderne en France,
depuis le temps de Henri IV jusqu'à
celui de Louis XIV, et dresse,
à petites touches, un portrait
collectif des architectes
du Grand Siècle.**

Un cabinet de portraits

L'émergence de la figure de l'architecte passe par le portrait, genre artistique mis à l'honneur par la Renaissance. Parfois établi dans le registre de l'intime, avec le portrait d'amitié qu'un artiste laisse d'un autre, celui-ci peut également connaître une large diffusion, par la gravure et le livre, assurant une forme de postérité au maître d'œuvre. Progressivement se fixent des poncifs : posant devant son chef-d'œuvre ou sur un chantier, tenant à la main un compas ou un dessin, l'architecte donne à voir son métier en revendiquant une double posture de créateur et de praticien. En France, le portrait d'architecte semble apparaître avec celui, posthume, de Philibert Delorme publié en 1575. Le genre se développe véritablement au XVII^e siècle, illustrant, tant dans sa mise en scène que par son format, la reconnaissance sociale de l'architecte.

I

Philippe de Champaigne (1602-1674)

Portrait de Jacques Lemercier

1644

Huile sur toile, 100,4 x 77,4 cm

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 7545

Premier portrait d'ampleur d'un architecte français, le tableau de Philippe de Champaigne représente Jacques Lemercier à mi-corps, un rouleau de plans à la main, posant devant son chef-d'œuvre : la chapelle de la Sorbonne, dont on reconnaît ici la façade sur la cour. Maître d'œuvre favori du cardinal de Richelieu, Lemercier, âgé de 59 ans, est alors au sommet de sa carrière : il porte depuis 1639 le titre nouvellement créé de « premier architecte du roi », travaille à l'agrandissement du Louvre et bientôt au chantier du Val-de-Grâce. Le peintre et son modèle étaient liés spirituellement, ce qui confère à ce portrait une profondeur particulière.

2

**Gérard Édelinck (1640-1707),
d'après Louis de Namur (1625-1693)**

***Portrait de François Mansart, dans
Charles Perrault, Les Hommes illustres
qui ont paru en France pendant ce siècle***
Paris, chez Antoine Dezallier, 1697, t. I , p. 87

Papier, eau-forte, 24,8 x 19 cm

Paris, coll. part.

En 1697 est publié le premier des deux volumes des *Hommes illustres ayant paru dans ce siècle*, œuvre de Charles Perrault. La liste des cent personnalités retenues ne compte qu'un seul architecte : François Mansart. Sa biographie, qui comprend une liste d'œuvres et des jugements précieux sur cet architecte artiste, est illustrée par une estampe, qui perpétue le souvenir d'un tableau de Louis de Namur, disparu dans un incendie au début du XVIII^e siècle. Avec ce double portrait, écrit et gravé, dans la tradition des *Vite* de la Renaissance, Mansart entre dans ce qui deviendra, par la suite, sa légende.

3

École française

Portrait de Claude Perrault

s.d. [vers 1685-1688]

Huile sur toile, 91 × 73 cm
Paris, musée d'Histoire de la médecine,
Inv. Legrand n° 102

Docteur en médecine de la faculté de Paris, dont il porte ici la robe blanche, Claude Perrault appartient à une brillante fratrie, dont son frère cadet Charles, l'auteur des *Contes*, est le membre le plus célèbre. Esprit curieux, Perrault est l'un des premiers membres de l'Académie des Sciences en 1666, tout en nourrissant également un grand intérêt pour l'architecture. Il reçoit ainsi de Colbert la commande d'une traduction de Vitruve (1673) et intervient sur plusieurs chantiers du règne, ici représentés sur la feuille visible à droite : la façade du Louvre, l'Observatoire et le projet d'arc de triomphe de la place du Trône. Perrault pose ici entouré de ses livres de sciences et d'architecture, dont le dernier, daté de 1684, est consacré aux cinq ordres.

4

École française

Portrait de Jean-Baptiste Alexandre Le Blond

s.d. [vers 1710]

Huile sur toile (rentoilé), 98 × 82 cm
Paris, coll. part.

Fils d'un graveur d'architecture de la rue Saint-Jacques, Jean-Baptiste Alexandre Le Blond a été formé au dessin, à l'architecture et à l'art des jardins dans le milieu familial. Il entame ensuite une carrière de théoricien et d'architecte, même s'il bâtit assez peu à Paris et dans ses environs. En 1716, il est autorisé par les Bâtiments du roi à prendre un congé pour aller travailler à Saint-Pétersbourg, ville nouvelle alors en plein chantier. Ce beau portrait inédit est sans doute lié à ce nouveau statut : porte-mine en main, l'architecte désigne le plan d'un édifice dont on voit à l'arrière-plan le chantier, dominé par une grue. Le Blond meurt en Russie en 1719, sans avoir pu implanter la manière française.

LE MÉTIER :

ÉTRE

ARCHITECTE

Dès la fin du Moyen Âge, les concepteurs des cathédrales gothiques sont parfois qualifiés d'*architector* ou d'*architectus*, pour les distinguer des bâtisseurs qui œuvrent sur le chantier. Issu du grec, ce nom savant prend un sens nouveau à la Renaissance, quand se développent une littérature théorique, sous l'influence du traité romain de Vitruve, et un langage formel issu des vestiges antiques. En France, Philibert Delorme (vers 1514-1570) ou Jean Bullant (vers 1515-1578), à la fois maîtres de l'art de bâtir et auteurs de traités, sont les premiers à incarner le nouveau statut professionnel et intellectuel de l'architecte. Encore très rares au début du XVII^e siècle, les hommes de l'art sont bientôt de plus en plus nombreux à revendiquer le titre d'architecte, alors que celui-ci ne correspond encore à aucune définition juridique, au contraire du maître maçon dont le métier est réglementé au sein d'une corporation. L'émergence de l'architecte moderne procède d'un double mouvement. Le développement d'une culture commune, à la fois technique et artistique, permet d'abord l'affirmation d'une identité professionnelle, puis aboutit à la constitution d'une véritable discipline. Cela se traduit, à la fin du siècle, par la création de l'Académie royale d'architecture, première institution en Europe dédiée à l'étude et à l'enseignement de l'architecture. Dès lors, la figure de l'architecte se détache de la pratique des métiers pour être reconnue dans sa dimension intellectuelle, scientifique et artistique.

Question de statut

Durant tout l'Ancien Régime, le port du titre d'architecte est libre, sans aucune restriction d'âge, d'expérience ou d'appartenance sociale. Dans la plupart des cas, ce sont des maîtres artisans, ou des enfants de maîtres, qui décident de se dire architecte, pour revendiquer une compétence particulière dans l'art de bâtir. Il est rare toutefois de réussir à vivre des seules activités de concepteur et de maître d'œuvre. La plupart des architectes continuent donc d'être entrepreneurs de construction, de manière ouverte ou dissimulée, ce qui provoque des conflits avec les maîtres artisans, seuls autorisés en théorie à passer des marchés de travaux. Afin d'exister de manière autonome, les architectes peuvent aussi avoir une activité d'expert judiciaire, mais la reconnaissance suprême est de recevoir le titre d'architecte du roi, voire de premier architecte du roi, avec les honneurs et les gages qui y sont liés.

5

Contrat d'apprentissage de Clément Métezeau auprès de Mathieu Jacquet, dit Grenoble, sculpteur et garde des antiques du roi

16 mai 1598

Registre couvert de parchemin, papier, plume et encre brune, 29 x 23 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCI/155, fol. 158-v

Fils et frère de deux architectes du roi, Clément Métezeau a dû être formé à l'art de bâtir, dès le plus jeune âge, dans le cadre familial. En 1598, âgé de 17 ans, il est mis en apprentissage auprès de Mathieu Jacquet dit Grenoble, maître peintre et sculpteur à Paris et sculpteur ordinaire du roi, pour apprendre « l'art et science de sculpture et peinture ». Jacquet est l'un des artistes les plus importants du règne de Henri IV et il s'agit pour le futur architecte d'acquérir un complément de formation artistique, sans doute principalement dans le domaine du dessin.

6

Contrat d'apprentissage de François Mansart auprès de Charles Mouret, maître maçon à Paris

11 juillet 1611

Papier, plume et encre brune, 31,2 x 20,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/CV/310

Orphelin d'un père maître charpentier, François Mansart est placé en 1611, à l'âge de 13 ans, en tant qu'apprenti auprès d'un maître maçon de Paris, Charles Mouret. Le contrat précise que le maître logera et nourrira le jeune homme pendant trois ans, pour lui « montrer et enseigner l'art de maçonnerie et tout ce dont il se mêle ». Mouret n'est pas un entrepreneur important, mais il lui arrive de travailler sur de grands chantiers, en collaboration avec des maîtres plus célèbres. À partir de 1614, Mansart poursuivra sa formation artistique

auprès de son beau-frère Germain Gaultier, sculpteur et architecte à Rennes, avant de travailler au Pont-Neuf de Toulouse.

7

Contrat d'apprentissage de Jean Laqueilhe auprès de François Mansart

25 octobre 1618

Papier, plume et encre brune, 30 x 25 cm
Toulouse, Arch. dép. Haute-Garonne, 3 E 3050, fol. 418-v

La carrière de François Mansart commence en 1618, lorsqu'il est envoyé à Toulouse par son oncle Marcel Le Roy, entrepreneur de maçonnerie du Pont-Neuf de cette ville. Quelques mois après son arrivée en Languedoc, Mansart prend un jeune Toulousain en apprentissage, pour lui « enseigner l'art d'architecture, maçonnerie et autres choses dont led. Mansart fait profession ». Cet acte n'est pas régulier, car seul un maître artisan est autorisé à avoir un apprenti, mais Mansart, qui se dit « architecte de la ville de Paris », profite sans doute de l'ambiguïté de son statut pendant son voyage.

8

Robert Nanteuil (1623-1678)**Portrait d'Antoine Le Pautre dans le frontispice gravé des Desseins de plusieurs palais****Paris, 1652**

Papier, burin et eau-forte, 25 × 30 cm

Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Rés. ED-55 (E)-Fol

Né en 1621, issu d'une famille de maîtres menuisiers, Antoine Le Pautre est le frère cadet du célèbre graveur Jean Le Pautre. Il se fait connaître par la construction de la chapelle de Port-Royal de Paris (1646-1648) et de demeures à la mode, dont la plus fameuse est l'hôtel de Beauvais (1655). Devenu, dans les années 1660, l'architecte de Monsieur, frère du roi, il travaille notamment au château de Saint-Cloud. En 1671, il est appelé pour faire partie des premiers membres de l'Académie d'architecture. Son livre d'architecture, en 1652 (voir n° 41), s'ouvre sur le portrait de l'auteur, gravé en ovale par Robert Nanteuil dans un décor d'architecture fictive, dû à Jean Le Pautre. L'architecte, qui reprend ici une mode lancée en Italie avec la *Regola* de Vignole (1562), s'assure ainsi une belle postérité.

9

Gabriel Le Duc, architecte poursuivi pour avoir entrepris des ouvrages sans être maître maçon**A – Gabriel Le Duc (1623-1696)****Plans du rez-de-chaussée et du premier étage et élévation principale d'une maison appartenant à l'Hôtel-Dieu, rue du Bouloi à Paris, dessin contractuel joint au marché du 22 octobre 1677**

Papier, plume et encre grise,

lavis rouge pâle, 36,5 × 49 cm

Paris, Arch. nat., MC/ET/XXXIII/124

B – Sentence de la Chambre des Bâtimens condamnant Gabriel Le Duc pour malfaçons et pour « avoir fait acte de maître », 17 février 1678

Registre de papier couvert de parchemin,

plume et encre brune, 37 × 25,5 cm

Paris, Arch. nat., Z/1j/13, fol. 105v

Fils d'un maître maçon de Paris, Gabriel Le Duc a choisi d'être exclusivement architecte. Après avoir été l'assistant de Pierre Le Muet sur le chantier du couvent du Val-de-Grâce, de 1654 à 1666, il est ainsi employé dans les années 1670 par l'Hôtel-Dieu pour la conception de différentes maisons de rapport à Paris. Le Duc ne se contente toutefois pas de donner les dessins (n° 9-a) et de conduire l'ouvrage : il entreprend lui-même la construction, alors que seuls les maîtres artisans ont en principe le droit de passer des marchés de travaux. C'est pourquoi la Chambre des bâtimens, juridiction royale spécialisée, le condamne en 1678 pour « avoir fait acte de maître » (n° 9-b).

10 —

— 11

**Acte de réception
de Pierre Alexis Delamair
en tant que maître maçon de Paris**

9 septembre 1694

Registre de papier couvert de parchemin,
plume et encre brune, 32 × 21 cm
Paris, Arch. nat., Z/1j/170, fol. 51

Pierre Alexis Delamair (1676-1745)

**Supplique autographe pour
l'enregistrement de son « abdication »
de la profession de maître maçon, déjà
donnée en septembre 1705, au profit
de celle d'architecte**

19 mai 1724

Papier, plume et encre brune, 25 × 18,5 cm
Paris, Arch. nat., Z/1j/221

Le 9 septembre 1694, Pierre Alexis Delamair est devenu maître maçon à Paris, comme en témoigne son inscription dans le registre de réception de la communauté (n° 10). Fondée sur la présentation d'un « chef-d'œuvre » et la reconnaissance des compétences professionnelles par un jury, cette procédure donne le droit à l'impétrant de passer des marchés, c'est-à-dire de devenir entrepreneur, et de prendre des apprentis. Dix ans plus tard, en 1704, Delamair devient l'architecte du prince de Soubise, pour qui il conçoit la transformation de son hôtel dans le Marais. Il décide de renoncer officiellement à son statut de maître maçon en septembre 1705, puis renouvelle cette « démission » en 1724, en réclamant de la Chambre des bâtiments un certificat (n° 11).

12 —

— 13

**Liste des membres du corps
des experts jurés du roi à Paris en 1699**

Papier, affiche imprimée, 64 × 49 cm
Paris, Arch. nat., MC/PA/23, pièce 4B3-15

Pierre Le Pautre (1652-1716)

**Liste des membres du corps
des experts jurés du roi à Paris en 1707**

Papier, eau-forte, 51,6 × 35,4 cm.
Au verso, liste de l'année 1709
Paris, coll. part.

Dans le domaine de la construction, le rôle d'expert est traditionnellement confié à des membres des communautés de métier qui prêtent serment d'impartialité et sont de ce fait appelés « jurés ». Cette pratique est toutefois contestée au XVII^e siècle, en raison des conflits d'intérêt qu'elle peut provoquer. Aussi le roi crée-t-il en 1690-1691 un nouveau corps d'experts-jurés, divisé en deux catégories : d'une part les « architectes experts bourgeois » qui n'appartiennent pas aux métiers, d'autre part les « experts entrepreneurs », qui sont des maîtres artisans. Cette distinction, affichée dans les listes imprimées des membres du corps, traduit l'autonomie croissante des architectes par rapport aux métiers de la construction.

I4

État annuel des officiers des Bâtiments du roi, avec leurs gages et gratifications 20 mai 1656

Original signé par Louis XIV, contresigné par Henri de Guénégaud Du Plessis, secrétaire d'État de la Maison du roi, corrigé et annoté en marge par Antoine Ratabon, surintendant des Bâtiments du roi

Cahier relié dans un registre couvert de chagrin rouge, papier, plume et encre brune, 37 x 25 cm
Paris, Arch. nat., O/1/2387, fol. 100-120 [161-201]

Par un acte nommé « brevet », le roi attribue à certains architectes le titre d'architecte ordinaire du roi. Ce titre ne correspond pas nécessairement à un emploi effectif, mais constitue un honneur, assorti de gages et de privilèges. Pour toucher ses gages, l'architecte doit ensuite être inscrit dans l'« état des officiers des Bâtiments du roi », que dresse chaque année le surintendant des Bâtiments. Les architectes y sont nommés en première place, avant les sculpteurs, peintres et autres artistes, techniciens et artisans royaux.

dès lors son maître d'œuvre favori. L'architecte accumule ainsi les faveurs: académicien en 1675, premier architecte du roi en 1681, il est anobli l'année suivante, prenant alors comme armes parlantes une colonne surmontée d'un soleil.

I6

Gérard Édelinck (1640-1707) d'après Hyacinthe Rigaud (1659-1743)

Portrait de Jules Hardouin-Mansart, comte de Sagonne

1704 ou 1706

Papier, eau-forte et burin, 43 x 37 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Na 64, fol. 111

Architecte préféré de Louis XIV, Jules Hardouin-Mansart n'a cessé de voir sa position, et partant sa fortune, augmenter durant le grand règne. En 1699, consécration ultime, il est fait surintendant des Bâtiments du roi, devenant ainsi le patron de toute l'architecture royale; la même année, il acquiert une terre dans le Bourbonnais, le comté de Sagonne, ce qui fait de lui un véritable seigneur. C'est ce dernier Mansart qu'a peint peu après Hyacinthe Rigaud: dans ce portrait d'apparat, gravé par Édelinck, l'architecte se dissimule sous la perruque longue et le bel habit, d'où surnage la croix de chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

I5

Lettres patentes d'anoblissement de Jules Hardouin-Mansart septembre 1682

Parchemin, plume et encre brune, détrempe et dorure, sceau pendant sur lacs de soie, 68 x 44 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XXVIII/257 (MC/RS//189)

Issu d'une famille d'artistes modestes (son père est un obscur peintre), Jules Hardouin-Mansart, né en 1646 à Paris, a été formé à l'art de bâtir par son grand-oncle François Mansart, avant d'entrer en 1675 au service du roi sur les chantiers du Val et de Clagny. Bientôt appelé aux Invalides et à Versailles, où il supplante des architectes plus expérimentés, Hardouin-Mansart sait plaire à Louis XIV, qui en fait

Un art de bâtir

Dans la tradition médiévale, chaque corps de métier détient jalousement les « secrets » de son art : maçonnerie, charpenterie, couverture, menuiserie, etc. C'est donc sur le chantier, auprès des praticiens, que l'architecte doit en principe acquérir une maîtrise globale des techniques de construction. À la suite du livre précurseur de Philibert Delorme en 1567, les traités pédagogiques, souvent accompagnés de planches gravées, se multiplient à partir du règne de Louis XIII, permettant de diffuser ces connaissances de manière plus commode et plus large. De telles publications peuvent donner lieu à des débats et conflits, parfois violents, entre hommes de lettres, hommes de science et hommes de l'art. Elles ouvrent en effet la voie à une réflexion théorique et critique sur l'art de bâtir et posent la question du progrès et de l'innovation, dans un domaine encore dominé par la transmission orale des savoirs.

17

Jacques Gentillâtre (1587-vers 1623)

Manuel à l'usage de l'ingénieur et de l'architecte

s.d. [vers 1615-1623]

Cahiers (13 × 9,5 cm, 594 fol.) montés sur onglets et reliés dans un carnet couvert en parchemin (1978), papier, plume et encre brune, 14 × 13 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Mss., fr. 14727

Né en 1578 à Sainte-Menehould et formé à Paris dans l'entourage de Jacques II Androuet du Cerceau, Jacques Gentillâtre a mené une carrière d'architecte itinérant, entre la Champagne, la Lorraine, la Franche-Comté et la Suisse, avant de terminer sa vie à Lyon au milieu des années 1620. À la fin de sa carrière, Gentillâtre a rédigé un manuel des savoirs nécessaires à l'architecte et à l'ingénieur. Resté à l'état manuscrit, ce petit volume envisage aussi bien les connaissances mathématiques que les aspects plus techniques de la profession. Les pages dédiées à la charpenterie offrent ainsi des modèles de « cintres » pour la construction de voûtes (Pont-Neuf de Toulouse à gauche, basilique Saint-Pierre de Rome à droite).

18

Mathurin Jousse (vers 1575-1645)

Théâtre de l'art de charpentier, enrichi de diverses figures avec l'interprétation d'icelles

La Flèche, chez Georges Griveau, 1627

Livre imprimé, reliure du XIX^e siècle signée Niédrée en veau olive, frontispice gravé à l'eau-forte et planches gravées sur bois, 30 × 19,5 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, LES. 1250

Né vers 1575 à La Flèche, près du Mans, où il effectue toute sa carrière de maître serrurier et s'éteint en 1645, Mathurin Jousse est un esprit curieux, qui s'intéresse plus largement à l'art de bâtir et publie, coup sur coup, trois petits traités qu'il illustre de planches gravées sur bois. Le premier, *La Fidelle ouverture du serrurier* (1627), porte sur son métier ; le deuxième, la même année, est consacré à la charpenterie ; enfin, le dernier en 1642 porte sur la stéréotomie, sujet savant qu'il a pu étudier grâce à l'émulation intellectuelle créée par le collège royal de La Flèche, établissement jésuite alors très réputé. Ce *Théâtre* est le premier traité de charpenterie depuis les réflexions de Philibert Delorme au milieu du XVI^e siècle. Malgré son style et ses exemples démodés, ce traité connaîtra trois rééditions.

19

François Derand (1591-1644)

L'Architecture des voûtes ou l'art des traits et coupe des voûtes, traicté très util voire nécessaire à tous architectes, maistres massons, appareilleurs, tailleurs de pierre et généralement à tous ceux qui se meslent de l'architecture, mesme militaire

Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1643

Livre imprimé couvert en veau, 42,5 × 30 cm
Ex-libris « Menessier, 1654 », sans doute l'architecte et voyer de Paris Bernard Menessier ou son père Paris, Académie d'architecture, bibliothèque

Dans son *Premier tome de l'architecture* paru en 1567, Philibert Delorme a pour la première fois révélé certains secrets de construction des voûtes de pierre appareillée. Quelque soixante-quinze ans plus tard, Mathurin Jousse, puis François Derand suivent son exemple en consacrant des traités entiers à cette question, centrale pour l'architecture française. Derand n'est pas un homme de l'art, mais un père jésuite particulièrement versé dans les savoirs constructifs. Rassemblant le savoir des praticiens de son temps et illustré de superbes planches gravées sur cuivre, son traité est une somme qui restera sans équivalent jusqu'au début du XVIII^e siècle.

20 —
— 21

André Félibien (1619-1695)

Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts

Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1676

Papier, relié en veau, volume in-quarto, XXIV-795 p., 27 × 20 cm
Paris, Académie d'architecture, bibliothèque

École française

Portrait d'André Félibien

s.d. [fin du XVII^e siècle]

Huile sur carton, 34 × 25,6 cm
Chartres, musée des Beaux-Arts, inv. 915

Originaire de Chartres, d'où il est monté à Paris à l'âge de 14 ans, André Félibien est un esprit curieux, qui complète sa formation par un voyage à Rome en 1647. Critique et théoricien, il est nommé secrétaire de la nouvelle Académie royale d'architecture en 1671. Cinq ans plus tard, il publie un ouvrage savant sur l'art de bâtir suivi d'un dictionnaire, les *Principes*. Illustré de 65 planches gravées, articulé en chapitres traitant la théorie comme la pratique, l'ouvrage est d'une grande clarté et fait immédiatement autorité. Félibien apporte un soin particulier au vocabulaire, se renseignant sur les chantiers auprès des gens de métiers. Cette œuvre pédagogique s'inscrit dans le mouvement de rationalisation et de codification des savoirs sous Louis XIV.

22

Pierre Bullet (1638-1716)

L'Architecture pratique, qui comprend le détail du toisé et du devis des ouvrages...

Paris, chez Étienne Michallet, 1691

Livre imprimé, reliure d'époque couverte en veau moucheté, 20 × 12 cm
Paris, Centre André Chastel

Né en 1638, fils d'un tailleur de pierre de Saint-Germain-en-Laye, Pierre Bullet suit la même formation, avant de recevoir une éducation plus soignée, qui en fait bientôt un dessinateur recherché et un architecte actif dans les chantiers parisiens de Louis XIV, aux côtés de François Blondel. Nommé à l'Académie en tant que dessinateur, il montre une grande curiosité pour les questions techniques, et publie en 1691 son ouvrage majeur, *L'Architecture pratique*, qui est une explication du toisé et du devis. L'ouvrage connaît un grand succès, dont témoignent ses 17 rééditions jusqu'en 1838.

23

Abraham Bosse (1602-1676)

d'après Girard Desargues
(1591-1661)

Exemple d'une manière universelle du s^r G[irard] D[esargues] L[yonnais] touchant la pratique du traict à preuves pour la coupe des pierres en l'architecture

Paris, s.d. [1640]

Estampe à l'eau-forte reliée dans un recueil composite d'œuvres de Girard Desargues couvert de veau, 40 × 28 cm
Paris, Académie d'architecture, bibliothèque

Le fascicule sur la coupe des pierres publié par le mathématicien Girard Desargues en 1640 précède de peu les traités de Mathurin Jousse (1642) et de François Derand (1643) sur le même sujet, mais il diffère par sa nature. Alors que Jousse et Derand entendent mettre au jour les savoirs pratiques des tailleurs de pierre et appareilleurs, Desargues propose une méthode nouvelle, « universelle », car fondée sur une démarche géométrique et applicable à tous les cas de figure. Quoique son objet soit pratique, la proposition de Desargues constitue surtout une avancée théorique, qui préfigure la mathématisation des procédés constructifs à partir du XVIII^e siècle.

24

Jacques Curabelle (?-après 1671)

**Dessins de stéréotomie déposés
chez le notaire Claude Chaperon
le 10 mars 1643 pour preuve
qu'ils sont « de son industrie »**

Papier, plume et encre brune, 31,5 × 66 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/CV/611 (RS//665)

La « manière universelle » inventée par Girard Desargues pour construire les arcs et les voûtes de pierre a suscité une vive réaction de la part des praticiens.

L'entrepreneur et architecte Jacques Curabelle, connu pour ses travaux à la chapelle de la Sorbonne sous la conduite de Jacques Lemercier, publie ainsi à partir de 1643 une série de violents pamphlets pour dénoncer les erreurs prétendues du mathématicien. Son projet d'un *Cours d'architecture* ne verra jamais le jour, mais quelques dessins préparatoires, portant sur des épures de voûtes, ont été conservées, car il les a déposées chez le notaire pour attester qu'il en était l'auteur.

25

— 26

**Acte de société pour l'exploitation
d'un nouveau procédé pour empêcher
les cheminées de fumer inventé par
Jean Deshayes**

18 mars 1690

Papier, plume et encre brune, 33 × 22 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/CIX/313

Pierre Bullet (1638-1716)

***Observations sur la nature
et sur les effets de la mauvaise odeur
des lieux ou aisances et cloaques
et sur l'importance dont il est d'éviter
cette mauvaise odeur pour
la conservation de la santé,***
s.l.n.d. [Paris, vers 1696]

Fascicule imprimé de 24 p.
dans un recueil composite, 14,5 × 9 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Impr., FB-19926

La culture constructive du XVII^e siècle repose principalement sur le perfectionnement des techniques existantes, et rarement sur l'innovation. Lorsqu'un inventeur découvre une solution nouvelle à un problème technique, il peut demander un privilège royal pour se réserver l'exclusivité d'exploitation du procédé. Ainsi, en 1690, l'ingénieur Jean Deshayes déclare avoir découvert un moyen d'empêcher les cheminées de fumer dans les logements et s'associe à un médecin de cour pour essayer d'obtenir le précieux privilège. Vers 1696, quand l'architecte Pierre Bullet publie un fascicule sur les risques sanitaires des mauvaises odeurs, c'est à titre de réclame, pour promouvoir un mécanisme de son invention pour les éviter dans les latrines.

composer et orner

Suivant la définition de Vitruve (I^{er} siècle av. J.-C.), l'architecte n'est pas seulement responsable de la solidité de l'édifice, mais aussi de sa commodité et de sa beauté. Sa formation passe donc en premier lieu par l'apprentissage du dessin, outil fondamental pour la conception formelle et fonctionnelle du bâtiment. Il doit en outre maîtriser le répertoire décoratif de l'architecture classique, et en particulier le système des ordres, objet d'une littérature théorique abondante à partir de la Renaissance. La constitution de la culture visuelle de l'architecte passe en général par la copie de modèles, relevés sur place ou trouvés dans des ouvrages imprimés. S'ils restent des références fondamentales, les traités italiens de la Renaissance sont progressivement supplantés par les recueils gravés contemporains, qui se multiplient en France à partir des années 1630 et finissent par former une « bibliothèque idéale » de l'architecte.

27

Jean Guillaume Carlier (1638-1675), attribué à

Portrait d'architecte s.d. [milieu du XVII^e siècle]

Huile sur toile, 102,5 x 79 cm
Lille, musée des Beaux-Arts, inv. P.418

Considéré jadis, à tort, comme une œuvre de Sébastien Bourdon, ce beau portrait de la seconde moitié du XVII^e siècle est désormais attribué à Guillaume Carlier. Il représente un architecte dont l'identité reste à trouver : l'homme tient à la main un compas qu'il pointe vers lui, dans un mouvement d'auto-désignation qu'on retrouve dès le XVI^e siècle dans certains portraits italiens. Le modèle ne semble pas parisien : le dessin qu'il présente sur une planche de bois, représentant une porte couronnée d'un fronton, a en effet une échelle divisée en 10, donc pas en toise française.

du demi-pied. Instruments dépourvus de poinçon de décharge, car antérieurs à 1672.

B – Michel Butterfield (vers 1643-1724) Nécessaire de mathématiques s.d. [1681-1684]

Argent et acier, étui recouvert de chagrin noir clouté d'argent, 13 x 6,5 x 2 cm
France, coll. part.

Descriptif :

L'étui contient cinq instruments au format de 4 pouces :

- une règle pliante en argent formant deux tiers du pied de roi, constituée de deux bras pivotant autour d'une charnière et pouvant former aussi équerre grâce à une languette mobile située à l'intérieur des bras ; les deux faces, gravées d'un somptueux décor de feuilles et fruits exotiques, portent respectivement la signature « Butterfield à Paris » et l'inscription « pouces du roy », sur une échelle de 8 pouces, subdivisée en 12 lignes aux extrémités ;
- un rapporteur semi-circulaire gradué d'une échelle double de 0 à 180°, et gravé de la signature « Butterfield à Paris » ;
- un grand compas à pointes sèches en argent et acier ;
- un porte-crayon à poussoir en argent de section cylindrique gravé d'une échelle de 4 pouces, avec le premier pouce divisé en lignes ;
- un petit compas à pointes sèches en argent et acier dit à tête-boule, venant se visser sur le porte-crayon à poussoir ;

Poinçons de charge Paris 1681-1684 sur tous les instruments.

C – Nicolas Bion (vers 1655-1733) Nécessaire de mathématiques s.d. [vers 1700]

Or et acier, étui rectangulaire recouvert de chagrin noir clouté d'or, 10 x 4,5 x 2 cm
Paris, musée du Louvre, inv. OA 10832

Descriptif :

L'étui contient sept instruments ou accessoires au format de 3 pouces :

- un compas de proportion en or formant équerre à niveau et gravé de sept échelles ; du côté de la signature

28

Instruments de dessin français du XVII^e siècle

A – Jean Choizy (?-1682) Compas et demi-pied de roi s.d. [vers 1660]

Argent et acier, 10,2 cm (compas), 8,7 cm (demi-pied)
France, coll. part.

Descriptif :

Le demi-pied de roi est composé de deux bras rectangulaires pivotant autour d'une charnière et ouvrant à 180° pour former une règle de 6 pouces. Une face porte la signature « Choizy à Paris », l'autre l'échelle d'un « demy pied de roy », divisée en 6 pouces. La charnière est ornée de chaque côté d'une rosace stylisée, accompagnée de feuilles d'acanthe. Le compas, en argent et acier, est de type primitif et présente des branches droites à pans reliées entre elles par une charnière à cinq feuilles. C'est un modèle à pointe changeante gravé au niveau de la charnière, de la vis et près de cette dernière le long de l'une des branches. Les rosaces, différentes sur chaque face, sont identiques à celles

« N. Bion à Paris », trois échelles :
 « poids des boulets », « les cordes pour les angles »,
 « les métaux » ; sur l'autre face, trois autres échelles : « demy pied de roy », « les parties égales »,
 « les poligones » ; enfin, une échelle en degrés gravée sur la traverse centrale ;
 – un rapporteur semi-circulaire en or gradué d'une échelle double de 0 à 180° et signé « N. Bion à Paris » ;
 – un compas à pointes changeantes en or et acier (porte-crayon et pointe sèche) ;
 – un tire-ligne en or et acier ;
 – un porte-crayon en or à bague coulissante ;
 – un petit poids en or formant fil à plomb ;
 Instruments dépourvus de poinçon.

**D – Nicolas Bion (vers 1655-1733)
 Nécessaire de mathématiques
 s.d. [1697-1704]**

Argent et acier, étui rectangulaire recouvert de chagrin noir clouté d'argent,
 9,8 × 4,8 × 2,5 cm
 France, coll. part.

Descriptif :

L'étui contient huit instruments ou accessoires au format de 3 pouces, presque identiques au nécessaire précédent, mais en argent :

- un compas de proportion en argent formant équerre à niveau et gravé de sept échelles; du côté de la signature « N. Bion à Paris », trois échelles : « les cordes », « les métaux », « calibre et poids des boulets » ; sur l'autre face, trois autres échelles : « demy pied de roy », « les parties égales », « les poligones » ; enfin, une échelle en degrés gravée sur la traverse centrale ;
 - un rapporteur semi-circulaire en argent gradué d'une échelle double de 0 à 180° et signé « N. Bion à Paris » ;
 - un compas à pointes changeantes en argent et acier (porte-crayon, porte-fusain et pointe sèche) ;
 - un tire-ligne en argent et acier ;
 - un porte-crayon en argent à bague coulissante ;
 - un petit porte-mine/porte-plume en argent à coulisse ;
- Poinçons de décharge Paris 1697-1704 sur trois instruments.

Parmi les « instruments de mathématiques », on désigne comme « instruments de dessin » ceux qui servent à l'exécution de croquis et esquisses avec des mines de graphite ou de sanguine, à la mise au net à l'encre et au lavis, ainsi qu'au relevé de mesures et aux calculs géométriques. Les instruments les plus ordinaires sont faits en laiton, mais à partir du milieu du siècle, les fabricants parisiens se spécialisent dans une

production de très haute qualité, en or et en argent. Les instruments de Jean Choizy ici présentés sont les plus anciens connus de ce genre. À la génération suivante, Michel Butterfield et Nicolas Bion seront célèbres pour leurs nécessaires portables, regroupant tous les instruments dans un petit étui de maroquin.

29

**Contrat d'enseignement du dessin
 d'architecture entre Simon Pierretz
 et Augustin Huillasme, au profit
 de son fils Gérard**

21 septembre 1654

Papier, plume et encre brune, 34,5 × 21,5 cm
 Paris, Arch. nat., MC/ET/XLII/142

La pratique du dessin d'architecture n'est pas l'objet d'un enseignement public ni de publications théoriques jusqu'à la fin du XVII^e siècle, si bien que l'on ne sait presque rien de la transmission des méthodes et savoir-faire graphiques. Aussi est-il exceptionnel de pouvoir trouver un contrat, passé par-devant notaires en 1654, par lequel l'architecte Simon Pierretz promet d'apprendre à Girard Huillasme, fils d'un maître maçon, « l'art de dessiner en ce qui concerne l'architecture et bâtiments ». Un tel document montre l'importance croissante du dessin dans les professions de la construction sous Louis XIV.

30

Roland Fréart de Chambray
(1606-1676)

Parallèle de l'architecture antique et de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres

Paris, chez Edme Martin, 1650

Reliure d'époque en veau marbré,
gravure à l'eau-forte, 37 × 26 cm
Paris, Centre André Chastel

Paru en 1650, le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* a été conçu et préparé à la fin du règne de Louis XIII, alors que le surintendant des Bâtiments du roi Sublet de Noyers se propose de réformer la pratique de l'architecture en France. L'auteur, Fréart de Chambray, un parent du ministre, examine méthodiquement les principaux modèles des cinq ordres classiques, issus de relevés d'édifices antiques ou de traités de la Renaissance. La hiérarchie qu'il propose, privilégiant les ordres grecs (dorique, ionique et corinthien) et critiquant toutes les innovations, a eu un impact théorique, mais peu de rapport avec la pratique des architectes de son temps.

De tous les livres d'architecture publiés à la Renaissance, aucun n'a eu un succès comparable auprès des praticiens que la *Regola delli cinque ordini* de Vignole, paru en 1562 à Rome. Le traité proposait en effet un système de proportions et d'ornementation simple, présenté avec clarté sous forme de planches gravées presque sans texte. La traduction qu'en donne Pierre Le Muet en 1632, réduite au format de poche *in-octavo* et augmentée de quelques planches adaptées au goût parisien du temps, accroît encore sa diffusion auprès des architectes et artisans français.

32

Frémin de Cotte (1591-1666)

Explication facile et briefve des cinq ordres d'architecture

Paris, chez l'auteur, 1644

Papier, dix planches gravées à l'eau-forte, 19,5 × 23 cm
à la cuvette, sauf la planche n° 4 : 23 × 38 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., HD-121

En 1644, l'architecte et entrepreneur parisien Frémin de Cotte publie un court traité sur les ordres, gravé en dix planches. Comme le souligne son titre, il ne s'agit pas de proposer un nouveau système, mais seulement d'une « explication » du système de Vignole, qui est alors le plus populaire chez les architectes. Le rapport de proportion entre piédestal, colonne et entablement, constant quel que soit l'ordre, est particulièrement bien exprimé par la grande planche synoptique ici exposée.

31

Pierre Le Muet (1591-1669)

Règles des cinq ordres d'architecture de Vignole revues, augmentées et réduites de grand en petit

Paris, chez Melchior Tavernier, 1632

Reliure en parchemin, 16 × 10 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, LES 916

33

Bernard Menessier (?-après 1717)

Règles des cinq ordres d'architecture de M. Jacques Barozzio de Vignole. Traduction nouvelle et augmentation de ses œuvres

Paris, chez Pierre Mariette, 1665

Livre imprimé couvert de parchemin, planches à l'eau-forte, 15,5 × 10 cm. Au verso du plat supérieur, don du volume à la Société centrale des architectes par Alfred Tessier, 31 mai 1865
Paris, Académie d'architecture, bibliothèque

Plus de trente ans après la première parution du « petit Vignole » de Pierre Le Muet, son éditeur Pierre II Mariette en publie une nouvelle version revue et corrigée. Le format, *in-octavo*, est identique mais la traduction française a été modernisée et les planches supplémentaires gravées par Le Muet ont été remplacées par des élévations de l'Escurial, alors attribué à Vignole. L'auteur de cette édition, moins bien gravée que l'original, est le jeune Bernard Menessier, peut-être élève de Le Muet, futur entrepreneur parisien et architecte-voyer de la Ville.

34

Augustin Charles d'Aviler (1653-1701)

Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole [...]

2^e éd., Paris, chez Jean Mariette, 1710

Reliure d'époque couverte de veau marbré, planches à l'eau-forte, 20 × 13 cm
Paris, Centre André Chastel

En 1691, Augustin Charles d'Aviler fait paraître à Paris un *Cours d'architecture*, qu'il présente comme une nouvelle édition du traité de Vignole. L'auteur ne se contente pas de réduire les planches italiennes au format *in-quarto* et d'en traduire le texte en français, il l'augmente d'une glose abondante et de nombreux chapitres supplémentaires, pour en faire une somme complète sur l'architecture de son temps.

La transmission des modèles

35

Charles Du Ry (avant 1600-1655)

Carnet de dessins

s.d. [entre 1613 et 1631]

Registre couvert de parchemin, papier, tracés préparatoires à la pointe sèche et à la pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, 35 × 25 cm
Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 5946 [œuvre non exposée, reproduite sur écran]

Le musée du Louvre conserve un rare carnet de dessins et d'esquisses qui a appartenu au maître maçon et architecte Charles Du Ry. Beau-frère de Salomon de Brosse et, de ce fait, apparenté à la dynastie des Androuet du Cerceau, Du Ry a copié dans ce carnet de nombreux dessins et projets issus de son entourage. Il y a en outre reproduit les dessins de François Mansart pour l'entrée du château de Coulommiers, dont il a assuré l'exécution en tant qu'entrepreneur en 1631. Ce volume illustre ainsi la transmission des modèles au sein d'un cercle familial et professionnel proche.

36

David de Villiers (?-après 1629)

Album de dessins d'architecture et de sculpture

Entre 1603 et 1622

Papier, plume et encre brune, dessins montés dans un registre moderne, 43 x 30 cm
Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 2027 [œuvre non exposée, reproduite sur écran]

Le mystérieux album de dessins d'architecture datés de 1603 à 1622, autrefois attribué à tort à François Derand, peut aujourd'hui être rendu au sculpteur David De Villiers grâce à l'identification de son paraphe. De nombreuses feuilles, reproduisant notamment des portails et fenêtres, ont été copiées sur le recueil gravé de Domenico Fontana, publié à Rome en 1590, tandis que des relevés de la bibliothèque Laurentienne, à Florence, ont dû être exécutés sur place. Cela démontre l'importance des modèles italiens de la Renaissance tardive pour la France du début du XVII^e siècle.

37

Jean Marot (vers 1619-1679)

« Portal de St -Gervais à Paris du dessein du s^r de Brosse », élévations et plan de la façade de l'église Saint-Gervais à Paris

s.d. [après 1670]

Papier, eau-forte, 28,6 x 21,6 cm
Paris, Centre André Chastel

Construite de 1616 à 1621 par Salomon de Brosse, la façade de l'église médiévale de Saint-Gervais de Paris a toujours été considérée comme un chef-d'œuvre de la manière française. Elle est gravée au milieu du siècle par Jean Marot, architecte parisien de confession protestante. Surtout connu comme graveur, celui-ci a laissé un œuvre de près de mille feuilles: hôtels,

châteaux, palais et églises, dont l'essentiel est réuni dans deux recueils désignés par leur format, le « Petit Marot », conçu vers 1659, et le « Grand Marot », publié à la fin de sa vie. Fondamentale pour la connaissance et l'étude de l'architecture française du XVII^e siècle, dont une part non négligeable a disparu, ces planches n'étaient pas toujours exemptes de défauts, notamment dans les proportions.

38

Jacob II van Oost

(1638-1713), attribué à

Portrait de Thomas Joseph Gombert s.d. [v. 1704]

Huile sur toile, 129,5 x 94 cm
Lille, musée de l'Hospice-Comtesse, inv. P.874 (dépôt du musée des Beaux-Arts de Lille)

Architecte aujourd'hui méconnu, Thomas Joseph Gombert (1672-1724) a fait carrière à Lille, alors que la ville conquise par Louis XIV connaît de nombreux chantiers (citadelle, quartiers neufs avec leurs hôtels, églises...). Il reçoit en 1701 la commande d'une église conventuelle des carmes déchaussés, pour laquelle il propose une façade à trois ordres superposés, suivant le modèle de Saint-Gervais de Paris, connu par la gravure. Fier de son projet, il le présente dans ce portrait, avec ses instruments et un plan de maison. Inachevé à la mort de Gombert, l'édifice sera terminé suivant un autre projet par son neveu (actuelle église Saint-André).

39

Anonyme**Plan et élévations du nymphée du château de Chilly****s.d. [milieu du XVII^e siècle]**

Papier, eau-forte, 28,5 × 18,7 cm
 Paris, Bibl. de l'Institut national d'histoire de l'art,
 coll. Jacques Doucet, 4 RES 100, pièce 34

Les techniques de gravure, en particulier l'eau-forte, ont permis une diffusion très large des modèles architecturaux à l'époque moderne. À côté des vues topographiques ou pittoresques de bâtiments qui se multiplient en France au XVII^e siècle, les graveurs ont aussi produit des représentations géométrales, qui reflètent plus exactement le projet architectural. Cette planche, peut-être due à Jean Marot, figure ainsi la grotte ou « nymphée » construit vers 1630 au château de Chilly (auj. Chilly-Mazarin), en plan, élévation principale et élévation latérale partielle.

40

Pierre Le Muet (1591-1669)**Augmentations de nouveaux bastimens faits en France****Paris, chez François Langlois, 1647**

Papier, estampe à l'eau-forte, 28,8 × 50,4 cm
 Paris, Centre André Chastel

En 1623, l'architecte Pierre Le Muet s'était fait connaître par un ouvrage *in-folio*, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, qui proposait une série de modèles d'habitation en fonction de la taille du terrain, avec plan, coupes et élévation des édifices. Très lu, cet ouvrage est réédité en 1647 et Le Muet y ajoute une suite de planches gravées par Jean Marot représentant ses propres œuvres bâties, hôtels parisiens et châteaux autour de Paris. On reconnaît ici l'élévation du corps central du château de Pont-en-

Champagne, construit pour Claude Bouthillier en 1638-1645, et entièrement disparu au début du XIX^e siècle. L'architecture, avec ses corps de logis simples en profondeur, ses bossages et ses hauts combles, est encore très « Louis XIII ».

41

Antoine Le Pautre (1621-1679)**Desseins de plusieurs palais, plans et élévations en perspective géométrique [...], 2^e éd. augmentée****Paris, chez Jombert, s.d. [après 1679]**

Livre imprimé, reliure en veau moucheté
 du XVIII^e siècle, 39 × 26 cm
 Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 941 A ter

Antoine Le Pautre (voir n° 8) publie en 1652 un ouvrage ambitieux, dédié au cardinal de Mazarin : il se compose d'une suite de planches gravées avec soin par son frère Jean Le Pautre, représentant des projets de palais et de résidences urbaines, dans la tradition des recueils de modèles ou des bâtiments « à plaisir » de Jacques I^{er} Androuet du Cerceau. L'ensemble est marqué par le goût italien (bossages, plan centré...). Dans les rééditions postérieures, comme ce volume dédié au prince de Conti, deux suites de planches ont été ajoutées, illustrant deux œuvres bâties par Le Pautre : la chapelle de Port-Royal, dont on voit ici la somptueuse vue perspective de la façade projetée, et l'hôtel de Fontenay-Mareuil (détruit).

42

Pierre Cottart (vers 1623-vers 1700)***Recueil des plus beaux portails de plusieurs églises de Paris***Paris, 2^e éd. chez Van Merle, 1660

Livre imprimé,
planches gravées à l'eau-forte, 28,5 × 21,5 cm
Paris, coll. part

Né vers le début des années 1620, Pierre Cottart a vraisemblablement été formé auprès de Jacques Lemercier, auprès duquel il travaille en tant que conducteur d'ouvrages à la Sorbonne vers 1647. Il n'a pas encore trente ans quand il publie en 1650 un recueil de façades d'églises parisiennes, dont plusieurs du dessin de Lemercier. Sur une seule planche, Cottart intervient comme concepteur, en composant une proposition de second ordre pour le portail de l'église de la Merci, alors inachevée. Ce volume était sans doute pour le jeune architecte un moyen de démontrer au public son habileté graphique.

43

Pierre Cottart (vers 1623-vers 1700)***Recueil des œuvres de Pierre Cottart, architecte***

s.l.n.d. [Paris, 1686]

Livre imprimé, gravure à l'eau-forte,
reliure d'époque en parchemin, 44 × 31 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 353 fol

Malgré des débuts prometteurs, Pierre Cottart n'a pas connu une carrière brillante et a peu construit. Vers le milieu des années 1680, il entreprend de graver lui-même à l'eau-forte un recueil de ses œuvres, souvent restées à l'état de dessins. C'est le cas du château en Provence qu'il avait projeté pour le président d'Oppède, sans doute vers la fin des années 1660. L'élévation ici présentée montre combien l'architecture de Cottart restait influencée par les maîtres de la génération précédente, Louis Le Vau en particulier.

Le voyage d'Italie

En complément aux apprentissages techniques et graphiques, le voyage en Italie constitue l'aboutissement idéal d'une formation d'architecte au Grand Siècle. Au temps des papes de la Réforme catholique, Rome est un foyer particulièrement attractif, à la fois pour ses ruines antiques et les monuments de la Renaissance, mais aussi pour ses grands chantiers contemporains, dirigés par des personnalités aussi célèbres que Bernin ou Borromini.

Il n'est pas facile à un praticien, engagé par des commandes ou le suivi de travaux, de s'absenter pendant plusieurs mois, voire plusieurs années comme Jacques Lemercier. Ceux qui font le voyage, vers l'âge de vingt-cinq ans en général, sont néanmoins de plus en plus nombreux. La fondation de l'Académie de France à Rome, en 1666, offre un cadre institutionnel inédit à ces séjours, avec le soutien financier du roi.

44

Jacques Lemercier (vers 1585-1654)**Scenografia generale del palazzo di Caprarola [vue perspective générale du palais de Caprarola]**

1608

Papier, eau-forte, 68 × 92,5 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Cartes et plans,
GE BB-246 (XII, 150-151 Rés.)

Né à Pontoise vers 1585 dans une famille de maîtres maçons du Vexin français, Jacques Lemercier complète sa formation à Rome, où il part vers 1605 et réside presque six ans. Là, il peut relever les antiquités, mais aussi fréquenter les chantiers contemporains, dont Saint-Pierre alors en cours d'achèvement. Il est également initié à la gravure, comme le montre quatre feuilles signées et datées. Cette grande vue de Caprarola (1608), propriété des Farnèse située au nord de Rome, est la plus ambitieuse et l'une des plus spectaculaires représentations en perspective du XVII^e siècle : on remarque l'écorché qui permet de voir la cour circulaire inscrite dans le plan pentagonal, ainsi que les jardins suspendus clos de murs.

45

Gabriel Le Duc (1623-1696)**Fragments d'un recueil de dessins d'édifices antiques et modernes exécutés en Italie en 1647 et 1648**

Papier, graphite, plume et encre brune, trois dessins et cinq fragments de texte montés sur une feuille de papier, 60 × 47,8 cm

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, collection Masson, O.131

Quelques feuillets d'un carnet de dessins témoignent que Gabriel Le Duc a fait un important séjour d'étude en Italie entre 1647 et 1648. Né en 1623 à Paris,

Le Duc est parti peu avant l'âge de 25 ans, qui marque alors la majorité. À Rome, il a fait des relevés détaillés de plusieurs «édifices antiques et modernes», décrits dans les fragments de liste ici exposés. Y est jointe une élévation partielle de la porta Pia, œuvre monumentale de Michel-Ange dressée à l'entrée de la via Nomentana à Rome. Les deux dessins de colonnes ne sont en revanche pas des copies d'après l'antique, mais d'après le traité sur les ordres du Suisse Hans Blum (1550).

46 —
— 47**Anonyme français****Plan du rez-de-chaussée du palais des Conservateurs à Rome, esquisse et mise au net s.d. [troisième quart du XVII^e siècle]**

Esquisse : papier, graphite, plume et encre brune, 13,9 × 26,9 cm ; mise au net : papier, graphite, plume et encre brune, lavis gris, 52,5 × 75 cm.

Dessins collés en plein sur une feuille de papier brun, 62,2 × 76,7 cm
Paris, musée des Arts décoratifs, Arts graphiques, inv. PR 2011.7.96**Plan de la moitié du rez-de-chaussée de la basilique Saint-Pierre du Vatican à Rome s.d. [troisième quart XVII^e siècle]**Papier, tracé préparatoire au graphite, plume et encre brune, lavis gris, 56,6 × 40,9 cm ; deux plans gravés collés sur la marge droite. Dessin collé en plein sur une feuille de papier brun, 76,5 × 63 cm
Paris, musée des Arts décoratifs, Arts graphiques, inv. PR 2017.7.1

Le musée des Arts décoratifs conserve plusieurs dessins provenant du fonds d'Augustin Charles d'Aviler, concernant pour la plupart l'activité de cet architecte dans le Languedoc. Quatre feuilles, dont les deux ici présentées, se rapportent en revanche au séjour de formation qu'il a fait à l'Académie de France à Rome, de 1676 à 1679. Ce sont des croquis et des mises au net de relevés en plan de deux édifices modernes, la basilique Saint-Pierre du Vatican et le palais des Conservateurs, sur le Capitole. Ces dessins ne sont apparemment pas de la main de D'Aviler, mais ce dernier a dû les rapporter en France et les conserver à titre de documentation.

48

Antoine Desgodetz (1653-1728)

Les Édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement

Paris chez Jean-Baptiste Coignard, 1682

Livre imprimé relié de maroquin rouge, planches gravées à l'eau-forte, 43,5 × 29,5 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, LES. 1582

Parti en même temps que D'Aviler pour Rome, Antoine Desgodetz y a fait un séjour plus court, car il n'était pas pensionnaire du roi. Pendant les seize mois qu'il y passe, entre 1676 et 1677, il se consacre exclusivement au relevé des monuments antiques, avec une précision jusqu'alors jamais atteinte. À son retour en France, Jean-Baptiste Colbert décide de faire graver ses dessins et de les publier à l'Imprimerie royale. Le somptueux volume des *Édifices antiques de Rome*, paru en 1682, est resté une référence internationale jusqu'aux fouilles archéologiques du XIX^e siècle.

49

50

Robert de Cotte (1656-1735)

Journal de voyage en Italie

1689-1690

Carnet de 145 fol., reliure demi-cuir, papier, plume et encre brune, 17,8 × 12,5 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Mss, fr 14664 [Robert de Cotte, 1126]

Relevé de l'église du Rédempteur à Venise : coupe longitudinale du chœur et de la dernière travée de la nef, élévation d'une moitié de la façade et coupe d'un bras du transept, profils de modénature

s.d. [1689]

Papier, graphite, plume et encre brune, lavis brun, 25,8 × 37,2 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., VF-7 (2), fol. 52
[Robert de Cotte, 1129]

Petit-fils de Frémin (n° 32), Robert de Cotte entre très tôt dans l'entourage de Jules Hardouin-Mansart, dont il devient le beau-frère en 1682. Fin août 1689, il part en Italie « par ordre de Sa Majesté pour s'instruire » avec son cousin Jacques V Gabriel, à l'occasion de la mission diplomatique du duc de Chaulnes. Le trajet et la chronologie du voyage, qui s'achève en mars 1690, sont bien connus grâce aux notes prises par De Cotte et qui constituent un document unique pour la France du Grand Siècle. Ses deux petits carnets comprennent des relevés rapides et peu précis, d'édifices qu'il commente sommairement ; certains relevés mis au net sont de plus grand format, avec un usage du lavis, notamment pour les coupes. S'il admire l'Antiquité, un passage obligé, on note son intérêt pour la Renaissance et Venise, qui le marque fortement, ainsi que pour l'œuvre de Palladio.

L'Académie royale d'architecture

La création par Louis XIV, en 1671, de l'Académie royale d'architecture à Paris est un événement sans précédent. Six architectes de premier plan sont désignés pour former une assemblée, appelée à débattre et se prononcer sur toute question, théorique ou pratique, relative à l'art de bâtir. Leurs travaux sont placés sous la direction d'un professeur, le mathématicien François Blondel, qui est également chargé de donner un cours public d'architecture, ouvert à tous. Première institution d'étude et d'enseignement de l'architecture en Europe, l'Académie a une double vocation : établir les fondements théoriques et constructifs de la bonne architecture, et assurer la formation des futurs architectes. À l'occasion, elle peut aussi servir de comité consultatif pour résoudre des difficultés pratiques, notamment dans les chantiers des Bâtiments du roi.

51

Premier registre des procès-verbaux des conférences de l'Académie royale d'architecture 1671-1681

Registre couvert de parchemin doré aux armes de France, papier, plume et encre brune, 38,8 × 25 cm
Paris, Archives de l'Institut, Académie des beaux-arts, registre A 1

L'Académie royale d'architecture, fondée par Louis XIV en 1671, est constituée de six architectes praticiens, désignés par brevet et chargés de délibérer sur toute question relative à leur art. Leurs assemblées hebdomadaires sont animées par le mathématicien François Blondel, nommé professeur royal d'architecture. Les procès-verbaux de séances sont consignés dans des registres par le secrétaire de l'Académie, André Félibien. On reconnaît ici les signatures des premiers membres : Daniel Gittard, François Le Vau, Pierre II Mignard, François d'Orbay et Libéral Bruand, Antoine Le Pautre étant absent lors des premières séances.

52

Arrêt du Conseil du 7 mars 1676 réservant le titre d'architecte du roi aux membres de l'Académie royale d'architecture

Minute originale sur papier reliée dans un registre, 40 × 29 cm
Paris, Arch. nat., E//1783, fol. 197

Le titre d'architecte du roi est traditionnellement attribué par l'octroi d'un acte officiel, le brevet du roi, mais de nombreux praticiens le portaient sans autorisation explicite, sous prétexte d'avoir été employé sur un chantier royal. Par l'arrêt du Conseil du 7 mars 1676, Louis XIV interdit à « tous entrepreneurs, maîtres maçons et autres gens se mêlant de bâtiments de prendre la qualité d'architecte du roi », pour réserver ce titre aux seuls membres de l'Académie royale d'architecture. Cette décision n'a jamais été strictement appliquée, mais marque la dissociation croissante entre les statuts d'architecte et d'entrepreneur.

53

École française

Portrait de François d'Orbay

s.d. [fin du XVII^e siècle]

Huile sur toile, 72,5 × 59,3 cm
Cherbourg-Octeville, musée Thomas Henry, 835.153

Né en 1634 dans une famille de maîtres maçons parisiens, François d'Orbay a été l'élève puis le plus proche collaborateur de Louis Le Vau, devenu premier architecte en 1654 à la mort de Lemercier. Après un voyage à Rome en 1660, il assiste son maître sur ses chantiers parisiens du Louvre, des Tuileries et du collège des Quatre-Nations, ainsi qu'à Versailles. Excellent dessinateur, mais d'un caractère effacé, le probe D'Orbay est nommé membre de l'Académie royale dès sa fondation, mais il est bientôt écarté des responsabilités au profit de Jules Hardouin-Mansart. Il conduit quelques chantiers sans relief, effectués pour la Couronne des relevés des maisons royales et meurt en 1697.

54

François d'Orbay (1634-1697)**Mémoire autographe sur l'histoire de l'Académie royale d'architecture****s.d. [27 juin 1692]**

Papier, plume et encre brune, 34 × 22,8 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1930, dossier 3, pièce 2

En juin 1692, l'Académie royale d'architecture vient de connaître un premier bouleversement, car elle a quitté son siège initial, au Palais-Royal, pour être installée au Louvre. François d'Orbay remet alors au surintendant des Bâtiments du roi, Villacerf, un mémoire sur l'histoire de l'institution depuis sa fondation en 1671. À mots couverts, l'académicien décrit un certain déclin depuis la mort de Colbert en 1683. L'Académie connaîtra une importante réforme quelques années plus tard, en 1699, lorsque Jules Hardouin-Mansart sera nommé surintendant à la place de Villacerf.

Les conférences académiques

55

François Le Vau (vers 1623-1676)**« En quoy consiste le bon goust de l'architecture »****Conférence prononcée le 7 janvier 1672**

Papier, plume et encre brune, 32,4 × 21 cm

Mention hors teneur :

« 1^{er} registre. Sentiment de M. Le Vau, du 7 janvier 1672 »

Paris, Archives de l'Institut, Académie des beaux-arts, carton B 9

Dans le cadre de leurs réunions hebdomadaires, les académiciens sont invités à prononcer des discours ou « conférences », sur des sujets libres ou déterminés à l'avance. Lors de la séance du 7 janvier 1672, François Le Vau prend ainsi la parole sur la définition du « bon goût », en réponse à une question posée par François Blondel la semaine précédente. Son propos, qui emprunte maladroitement à la littérature théorique de la Renaissance, est confus et révèle les limites de la formation intellectuelle des architectes praticiens du Grand Siècle.

56

Pierre Bullet (1638-1716)**« Proposition pour faire une platebande sur des colonnes isolées d'environ deux pieds neufs pouces de diamètre et de quinze pieds de distance »****Conférence prononcée le 14 janvier 1704 à l'Académie royale d'architecture****A – Mémoire autographe de la conférence**

Papier, plume et encre brune, 33,7 × 22,4 cm

Paris, Archives de l'Institut, Académie des beaux-arts, carton B 9

B – Plan et élévation d'une platebande armée sur colonnes libres, dessin « présenté à la compagnie par monsieur Bullet le 14 e janvier 1704 »

Papier, graphite, plume et encre grise, 22 × 33,8 cm

Paris, Archives de l'Institut, Académie des beaux-arts, carton B 9

Pierre Bullet a été nommé à l'Académie d'architecture en 1685, au siège laissé vacant à la mort d'Antoine Le Pautre. Architecte complet, Bullet s'intéresse aussi bien aux questions formelles que structurelles, comme en témoignent les nombreuses conférences académiques

qu'il a prononcées. Celle du 13 janvier 1704 porte sur la construction d'une architrave en platebande, c'est-à-dire composée de claveaux appareillés, portée par des colonnes isolées. Le cas envisagé est encore plus difficile du point de vue statique que celui de la Colonnade du Louvre, qui passait pourtant pour une prouesse technique à l'époque.

L'enseignement

57

François Blondel (1618-1686)

Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture,

Paris, chez Pierre Aubouin et François Clouzier, 1675

Livre imprimé in-folio couvert de parchemin, 36,5 × 26 cm
Paris, Académie d'architecture, bibliothèque

En complément à ses assemblées délibératives, tenues à huis clos, l'Académie royale d'architecture est chargée de délivrer un enseignement public. Premier professeur nommé par le roi, François Blondel est un homme de science, mathématicien et ingénieur militaire. Son cours, rapidement publié par l'Imprimerie royale, traite surtout des ordres classiques et adopte une démarche érudite, fondée sur l'étude méthodique des modèles antiques et modernes, dans la perspective d'établir l'existence de proportions idéales.

58

François Blondel (1618-1686)

« Roolle de ceux qui ont esté assidus aux leçons d'architecture pendant cette année 1672 »

Papier, plume et encre brune, 33,4 × 22,3 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1930, dossier 3, pièce 7
Inscription hors teneur : en haut à gauche, de la main de Charles Perrault, « Veu par Monseigneur le 20 septembre 1672 ».

Les cours publics donnés par François Blondel se tiennent deux fois par semaine. Chaque leçon dure deux heures et se divise en une heure de théorie architecturale et une heure de mathématiques appliquées (géométrie, arithmétique, mécanique, stéréotomie etc.). La seule liste conservée, datée de 1672, donne les noms des 19 étudiants les plus assidus « comme ayant dessein de s'appliquer sérieusement à cet art ». Hormis Pierre Bullet et Antoine Desgodetz, qui entreront tous deux à l'Académie par la suite, la plupart d'entre eux n'ont pas fait carrière dans l'architecture, mais certains deviennent graveurs, sculpteurs ou militaires.

59

André Félibien (1619-1695)

Inventaire des « modèles de bastimens et de meubles servans à l'usage de l'Académie royale d'architecture »

10 novembre 1692

Registre couvert de parchemin doré, papier, plume et encre brune, 31,7 × 22 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1977/A, fol. 30-32

Après l'installation de l'Académie d'architecture au Louvre, son secrétaire, André Félibien, a dressé en novembre 1692 un inventaire du mobilier de l'institution. L'Académie est alors installée dans l'ancien appartement de la reine, au sud de la Cour Carrée. Outre les pièces dédiées aux conférences académiques et aux cours d'architecture, elle y dispose de plusieurs salles remplies de collections à vocation pédagogiques : des maquettes de projets pour les Bâtimens du roi, des modèles et moulages de chapiteaux, ainsi que d'une collection d'échantillon de pierres de construction provenant du Bassin parisien.

60

Augustin Charles d'Aviler (1653-1701)

Plan de la basilique et de la place Saint-Pierre

Dessin daté et signé, Rome, 1679

Papier entoilé, plume et encre de Chine, lavis gris, quelques inscriptions à l'encre brune, 291 × 146 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, MU 7779

De retour à Paris après son long séjour à l'Académie de France à Rome, Augustin Charles d'Aviler offre à l'Académie royale d'architecture un immense relevé de la basilique Saint-Pierre du Vatican, avec sa place ovale entourée de colonnades du Bernin. Mesurant près de trois mètres de longueur, le plan est une démonstration de la capacité graphique du jeune architecte, qui sera bientôt embauché en tant que dessinateur des Bâtimens du roi. Demeuré exposé aux murs de l'Académie jusqu'à sa suppression en 1793, ce document, très usé, est un émouvant vestige de l'institution disparue.

LE DESSIN : L'EXPRESSION DU PROJET

L'émergence de la figure de l'architecte, que l'on date du XIII^e siècle en Europe, est indissociable du développement des moyens graphiques qui permettent au concepteur de fixer son projet sur le parchemin ou le papier. À l'époque médiévale, le dessin d'architecture est essentiellement géométral et exécuté au trait : l'édifice est figuré en plan, en coupe ou en élévation, au moyen de la projection orthogonale sur le support graphique, ce qui permet de le représenter à l'échelle. À ces outils fondamentaux, la Renaissance a ajouté des effets picturaux nouveaux, comme la vue perspective, le clair-obscur ou les ombres projetées.

Dès le début du XVI^e siècle, tous les éléments fondamentaux du dessin d'architecture moderne sont ainsi connus des grands maîtres italiens ; ils se répandent bientôt dans le reste de l'Europe. En France, les dessins du Moyen Âge et de la Renaissance sont rares, quelques dizaines à peine ont été conservés. C'est seulement à partir du XVII^e siècle, avec la multiplication des architectes et des dessinateurs, que l'on commence à rencontrer des feuilles plus nombreuses, en rapport direct avec le projet et la construction. En une période où le dessin n'est pas encore uniformisé par son enseignement à l'Académie ou dans des écoles d'architecture, ces œuvres présentent un grand intérêt : les pratiques graphiques révèlent non seulement la personnalité artistique des architectes, mais aussi l'évolution de leurs méthodes et conditions de travail au cours du siècle.

En quête de dessins, en quête d'auteurs

Les architectes français de la Renaissance n'ont laissé que très peu de dessins. Ceux-ci témoignent toutefois de l'assimilation des principes de représentation issus de la Haute Renaissance italienne, suivant l'exemple de Sebastiano Serlio, et de l'élaboration d'une pratique originale, dont Jacques I^{er} Androuet du Cerceau est le représentant le mieux connu. La prégnance de ces modèles est encore très sensible dans les dessins, un peu plus nombreux, qui ont été conservés du début du XVII^e siècle.

L'architecture française est alors majoritairement faite d'œuvres « sans auteur » : même pour les plus importants projets royaux du temps de Henri IV, le nom de l'architecte reste en général inconnu. Souvent isolés et de statut incertain, les dessins de cette période ne peuvent donc que très rarement être attribués à la main d'un maître.

61

Sebastiano Serlio (1475-1554)**Plan et coupes de la chapelle Saint-Éloi-des-Orfèvres à Paris, projet non exécuté**

s.d. [vers 1549-1550]

A – Plan du rez-de-chaussée

Papier, plume et encre brune, lavis brun, 43 × 58 cm
Paris, Arch. nat., N/III/Seine/946, pièce 8

B – Coupe longitudinale

Papier, plume et encre brune, lavis brun, 43 × 58 cm
Paris, Arch. nat., N/III/Seine/946, pièce 9
Inscription en italien en bas à droite : « Ruga »

C – Coupe transversale

Papier, plume et encre brune, lavis brun, 43 × 58 cm
Paris, Arch. nat., N/III/Seine/946, pièce 10
Inscription en italien au verso : « Con piu maturo consiglio io lodo si faccia questa colonna piana di ordine dorico ; et sopra esta sia una fascia che vi cinga tutta l'opera »

Architecte bolognaise venu s'établir en France en 1541, Sebastiano Serlio travaille finalement peu pour la couronne, mais reçoit d'importantes commandes privées, dont le château d'Ancy-le-Franc est la plus célèbre. À l'occasion de la reconstruction de la chapelle Saint-Éloi, la corporation des orfèvres de Paris sollicite Serlio, dont le projet est connu par quatre feuilles autographes, un ensemble exceptionnel tant par sa qualité que son état de conservation. Entièrement exécutés à l'encre brune, ces dessins trahissent par leur facture la manière italienne, qui tranche avec les rares feuilles françaises conservées de cette époque. Serlio avait prévu, sur un terrain contraint, un édifice de plan rectangulaire voûté en berceau et couronné d'une coupole (n°61-a). Les orfèvres choisirent finalement un parti plus modeste, dont ne subsiste plus que la façade.

62

Anonyme**Élévation d'une façade à ordonnance colossale dorique**s.d. [dernier quart du XVI^e siècle]

Papier, plume et encres grise et brune, lavis gris, brun et bleu, 39 × 54,5 cm
Paris, Bibl. de l'Institut, ms. 1001, pièce 45 [ancien ms. in-fol. N 13 C , numérotation à l'encre noire : « 39 » et « 40 »]

La culture architecturale française de la Renaissance a été profondément marquée par l'œuvre graphique de Jacques I^{er} Androuet du Cerceau (vers 1511- 1586), que l'on estime à près de 3 000 dessins et estampes. Cette élévation de façade à ordre colossal n'est sans doute pas de Du Cerceau lui-même, mais elle est proche de sa manière et directement inspirée de son projet pour la basse-cour du château de Charleval, qu'il a gravé dans le recueil des *Plus excellents bâtiments de France* (1576).

63

Anonyme**(Baptiste Androuet du Cerceau [vers 1544/1547-1590] ?)****Élévation du gros pavillon de l'hôtel de Nevers sur le quai des Augustins à Paris, dessin de présentation**

s.d. [1575]

Papier, plume et encre brune, lavis brun, rouge et violet, 26,5 × 35,9 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Rés. B 6 (2)
Inscription : en haut à gauche, « f. Bl. ».

S'il a peu construit lui-même, Jacques I^{er} Androuet du Cerceau est à l'origine d'une importante dynastie d'architectes actifs en France jusqu'au milieu du XVII^e siècle. L'hôtel de Nevers, bâti dans les années 1570 à Paris sur la rive gauche de la Seine et aujourd'hui disparu, a très certainement été conçu par son fils aîné, Baptiste, à qui l'on peut donc attribuer avec

vraisemblance cette belle feuille anonyme. Dessinée en perspective, lavée en couleur et ombrée, cette vue très soignée était sans doute destinée à être présentée au commanditaire, Louis de Gonzague, duc de Nevers.

Des œuvres anonymes

64 —
À — 66

Anonyme

(d'après Jacques II Androuet du Cerceau [vers 1550-1614] ?)

Élévation du portail et des pavillons antérieurs du château de Rosny-sur-Seine sur le fossé

s.d. [premier quart du XVII^e siècle]

Papier, plume et encres brune et rouge, lavis gris et bleu, 27 × 52,3 cm
Paris, Bibl. de l'Institut, ms. 1001, pièce 42
[Ancien ms. in-fol. N 13 C]

Élévation de l'aile gauche du château de Rosny-sur-Seine sur le fossé

s.d. [premier quart du XVII^e siècle]

Papier, plume et encres brune et rouge, lavis gris et bleu, 25,4 × 50,4 cm
Paris, Bibl. de l'Institut, ms. 1001, pièce 40 [Ancien ms. in-fol. N 13 C]

Élévation du corps de logis du château de Rosny-sur-Seine sur le fossé

s.d. [premier quart du XVII^e siècle]

Papier, plume et encres brune et rouge, lavis bleu, 31 × 55 cm
Stockholm, Nationalmuseum, CC 85

Il est rare de conserver des dessins d'architecte relatifs à un bâtiment privé avant le règne de Louis XIII et les trois élévations du château de Rosny-sur-Seine constituent donc un dossier exceptionnel. Cet édifice, partiellement conservé, a été construit à partir de 1598 pour le ministre de Henri IV Sully, sans doute suivant le projet de Jacques II Androuet du Cerceau, fils cadet de Jacques I^{er}. Si les deux dessins de l'Institut (n°64 et 65) sont probablement de maladroitement copiés d'époque, l'élévation sur jardin, conservée à Stockholm (n°66), est de meilleure facture et inachevée, peut-être un projet original de l'architecte.

67

Anonyme français

Élévations d'une porte de ville, vraisemblablement pour Paris

s.d. [vers 1608-1610]

Papier, plume et encre brune, lavis brun, 19,2 × 30,1 cm
Paris, Bibl. de l'Institut, ms. 1001, pièce 37 [ancien ms. in-fol. N 13 C]

La bibliothèque de l'Institut conserve un ensemble d'élévations de portails rustiques à l'encre brune, qui sont sans doute les plus anciennes esquisses conservées d'un architecte français. Comportant des signes héraldiques se rapportant à Henri IV, à Marie de Médicis et à la ville de Paris, ces feuilles ont autrefois été rapprochées de l'entrée solennelle de la reine dans la capitale, dont les décors ont été conçus par Louis Métezeau en 1610. En réalité, l'examen des projets montre qu'il s'agit plus certainement d'études pour les portes de la nouvelle enceinte fortifiée de la capitale, dont l'architecte est inconnu.

68

Anonyme français**Vue perspective du château d'Anet****Projet non exécuté, s.d. [vers 1623-1625 ?]**

Papier, graphite, plume et encre brune, lavis rouge, noir, jaune et ocre, 39,9 × 64,9 cm
Stockholm, Nationalmuseum, THC 2271

Conçu par Philibert Delorme pour Diane de Poitiers au milieu du XVI^e siècle, le château d'Anet a connu plusieurs campagnes de transformation au cours du siècle suivant. Cette grande vue perspective, anonyme, montre un important projet datable du milieu des années 1620 et resté sans suite. Proposant notamment la construction de deux gros pavillons à ordre colossal au bout des ailes sur cour, ce dessin de présentation spectaculaire reprend le cadrage plongeant d'une célèbre vue perspective gravée par Jacques I^{er} Androuet du Cerceau dans ses *Plus excellents bâtiments de France* (1576).

69

Henri Noblet (?-1639)**Plan, coupe et élévation de la flèche de la Sainte-Chapelle à Paris****Projet non exécuté, s.d. [vers 1631-1633]**

Papier, graphite, plume et encre brune, lavis jaune, brun et bleu, 94,7 × 31,7 cm
Paris, musée Carnavalet, D.6696

Inscriptions : en bas, « Élèvement du clocher pour la S^{te}-Chapelle avec sa plomberie » ; dans le plan, « plan du beffroy pour les cloches » ; au verso, « Henry Noblet ».

L'incendie accidentel des toitures de la Sainte-Chapelle, en juillet 1630, a entraîné l'érection d'une nouvelle flèche, lancée en 1634 et complètement terminée en 1671.

Conçue dans le goût gothique, en raison de la nécessité de conserver à la chapelle son unité de style, cette nouvelle flèche a fait l'objet de plusieurs projets,

dont témoigne ce projet inédit, dû à l'architecte parisien Henri Noblet, et qui n'est pas celui finalement adopté. On remarque le détail du plan de la charpenterie, ainsi que le jeu décoratif autour des symboles de la royauté ou *regalia*. La nouvelle flèche imaginée sous Louis XIII a été détruite en 1793.

70

Anonyme**[Jean Androuet du Cerceau (vers 1590-après 1649) ?]****Élévation de l'aile de la grotte de l'hôtel Séguier, rue Grenelle- Saint-Honoré à Paris****Dessin de présentation, s.d. [1638-1639]**

Papier, graphite, plume et encre brune, lavis gris et bleu, 31,3 × 28,8 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Rés. Ve 53 [Destailleur t. IV , 658]

Acquéreur de l'ancien hôtel de Bellegarde, aux Halles, en 1634, le chancelier Séguier y fait faire d'importants travaux : nouveaux appartements, aile abritant deux galeries sur le jardin, et grotte en retour. Ce dessin anonyme, aux armes de Séguier, est un projet pour cette grotte, en cours de travaux en 1639 mais qui devait finalement adopter une élévation plus haute. Lavée avec soin, cette feuille est donc un projet, témoignant d'un style déjà démodé qu'on peut rapprocher avec vraisemblance de celui de l'architecte Jean Androuet du Cerceau, petit-fils de Jacques I^{er}.

71

**Anonyme italien,
d'après Salomon de Brosse (1571-1626)**

**Élévation partielle de la façade sur rue
du palais du Luxembourg**

s.d. [entre 1615 et 1622]

Papier, tracés préparatoires à la pointe sèche,
plume et encre brune, 35 × 34,5 cm
Paris, Bibl. de l'Institut national d'histoire de l'art, coll.
Jacques Doucet, OA 375

Complétée d'une gravure de la fontaine Médicis collée en plein dans sa partie supérieure gauche, cette feuille a été récemment remise en lumière : il s'agit en effet d'un des plus anciens dessins conservés du palais du Luxembourg, édifice conçu pour Marie de Médicis par Salomon de Brosse. Pour autant, son statut n'est pas clair : il ne s'agit pas d'un projet alternatif, car l'édifice est très proche de l'existant, ni d'un relevé, en raison de quelques variantes de détail. Le fait que l'échelle soit en italien (« tesi » pour toise) est un indice important, car on sait par le critique Sauval que le plan du Luxembourg « a été promené par toute l'Italie avant que d'être exécuté ».

Découvert en 2005, ce grand dessin lavé avec soin représente un projet pour l'orangerie du Luxembourg, édifice construit à l'est du palais, et dont la façade s'ouvrait au sud par quinze baies. Une datation tardive des travaux a fait penser qu'il s'agissait d'un dessin de Jacques Lemercier, successeur Salomon de Brosse, mort en décembre 1626, comme architecte du palais. Il n'en est rien : cette orangerie a bien été construite du vivant de De Brosse ; il faut donc reconsidérer l'attribution de cette feuille, qui pourrait être le premier dessin autographe de cet architecte majeur.

73

Anonyme français

**Vue perspective de la moitié orientale
de la cour du palais du Luxembourg**

s.d. [après 1626]

Papier, tracés préparatoires au graphite, plume et encre brune, lavis bleu et gris, 35 × 47,5 cm (irrégulier), collé en plein sur une feuille plus récente
Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, RF 7123
Inscriptions : en haut à droite, « 122 » ;
au milieu, « face de Luxembourg dedans la cour » ;
en bas, « ballustrade de marbre blanc de Mercier ».

Longtemps attribuée à Salomon de Brosse, cette ambitieuse vue perspective représente la moitié orientale de la cour d'honneur du Luxembourg, avec le départ de l'aile gauche vue en coupe. Il ne s'agit pourtant pas d'un projet, mais bien d'un relevé, ce qui explique la présence de mesures au rez-de-chaussée, ou de détails comme les profils de balustres et de corniche tracés à gauche. On note l'inscription qui signale la matière (« marbre blanc ») et l'auteur de la balustrade de la terrasse, « Mercier », c'est-à-dire Jacques Lemercier qui achève le palais après 1626. La présence de tracés préparatoires, l'usage très souple du lavis, la construction perspective enfin, plaident pour un exercice de représentation d'un habile dessinateur.

72

**Salomon de Brosse
(1571-1626), ici attribué à**

**Élévation et plan de l'orangerie du palais
du Luxembourg**

Projet mi-parti exécuté, s.d. [1626]

Papier, plume et encre grise, lavis bleu et gris, 50 × 69 cm
Stockholm, Nationalmuseum, CC 106

La floraison des talents

Le milieu du XVII^e siècle marque un tournant : après les années 1610-1620 dominées par la figure de Salomon de Brosse, une multitude d'architectes affirment leur personnalité artistique, dans un contexte d'effervescence de la construction civile et religieuse. Les esquisses, dessins de présentation et dessins contractuels commencent alors à être plus abondamment conservés. Jacques Lemercier est le premier à qui l'on puisse attribuer une vingtaine de feuilles autographes. De François Mansart, on connaît non seulement des dessins isolés, mais aussi un fragment de son fonds personnel, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France. Louis Le Vau a laissé plusieurs centaines de dessins, mais peu de sa main, la plupart étant dus à son collaborateur François d'Orbay. Face à l'émulation croissante entre architectes, des solutions collégiales vont être expérimentées au sein des Bâtiments du roi, sous l'impulsion du surintendant Jean-Baptiste Colbert et avec l'aide de théoriciens comme Claude Perrault ou François Blondel.

74

Jacques Lemercier
(vers 1585-1654)

Vue à vol d'oiseau du château et du parc de Montjeu

s.d. [vers 1620]

Papier, plume et encre brune, lavis brun, vert, bleu et rouge, 61 x 47 cm
Paris, Arch. nat., N/III/Saône-et-Loire/32
Inscription : en haut, « Scenografie du chasteau de Montjeu »]

Appelé à travailler pour le parlementaire Pierre Jeannin dans ses propriétés bourguignonnes, Jacques Lemercier construit le château de Dracy-Saint-Loup et réaménage celui de Montjeu, aux portes d'Autun, dont il achève les communs et redessine les jardins. Sur cette vue perspective lavée avec soin, Lemercier a figuré le château de côté, montrant les parterres à l'arrière mais surtout ceux qui, au-devant de l'édifice, s'ouvrent en trapèze vers la vallée du Mesvrin. Jadis attribuée à Le Nôtre, cette vue constitue la première représentation d'un jardin français au XVII^e siècle.

plan, coupe et élévation. On remarque le soin apporté au bossage rustique, l'arc à trois pans inspiré de Michel-Ange et le tympan avec un écusson orné de deux bâtons de maréchal croisés.

76

Jacques Lemercier (vers 1585-1654)

Plan du rez-de-chaussée du Palais-Cardinal

s.d. [vers 1633]

Papier, plume et encre brune, lavis gris, une retombe sur l'escalier, 29,1 x 37,2 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Estampes, Va 231
[Robert de Cotte, 871]

Longtemps considéré comme tardif, ce plan autographe de Jacques Lemercier est en réalité le plus ancien document figurant le Palais-Cardinal, la demeure de Richelieu rue Saint-Honoré. L'architecte a entrepris la métamorphose d'un hôtel entre cour et jardin en un vaste complexe palatial à double cour, suivant un plan en H qui dissimule par d'habiles rattrapages la dissymétrie des anciens logis. Malgré l'usage d'une seule couleur, ce plan montre deux états, construit et à construire ; on note également dans la première cour les tracés en pointillé de logis antérieurs, à démolir. Le plan de l'escalier, qui possède une retombe, n'est pas celui réalisé, ce qui permet de dater cette feuille de 1633, avant les travaux.

75

Jacques Lemercier (vers 1585-1654)

Plan, coupe et élévation du portail du château de Denone

s.d. [vers 1631]

Papier, plume et encre brune, lavis brun, 29 x 42 cm
Clermont-Ferrand, Arch. dép. Puy-de-Dôme, 9F52, pièce 6]

Architecte favori du cardinal de Richelieu, Lemercier est également sollicité par sa famille et ses « créatures », dont le maréchal d'Effiat, possessionné en Auvergne. Dans le pourpris du château d'Effiat, ce dernier conçoit un projet de rhabillage et de régularisation du petit château de Denone, élevé au XVI^e siècle. En témoignent un plan général et cette feuille représentant un grand portail en

77

Jacques Lemercier (vers 1585-1654)

Élévation et plan du rez-de-chaussée de la façade orientale du Louvre

Projet non exécuté, s.d. [vers 1642-1643]

Papier, plume et encre brune, lavis gris et bleu, 44 x 115 cm
Paris, Arch. nat., F/21/3567, pièce 4

La naissance de Louis XIV, en septembre 1638, relance les travaux du Louvre, arrêtés depuis 1626. Jacques Lemercier conçoit dès 1639 le quadruplement de la Cour Carrée, imaginé sous Henri IV, mais la construction est de nouveau interrompue en 1644. Cette grande feuille se rattache à la campagne : il s'agit d'un dessin de présentation, soumis au surintendant et sans doute au roi. Lemercier y propose pour la première fois un dessin pour la façade de l'aile orientale (future Colonnade). Habillée de bossages, son élévation est rythmée par deux pavillons latéraux et un pavillon central plus élevés, qui font écho à ceux de l'aile occidentale. Au centre, le pavillon à dôme carré est orné à l'étage d'une statue en pied de Louis XIII en triomphateur.

78

Étienne Martellange

(1569-1641), peut-être d'après

Jacques Lemercier (vers 1585-1654)

Plans et élévation de l'église du Noviciat des jésuites de Paris

1630

Papier, plume et encre brune, lavis gris et bleu, tracé préparatoire au crayon, 21,5 x 32,5 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Estampes, HD-4 (7)
Inscriptions au recto : « Ichnographia ecclesiae domus probationis parisiensis Soc[ietatis] Jesu anno 1630 », « Secunda contignatio », « Orthographia frontis ».

En 1630, les jésuites lancent rive gauche le chantier de l'église de leur noviciat, confié à Étienne Martellange, architecte de la compagnie, qui vient de perdre celui de la maison professe, au Marais. L'édifice, au plan très simple, est doté d'une façade à deux ordres superposés, dorique et ionique, dont le dessin savant, typique de la Contre-Réforme, a volontiers été rapproché de modèles romains. Autographe, cette feuille de Martellange montre un dessinateur au talent moyen, qui a pu être aidé dans la conception de sa façade par Lemercier, comme le suggère une estampe contemporaine. Achevée en 1642, l'église du Noviciat a été détruite en 1806.

79

Pierre Cottart (vers 1620-vers 1701)

d'après Jacques Lemercier (vers 1585-1654)

Plan et élévation du maître-autel paroissial de Saint-Germain-l'Auxerrois

s.d. [vers 1650 ?]

Papier, plume et encre brune, lavis gris, jaune, rouge et noir, 41,3 x 26,8 cm
Stockholm, Nationalmuseum, CC 2440
Inscription : sous l'échelle, « Desseing de l'hostel de la paroisse de S t -Germain-de- l'Auxerrois par M. Lemercier et dessigné par le sieur Cottart »

À l'occasion du « Vœu de Louis XIII » de 1638, un nouveau maître-autel est commandé pour la paroisse royale de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce dessin, avec le plan en bas et l'élévation lavée pour rendre la richesse des matériaux, est dû à Pierre Cottart, mais celui-ci attribue la paternité du projet à Jacques Lemercier. La feuille constitue ainsi doublement une source précieuse, à la fois pour notre connaissance du maître-autel, détruit au milieu du XIX^e siècle, mais encore parce qu'il dit du dessinateur et de l'architecte.

80

François Mansart (1598-1666)**Vue perspective
du château de Berny depuis la cour****Dessin contractuel paraphé le 27 novembre 1623**

Pierre noire, encre grise, lavis gris,
bleu et or sur papier, 69,5 × 123 cm
Paris, Arch. nat., S//2905

Inscription : « Scenographie exterior de la facade
du Bastiment de Berny sur la Court principale »

Les travaux du château de Berny, commencés en 1623, sont les premiers exécutés dans une demeure privée sous la direction de François Mansart. Âgé de 25 ans, l'architecte remanie un château préexistant en enrichissant le décor des façades et en ajoutant un haut pavillon central raccordé aux ailes par des portiques d'arcades au rez-de-chaussée. Les dessins contractuels, heureusement préservés, comportent une grande « scénographie » ou vue perspective, qui met en valeur de manière spectaculaire l'agencement monumental des masses. C'est un des rares dessins de présentation autographe conservé de François Mansart.

81

François Mansart (1598-1666)**Vue perspective de la cour du château
de Blois, élévation de l'aile d'entrée
projetée avec la coupe transversale
du pavillon d'entrée****s.d. [vers 1635-1638]**

Papier, tracé préparatoire à la pierre noire, plume
et encre brune, une retombe sur l'élévation du dôme,
46,3 × 37,5 cm

Paris, Bibl. nat. de Fr., Estampes, Va 407-ft 4
[Robert de Cotte, 960]

Inscription : en haut, « la face du bastiment de Blois faicte
sur la court » ; en bas à gauche, « La face du bastiment
de Blois à faire [rayé : sur l'avant-court et au-de]

entre la court du chasteau et avant-court d'iceluy » ;
en bas à droite, « terrasses entourant l'avant-court ».

Frère de Louis XIII et héritier du trône tant que le roi est sans héritier mâle, Gaston d'Orléans lance en 1635 un grand projet de transformation de son château de Blois, confié à l'architecte François Mansart. Celui-ci imagine une reconstruction complète, dont témoignent un plan et cette vue perspective. On y reconnaît en haut le corps de logis du fond de la cour, qui sera finalement le seul bâti par Mansart, et au centre de la feuille, l'aile d'entrée qui aurait dû remplacer celle de Louis XII, avec en dessous le détail en coupe de son pavillon à dôme, un motif qui doit beaucoup au palais du Luxembourg. Ces deux logis sont reliés par des ailes dont les volumes sont simplement suggérés.

82

François Mansart (1598-1666)**Projet de l'église de la Visitation rue
Saint-Antoine à Paris : demi-élévation
et demi-coupe, quart d'élévation
intérieure et quart de plan au niveau
de la rotonde****Dessin contractuel paraphé
les 25 février et 14 avril 1633**

Papier, plume et encre brune,
pierre noire estompée, 77 × 63,5 cm
Paris, Arch. nat., N/III/Seine/286, pièce 1

Lorsque Noël Brûlart de Sillery confie à François Mansart la construction de l'église de la Visitation rue Saint-Antoine, il lui demande d'en faire « un petit diminutif » du Panthéon de Rome. L'architecte conçoit ainsi une église de plan circulaire, entourée de chapelles rayonnantes et couverte d'une coupole hémisphérique. Le dessin contractuel signé en 1633 avec le maçon et le charpentier synthétise le projet initial au moyen d'une demi-élévation, une demi-

coupe, un quart de plan et un quart d'élévation intérieur, qu'il suffit de développer pour obtenir une représentation complète de l'édifice.

83

François Mansart (1598-1666)

Demi-plan et coupe du salon à l'italienne de l'hôtel de La Bazinière à Paris, plan du premier étage et divers croquis de détails

s.d. [vers 1653]

Papier, plume et encre brune, plume et encre noire, pierre noire et sanguine, 37 × 27,3 cm

Paris, Bibl. nat. de Fr., Estampes, Va 269i-fol

Inscriptions : en haut, « ces marques x demontre le pignon pour la gallerie pré- tendue » ; à gauche, « 20 pds a verrifié sur le lieu » ; parallèlement, « porte pour le balcon » ; à droite au milieu, « le pallié A sera plus haut que le pallié B de 4 ½ poulce, a cet effait il faut voir sy la charge des planchers le permet, le palier B sera de [niveau ou pas : biffé] 3 pls plus bas que la chambre C » ; en bas à droite, « la porte A n'aura que 4 pds de haut pour lessé passé l'entablement »

L'hôtel de La Bazinière, élevé quai Malaquais en 1635, est déjà démodé vingt ans plus tard, quand les héritiers du constructeurs font appel à François Mansart.

L'architecte modifie en profondeur la demeure, en déplaçant le grand escalier et ajoutant sur le jardin un grand pavillon de plan carré. Cette feuille extraordinaire concentre toute l'opération, avec une densité où l'on ressent le feu créateur de Mansart : si la coupe sur les niveaux supérieurs et le demi-plan du nouveau pavillon, abritant la chambre à l'italienne (sur deux niveaux) sont au centre de la feuille, l'architecte y a ajouté à droite des détails de chapiteaux, un plan de l'étage, des coupes sur la tribune de la grande salle, ainsi qu'une partie d'élévation des lucarnes de la façade en bas.

84

François Mansart (1598-1666) et dessinateur non identifié

Plan du rez-de-chaussée de l'église paroissiale Saint-Paul à Paris, avec des retombes sur le chœur et la chapelle du Saint-Sacrement

Projet de reconstruction non exécuté

s.d. [milieu et fin du XVII^e siècle]

Papier, plume et encre brune, tire-ligne et encre de Chine, deux retombes, 69,5 × 49,9 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Estampes, Va 419j
[Robert de Cotte, 1281]»

Comme l'indique un titre ancien porté au verso, ce plan est un projet pour la reconstruction de l'église paroissiale Saint-Paul à Paris, édifice médiéval démoli sous la Révolution. Conservée dans le fonds Robert de Cotte à la Bibliothèque nationale, ce dessin a parfois été rapproché de l'œuvre de François Mansart pour des raisons stylistiques. L'analyse graphique de la feuille montre qu'il s'agit bien d'une esquisse autographe de Mansart, exécutée à l'encre brune et laissée inachevée, mais mise au net et complétée à l'encre noire par un autre architecte à la fin du siècle, peut-être Robert de Cotte lui-même.

85

Louis Le Vau (vers 1612-1670)**Esquisse pour l'élévation d'un hôtel particulier, sans doute l'hôtel de Vendôme à Paris****s.d. [vers 1643]**Papier, graphite, plume et encre brune, 22 × 14 cm
Stockholm, Nationalmuseum, THC 2259

Sur les centaines de dessins qui ont été conservés de Louis Le Vau, très peu sont autographes et moins encore concernent le début de sa carrière. Représentant une façade à ordre colossal caractéristique de sa manière, cette petite esquisse inédite est entièrement écrite et dessinée de sa main. Elle pourrait se rapporter au projet de l'hôtel de Vendôme en 1643, où Le Vau avait effectivement prévu de construire un avant-corps à colonnes et statues. Le dessin présente la particularité d'avoir une échelle en toises et pieds, pour les dimensions, et une échelle en modules, pour la composition de l'ordonnance.

Au lendemain de la Fronde, le cardinal Mazarin commande à Le Vau de grands travaux au château de Vincennes, afin de pouvoir y loger la famille royale en sûreté. Dans la forteresse, il existe déjà une aile, bâtie au début du règne de Louis XIII (en noir sur le plan), et Le Vau envisage d'abord d'y ajouter un grand corps de logis en équerre (en rouge). Il propose ensuite l'idée de doubler l'aile en profondeur, en construisant une nouvelle façade au-devant de celle-ci : c'est le projet esquissé à la sanguine sur une « retombe », pièce de papier qui se pose sur le plan principal à titre de variante.

87

Louis Le Vau (vers 1612-1670)**Élévation de la façade sur jardin du château de Meudon****Projets non exécutés, s.d. [vers 1656]**Papier, graphite, plume et encre brune,
lavis bleu, gris et noir,
deux retombes sur le pavillon central, 26,8 × 70 cm
Royaume-Uni, coll. Drawing Matter

Au milieu des années 1650, Le Vau a pris la succession de Jacques Lemercier en tant que premier architecte de Louis XIV, mais il travaille également pour les ministres du roi. Pour le surintendant des finances Abel Servien, il ajoute un grand salon en forme de pavillon monumental au centre du château de Meudon, suivant le même principe qu'à Vaux-le-Vicomte. Les premières propositions de l'architecte, non retenues, sont connues grâce à cette élévation de présentation, qui montre la façade sur jardin avec trois projets différents, consultables au moyen de « retombes » amovibles sur le pavillon central.

86

Louis Le Vau (vers 1612-1670)**Plan du premier étage du château neuf de Vincennes****Projets non exécutés, s.d. [1654]****A – Plan du premier étage d'un château neuf en corps double disposé en équerre par rapport à l'ancienne aile du Roi**Papier, plume et encre brune,
lavis rouge et noir, 63,5 × 53,5 cm
Paris, Bibl. historique de la Ville de Paris,
Rés. E/1500, pièce 8**B – Retombe esquissant le doublement en profondeur de l'aile du Roi**Papier, graphite, sanguine,
plume et encre brune, 61 × 10 cm
Paris, Bibl. historique de la Ville de Paris,
Rés. E/1500, détaché de la pièce 8

88

Louis Le Vau (vers 1612-1670) et François d'Orbay (1634-1697)

Élévation du rez-de-chaussée du pavillon central du palais des Tuileries sur le jardin

s.d. [1665]

Papier, graphite, plume,
tire-ligne et encre noire, lavis gris, 44,5 × 58,3 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1667, pièce 91

À partir de son entrée au service du roi, Le Vau doit produire un nombre de dessins toujours croissant et il s'adjoit pour cela un assistant de talent : François d'Orbay. Si ce dernier semble imiter les dessins de son maître au début, il affirme sa propre manière graphique à partir du milieu des années 1660. Son style est particulièrement reconnaissable sur ce projet de portail pour le palais des Tuileries, où le dessinateur utilise le graphite, le lavis gris et l'encre noire avec virtuosité pour rendre le relief de la façade, avec son décor sculpté et sa profondeur.

89

Louis Le Vau (vers 1612-1670), François d'Orbay (1634-1697) et collaborateur non identifié

Élévation des maisons du côté nord de la rue de la Ferronnerie à Paris, dessin de présentation joint à l'arrêt du Conseil du 18 octobre 1669

Papier, graphite, plume et encres noire et rouge,
lavis gris, noir et bleu, 34,8 × 169,5 cm
Paris, Arch. nat., E//424, fol. 385

Outre D'Orbay, Le Vau emploie à la fin de sa vie d'autres dessinateurs, dans le cadre de ce qui peut commencer à être appelé une « agence » d'architecte. L'élévation

des maisons de la rue de la Ferronnerie, approuvée par le Conseil du roi en 1669, peut être attribuée à Le Vau pour des raisons graphiques : la manière de tracer, de laver et d'ombrer le dessin est celle de D'Orbay, mais le dessin, un peu raide, a sans doute été achevé par un collaborateur anonyme. Le projet lui-même est conforme au style de Le Vau, car il est très proche de celui qu'il avait déjà conçu pour les maisons du pont Marie en 1644.

Le moment Colbert 1664 – 1683

90

Guillaume Feuillet

(actif dans la seconde moitié du XVII^e siècle)

Coupe longitudinale en perspective de l'église Sainte-Anne-la-Royale de Paris

Dessin signé, s.d. [vers 1675]

Papier, plume et encre de Chine,
lavis gris et jaune, 76,2 × 69,5 cm
Paris, Bibl. de l'Institut, ms. 1308, pièce 7
Inscription : en bas, « Ecclesiae cleric[orum] reg[ularium]
D[ivus] Thienneus Parisiis »

Ce grand dessin inédit représente en coupe perspective l'intérieur de l'église des Théatins de Paris, Sainte-Anne-la-Royale, fondée par Mazarin. Implanté en bord de Seine, face au Louvre, l'édifice avait été commencé par Maurizio Valperga en 1661, avant d'être redessiné par le père théatin et architecte Guarino Guarini. L'auteur de cette ambitieuse feuille est un menuisier, Guillaume Feuillet, réputé à son époque pour ses talents dans l'architecture et la perspective. Si l'église y apparaît conforme aux vues gravées dans le traité de Guarini, on note ici la représentation du clocher, dont la forme doit beaucoup à l'art de Borromini.

91

François Mansart (1598-1666)**Plan et élévation partiels de l'aile orientale du Louvre****Projet non exécuté, s.d. [1664]**

Papier, plume et encre brune,
sanguine et pierre noire,
37,3 × 53,7 cm

Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Ha-18 [Robert de Cotte, 970]

Inscription au verso : « J'ay donné ce dessin
à M gr de Louvois le 22 janvier 1684. Gabriel.

Décidé à faire de la façade d'entrée du Louvre, à l'est, un frontispice digne du règne de Louis XIV, Colbert fait arrêter en 1664 les travaux que dirigeait Le Vau et se tourne vers l'architecte François Mansart pour susciter un nouveau projet. Au soir de sa vie, celui-ci déploie une énergie créatrice extraordinaire, qu'expriment des dessins remplis de variations et propositions, « dont il n'y en avoit pas un seul qui fust fini et arrêté ». Parmi les quatorze conservées, cette feuille, qui figure le plan et l'élévation d'une moitié nord, montre les recherches de Mansart sur les élévations, marquées par un ordre colossal, et la hiérarchie des masses, qui permet de laisser se détacher le dôme central avec la statue équestre du roi.

92

Gianlorenzo Bernini (1598-1680)**Vue perspective de la façade orientale du Louvre****Premier projet non exécuté s.d. [1664]**

Papier, plume et encre brune, lavis brun, 41,2 × 67,2 cm
Paris, Arch. nat., VA//217, pièce 4,
en dépôt au musée du Louvre, Arts graphiques

En 1664, Colbert décide de faire appel à des architectes italiens pour résoudre la question de la façade orientale du Louvre, faute de pouvoir obtenir un projet définitif

de Mansart. Les plans du palais sont envoyés à Rome et quatre réponses parviennent à Paris durant l'été, celles d'un inconnu, de Rainaldi, de Cortone et du cavalier Bernin, la plus spectaculaire par son dynamisme formel et son originalité. L'architecte du pape propose d'élever une façade sans toiture apparente, suivant un double mouvement concave et convexe, dont le corps central abrite un grand vestibule ouvert. Séduit, Louis XIV invite alors Bernin à Paris, où il séjournera de juin à octobre 1665.

93

**François d'Orbay (1634-1697),
d'après Louis Le Vau (vers 1612-1670),
Charles Le Brun (1619-1693)
et Claude Perrault (1613-1688)**

Élévation partielle de l'aile orientale du Louvre suivant le premier projet de la Colonnade**s.d. [1667]**

Papier, graphite, 64 × 119 cm
Paris, musée du Louvre, RF 26077

Au printemps 1667, au moment où l'on commence les fondations du Louvre suivant les dessins de Bernin, le surintendant Colbert décide de suspendre de nouveau les travaux pour commander un nouveau projet, plus respectueux de l'architecture de la Cour Carrée. Au lieu de recourir à un seul maître d'œuvre, il constitue un comité, composé du premier architecte Louis Le Vau, du premier peintre Charles Le Brun et de l'érudit Claude Perrault. La première version du projet de la Colonnade, représentée sur cette étude au graphite, a été tracée par François d'Orbay, qui sert de dessinateur pour l'ensemble du comité.

Claude Perrault (1613-1688)

Vue à vol d'oiseau de l'Observatoire de Paris, dessin préparatoire à la gravure

s.d. [1667-1669]

Papier, graphite, plume et encre grise, lavis gris, 14,9 × 20,9 cm

Paris, Musée Carnavalet, D.1736

Inscription à l'encre brune : en bas au centre, « Scénographie » ; en bas à gauche, « SB Le Clerc ».

Vue perspective d'un grand escalier pour le Louvre

Projet non exécuté, s.d. [vers 1674]

Papier, graphite, plume et encre grise, lavis gris, 25 × 37 cm

Stockholm, Nationalmuseum, THC 2203

Inscription à l'encre brune par Charles Perrault (ici indiquée en romain) et Nicodème Tessin (en italique) : « N° 11. Dessein d'un escallier pour le Louvre par Perrault ».

Plusieurs de ses contemporains attestent que Claude Perrault dessinait de manière remarquable, même s'il n'était pas architecte de profession. Comme plusieurs autres dessins préparatoires à la gravure pour des livres de Perrault, la vue perspective de l'Observatoire a autrefois été attribuée à Sébastien Leclerc, mais il s'agit plus vraisemblablement d'une composition autographe du savant (n°94). C'est également le cas du projet d'un escalier pour le Louvre, envoyé à l'architecte suédois Tessin en 1693 (n°95). Ces deux feuilles de petit format, à la construction perspective soignée et aux ombres inhabituellement veloutées, peuvent être tenues pour caractéristiques de la manière graphique de Perrault.

François Blondel (1618-1686) et Pierre Bullet (1638-1716)

Élévation de la porte Saint-Bernard, dessin contractuel joint à l'adjudication des ouvrages de maçonnerie du 19 avril 1673

Papier, plume et encre noire, lavis gris et noir, 49,1 × 33,5 cm
Paris, Arch. nat., H/2/1915/1 t.

Plan et élévation de la porte Saint-Martin, Projet non exécuté, s.d. [1674]

Papier, plume et encre noire, lavis gris et noir, 46 × 32,4 cm
Stockholm, Nationalmuseum, CC 1535

Pierre Bullet (1638-1716)

Élévation du projet final de la porte Saint-Martin, dessin joint à l'adjudication du Bureau de la Ville du 8 juin 1674

Papier, graphite, plume et encre grise, lavis gris et bleu, 56 × 71 cm
Paris, Arch. nat., Q/1/1204

Les débuts du règne personnel de Louis XIV sont marqués à Paris par une politique d'édilité et de gloire. On en trouve l'une des expressions les plus intéressantes dans les projets de nouvelles portes imaginées au moment où l'enceinte est rasée au profit d'un « Cours » périphérique, à partir de 1670. La conception de ces portes en forme d'arc de triomphe est confiée à François Blondel, directeur de l'Académie royale d'architecture, assisté de l'architecte et dessinateur Pierre Bullet : au même moment, les deux hommes sont également chargés de lever et de graver un nouveau plan de Paris (1676), qui enregistre les transformations de la capitale. Le dessin contractuel de la porte Saint-Bernard (n° 96), avec son double passage, a été tracé au tire-ligne, et constitue sans doute un dessin de Blondel, avec le concours de Bullet. Une même ambiguïté se lit dans le projet de porte Saint-Martin (n°97), très différent de l'édifice réalisé (n° 98), dont le dessin contractuel, d'une grande virtuosité, semble de Bullet seul.

À l'ombre de Jules Hardouin-Mansart

Laissé vacant à la mort de Louis Le Vau en 1670, le titre de premier architecte du roi est remis en vigueur en 1681 au profit de Jules Hardouin-Mansart, qui gardera, jusqu'à sa mort en 1708, l'entière confiance de Louis XIV.

Au sein des Bâtiments du roi, Mansart met alors en place une organisation centralisée en s'appuyant sur un « bureau des dessins », qui institutionnalise le fonctionnement en « agence » esquissé par Le Vau. En dehors du système de l'architecture royale, qui accapare toutes les plus grandes commandes, les architectes français construisent des carrières variées, au service de la clientèle privée et d'institutions publiques ou ecclésiastiques. Leurs méthodes de travail se professionnalisent, ce qui se traduit par l'accroissement qualitatif et quantitatif de leur production graphique, annonciateur de l'uniformisation du dessin d'architecture au XVIII^e siècle.

99

Charles Chamois (vers 1610-après 1684)

Plan du rez-de-chaussée du couvent des Visitandines de la rue du Bac à Paris

Projet partiellement exécuté, s.d. [1674-1675]

Papier entoilé, plume et encre brune, lavis brun, 94 × 58 cm Paris, Arch. nat., N/III/Seine/88

Actif des années 1630 aux années 1680, Charles Chamois est représentatif d'une génération de maîtres d'œuvre qui revendiquent le statut d'architecte. À côté d'une importante activité au service de particuliers, il s'est fait une spécialité de l'architecture religieuse, notamment pour les communautés régulières. Le plan du couvent de la Visitation du faubourg Saint-Germain montre son habileté à exploiter le parcellaire urbain, en cœur d'un îlot déjà construit. Il témoigne aussi d'une grande originalité dans la conception de l'église, car son plan polylobé est sans équivalent connu en France.

Pierre Cottart

100

Pierre Cottart (vers 1620-vers 1701)

Élévation principale et plan du rez-de-chaussée d'un château à salon central octogonal

Projet non exécuté, s.d. [avant 1686]

Papier, plume et encre brune, lavis bleu et gris, 27 × 14 cm Stockholm, Nationalmuseum, CC 123

Les projets de Pierre Cottart sont principalement connus par les versions gravées qu'il en a publiées lui-même dans les années 1680 (n°43), mais presque aucun dessin original ne lui était attribué jusqu'à présent. L'identification de son écriture permet aujourd'hui de lui rendre plusieurs feuilles conservées en Suède, parmi lesquelles ce projet de château à salon central. Lavé et ombré de manière pittoresque, ce dessin est

séduisant, mais il relève plus de l'exercice théorique que d'un projet réalisable.

Antoine Le Pautre

101

Antoine Le Pautre (1621-1679)

Coupe transversale du château de Clagny et élévation de l'aile droite sur cour, dessin mis au net portant des esquisses en surcharge

s.d. [1674]

Papier, graphite, plume et encre brune, lavis gris, 41 × 54 cm Stockholm, Nationalmuseum, CC 107

En 1674, Louis XIV décide de faire construire à proximité de Versailles un château pour la marquise de Montespan : le projet en est confié à Antoine Le Pautre, architecte du duc d'Orléans et membre de l'Académie royale d'architecture. Construit en quelques mois, suivant un projet relativement sobre, l'édifice déplaît à la favorite royale, qui le juge bon « pour une fille d'opéra ». Sur cette coupe transversale, Le Pautre a étudié la possibilité d'enrichir son projet avec des colonnes en façade, mais c'est une reconstruction entière qui est alors décidée, suivant les dessins du jeune Jules Hardouin-Mansart, qui reprend le chantier.

102

Antoine Le Pautre (1621-1679)**Plan du rez-de-chaussée du corps central du château de Saint-Cloud, dessin contractuel joint au marché du 17 août 1677**

Papier, plume et encre brune, lavis noir, 40,5 × 84 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/CXIII/84/B

Acquise par le duc d'Orléans, frère de Louis XIV, la résidence de villégiature de Saint-Cloud, créée à la Renaissance et modifiée au milieu du XVII^e siècle, est progressivement transformée en un grand château. Les travaux, dirigés par l'architecte Antoine Le Pautre, sont conduits par l'entrepreneur Girard. Vers 1675, le bâtiment existant devient une aile d'un ensemble en U, dont le corps central est entrepris en 1677. Ce plan contractuel le représente partiellement : double en profondeur, il possédait en fait une troisième épaisseur, dont on devine seulement les amorces en haut de la feuille. La distribution a été modifiée à l'exécution, puisque le grand escalier est abandonné au profit de la grande chapelle.

Jacques IV Gabriel

103

Jacques IV Gabriel (vers 1635-1686)**Plans, coupe et élévations du château de Choisy, dessins contractuels joints au marché du 1^{er} février 1679****A – Élévation de la façade sur jardin, coupe transversale du corps de logis et élévation d'un pavillon sur cour**

Papier, graphite, plume et encre brune, lavis gris et bleu, 46 × 63 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCI/413 (RS//913, fol. 26)

B – Plan du rez-de-chaussée

Papier, graphite, plume et encre brune, lavis gris, 48 × 63 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCI/413 (RS//913, fol. 23)

Commandé par la Grande Mademoiselle, le château de Choisy a été conçu par Jacques IV Gabriel, un cousin des Mansart surtout connu comme entrepreneur des Bâtiments du roi. Ces dessins contractuels permettent de comprendre l'édifice, à la réserve de la façade sur la cour, dont seul le pavillon latéral droite à quatre travées est représenté. Le château réalisé montrait quelques différences avec ses dessins, si l'on en croit les gravures du XVIII^e siècle, tant pour l'aile droite, où trois pièces remplacent l'orangerie, que pour les combles, finalement ornés d'une balustrade. Modifié pour Louis XV, le château de Choisy a été entièrement détruit au XIX^e siècle.

François d'Orbay

104

François d'Orbay (1634-1697)**Plan du rez-de-chaussée du château de Chambord et de ses abords, relevé mis au net peut-être pour publication**

s.d. [1682]

Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)**Esquisses de l'avant-cour et des parterres**

s.d. [1684]

Papier, plume et encre grise, lavis gris, bleu et vert, et sanguine, 56 × 73 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1324, pièce 155

Après la mort de Louis Le Vau en 1670, François d'Orbay, son principal collaborateur, a pris sa succession à la tête des chantiers royaux, sans pour autant être nommé premier architecte du roi. D'un tempérament effacé,

106

D'Orbay est toutefois rapidement supplanté par Jules Hardouin-Mansart : écarté des travaux de Versailles dès 1678, il reçoit alors des missions à Fontainebleau, Blois et Chambord, avant d'en être également exclu. Le relevé des abords de Chambord, dressé par D'Orbay vers 1682, porte ainsi l'esquisse de l'avant-cour et des jardins, vraisemblablement par Hardouin-Mansart, car c'est lui qui les conçoit et les fait exécuter à la partir de 1684.

Thomas Gobert

105

Thomas Gobert (vers 1635-1708)**Élévation latérale d'une église paroissiale idéale****s.d. [vers 1690]**

Papier, tire-ligne et encre noire, lavis gris, 27,5 × 40 cm
Paris, Arch. nat., N/III/Seine/1295

Fils d'un maître maçon parisien, Thomas Gobert a eu une carrière éclectique, étant à la fois architecte, ingénieur hydraulicien, officier des Bâtiments du roi, mais aussi sculpteur et auteur de traités techniques. Il a également composé un traité d'architecture, dont l'exemplaire manuscrit offert au roi est aujourd'hui conservé à Munich. Le volume contient un projet d'église idéale, dont une élévation latérale est ici présentée : cette feuille isolée, retrouvée dans les fonds des Archives nationales, a sans doute servi à la gravure du traité imprimé, qui n'a jamais été achevé.

Pierre Bullet (1638-1716)**Élévation de l'église Sainte-Geneviève à Paris****Projet non exécuté, s.d. [vers 1685-1690]**

Papier, graphite, plume et encre grise, 27 × 36 cm
Stockholm, Nationalmuseum, CC 130

Dépourvue d'une façade monumentale, l'abbatiale médiévale de Sainte-Geneviève suscite plusieurs projets d'embellissement durant tout le XVII^e siècle. Vers 1670, le médecin et amateur Claude Perrault propose une refonte complète de l'église, en usant du système de la colonne libre. Quelques années plus tard, Pierre Bullet reprend la question et propose une façade ornée d'un portique hexastyle d'ordre composite, un thème cher à Vitruve et que commente François Blondel dans son *Cours d'architecture*. Déjà utilisé à la Sorbonne par Lemercier, ce portique d'une échelle inédite n'aurait pourtant pas masqué tout le pignon médiéval, que cette esquisse autographe ne montre pas.

107

Pierre Bullet (1638-1716) et Jean-Baptiste Bullet de Chamblain (1665-1726)**Esquisses en plan et en élévation pour l'achèvement de l'église Saint-Roch à Paris****Projet non exécuté, s.d. [vers 1710-1715]**

Papier, graphite, pierre noire, plume et encre noire, lavis rouge, 65 × 52 cm
Stockholm, Nationalmuseum, THC 6766 verso

Lancé en 1653 sur les dessins de Lemercier, le chantier de l'actuelle église paroissiale Saint-Roch était encore inachevé au début du XVIII^e siècle, alors que restait à bâtir le massif de la façade sur la rue Saint-Honoré.

Cette feuille de travail se rattache à cette séquence : Pierre Bullet et son fils, Bullet de Chamblain, y proposent une chapelle de plan ovale destinée à articuler la façade et les chapelles des bas-côtés. On distingue nettement les mains des deux architectes : à Pierre revient l'élévation en haut à droite, à l'encre, tracée de manière un peu raide, et à son fils le plan avec son lavis rouge-orangé, où l'on observe les tracés en tireté qui a permis l'exécution de l'ovale. Ce projet ne sera pas exécuté.

Jules Hardouin-Mansart

108

Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) et collaborateur anonyme

Plan, élévation et coupe de l'hôtel de Bellefonds à Versailles, dessins contractuels

s.d. [1670]

A – Plan du rez-de-chaussée et élévations sur cour

Papier, plume et encre brune, 54,7 × 41,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/I/156 (RS//188)

B – Coupe longitudinale

Papier, plume et encre brune, 23,5 × 41,2 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/I/156 (RS//188)

Conçu par Jules Hardouin-Mansart au début de sa carrière, le projet d'hôtel du maréchal de Bellefonds à Versailles s'inscrit dans le lotissement de la ville neuve voulue par Louis XIV au pied du château. Le plan et l'élévation, ainsi que la coupe longitudinale, mis au net à l'encre brune, sont des dessins contractuels, datés de 1670. Ils permettent de comprendre cet édifice original, depuis longtemps disparu et d'ailleurs modifié à la réalisation. La coupe laisse voir le détail des charpentes au-dessus des pièces voussurées, mais surtout porte une indication autographe de Claude Perrault témoignant de l'intervention des Bâtiments du roi pour régler la hauteur de l'édifice, en raison de la servitude *non altius tollendi* liées aux vues du château.

Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) et collaborateur anonyme

Plan du premier étage du château de Chantilly, projet de réaménagement s.d. [1684]

Papier, graphite, plume et encre noire,
pierre noire, 46,2 × 62,7 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Va 434 [Robert de Cotte, 186]

Édifice médiéval élevé sur une plateforme triangulaire, le grand château de Chantilly fait l'objet d'un projet de modernisation, confié par le prince de Condé à Jules Hardouin-Mansart, qui venait de modifier le petit château voisin (1684). Sur ce plan du premier étage, l'architecte a indiqué à la pierre noire, en surcharge, des modifications à apporter à la distribution : corridor, pièces de forme ovale ou en abside... Ce document exceptionnel montre donc Mansart au travail, corrigeant et complétant un plan précédemment mis au net par un dessinateur de l'agence. Lancé en 1687, ce projet n'aura finalement pas de suite.

Jean Beausire

110

Jean Beausire (1651-1743)

Élévation de l'arcade ionique et du piédestal de la statue de Louis XIV à l'hôtel de ville de Paris, dessin contractuel joint au marché du 13 décembre 1688

Papier, tracé préparatoire au graphite,
tire-ligne, plume et encre de Chine, lavis gris,
rose et jaune, 67,5 × 52 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XIX/598

À l'occasion de la visite de Louis XIV à l'Hôtel-de-Ville en 1687, qui marque la réconciliation entre le roi et sa capitale, la municipalité commande à Antoine

Coysevox une nouvelle statue du roi pour orner la cour de l'édifice. L'architecte de la ville, Jean Beausire, est chargé de sa mise en valeur, et on peut lui attribuer ce grand dessin contractuel inédit (1688). On y voit, en élévation perspective, le socle vide, au centre d'une arcade existante, que rehaussent deux colonnes ioniques de marbre rouge et leur portion d'entablement, dont la frise porte des emblèmes royaux. Si la statue subsiste (musée Carnavalet), le précieux décor a été détruit.

Augustin Charles d'Aviler



Augustin Charles d'Aviler (1653-1701)

Coupe longitudinale d'un château royal

Dessin de présentation signé, s.d. [entre 1679 et 1691]

Papier, plume et encre noire, lavis gris et bleu, 50,3 × 86,9 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1708, pièce 39

Inscription : en bas à droite, lacunaire, « A. C. d'Aviler f[ecit] Parisi[us] an[no] [...] invenit et [delineavit] ».

Cette grande coupe longitudinale d'un château, qu'on a cherché en vain à identifier, est en fait un exercice théorique, sans doute destiné à attirer l'attention sur les capacités de dessinateur de D'Aviler, de retour de Rome après un séjour de trois ans. D'une belle ampleur et lavé avec soin, ce dessin montre l'intérieur d'un édifice royal, si l'on en croit plusieurs détails décoratifs des grandes pièces d'apparat de l'étage noble. À droite, D'Aviler a dessiné un grand escalier à l'impériale, tandis qu'au centre se développe un salon à l'italienne, c'est-à-dire un volume sur deux niveaux.

II2

— II3

Augustin Charles d'Aviler (1653-1701)

Plan du rez-de-chaussée du palais archiépiscopal de Toulouse

Dessin de présentation daté et signé, 1693

Papier entoilé, plume et encre noire, lavis noir, gris et rouge, légendes à l'encre brune, 156 × 90 cm
Toulouse, Arch. dép. Haute-Garonne, PA 228

Anonyme

Coupe du grand escalier du palais archiépiscopal de Toulouse

Esquisse du projet exécuté, s.d. [1690-1691]

Papier, graphite, plume et encre brune, 43,7 × 41,5 cm
Paris, musée Carnavalet, D. 6947

Recruté en 1684 en tant que dessinateur des Bâtiments du roi, Augustin Charles d'Aviler quitte cet emploi en 1690, au profit d'une mission de conducteur des travaux de la porte du Peyrou à Montpellier. Il s'installe définitivement dans le Languedoc en 1691 et y rencontre un vif succès en tant qu'architecte. En 1693, il se voit ainsi confier l'achèvement du palais archiépiscopal de Toulouse, dont un grand plan de présentation montre le projet (n° 112). Dès 1690, le corps de logis principal de ce palais avait été reconstruit, suivant un projet dont l'auteur est inconnu : l'esquisse du grand escalier, inédite, montre qu'il s'agissait sans doute d'un architecte de premier plan (n° 113). Ces deux dessins témoignent du rayonnement de l'architecture royale et parisienne en province.

II4

Libéral Bruand (1631-1697), attribué à

**Plan général de l'hôtel royal
des Invalides avec deux retombes
présentant des variantes pour l'église**

**Projets non exécutés, s.d. [1674, plan principal,
1675 ou début 1676, retombes et croquis
à la sanguine]**

Papier, graphite, plume et encre
brune, sanguine, 64,8 × 61,3 cm
Stockholm, Nationalmuseum, CC 2092

Architecte chargé de bâtir l'hôtel des Invalides à partir de 1671, Libéral Bruand n'a presque pas laissé de dessin identifié. On lui attribue traditionnellement cette grande feuille, où l'on reconnaît le plan de l'édifice, tracé avec légèreté au graphite. Cependant, c'est la partie supérieure qui donne la clef de ce document, sans doute réalisé à l'occasion des débats sur la chapelle prévue au fond de la cour d'honneur : deux retombes à l'encre noire proposent une alternative au premier projet, tracé au graphite en-dessous. Critiqué de toute part, Bruand a cherché à proposer une solution autre. On remarque en haut à droite l'esquisse à la sanguine d'une chapelle de plan centré, type finalement retenu au printemps 1676 par le roi.

II5

Pierre Bullet (1638-1716)

**Esquisse de plan d'église circulaire
pour l'hôtel royal des Invalides**

Projet non exécuté, s.d. [vers 1675-1676]

Papier, graphite, plume et encre brune, 50,9 × 34,7 cm
Stockholm, Nationalmuseum, THC 8048

Dans le contexte de l'examen critique du projet de chapelle de Libéral Bruand, François Blondel, directeur de l'Académie royale d'architecture, est sollicité : il rend un rapport défavorable le 28 janvier 1676, ouvrant une période d'intenses réflexions et sans doute d'émulation. C'est à cette séquence qu'appartient ce plan de Pierre Bullet pour une église de plan centré à chapelles rayonnantes ovoïdes, dessin qu'on peut rapprocher d'un autre plan plus abouti, ainsi que d'une élévation du dôme sur tambour. En partie laissé sous forme d'esquisse et présentant des repentirs au graphite, le dessin témoigne de la recherche savante de Bullet.

II6

Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)
ou collaborateur anonyme

Élévation de la façade principale de l'église royale des Invalides

Projet non exécuté, s.d. [1676]

Papier, pierre noire, plume et encre brune, 73,8 × 53 cm
Stockholm, Nationalmuseum, THC 8053

Lorsqu'il reçoit commande de l'église royale des Invalides, au printemps 1676, Jules Hardouin-Mansart s'inspire à l'évidence du projet de son grand-oncle pour le mausolée des Bourbons à Saint-Denis : une église de plan centré à chapelles rayonnantes, couronnée d'un dôme sur un haut tambour. Dans le détail cependant, le projet est autrement plus complexe, comme en témoigne cette grande feuille, inachevée, qui semble être une première pensée pour l'élévation sur la plaine de Grenelle. Outre les différentes solutions pour les baies des premiers niveaux, on note l'avant-corps à huit colonnes et un large fronton, très proche de celui de la Colonnade, alors tout juste achevée, motif qui sera finalement abandonné.

II7

— II8

Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)
et **Robert de Cotte (1656-1735)**

Plan d'une esplanade rectangulaire ou circulaire au-devant de l'église royale des Invalides

Esquisse d'un projet non exécuté, s.d. [vers 1700]

Papier, graphite et pierre noire, 37,2 × 72,9 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1665, pièce 131

Jules Hardouin-Mansart
(1646-1708) et collaborateur anonyme

Plan de masse de l'hôtel royal des Invalides entouré de fossés et précédé d'une esplanade circulaire au-devant de l'église royale

Mise au net d'un projet non exécuté,
s.d. [vers 1700]

Papier, graphite, 68 × 155 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1665, pièce 115

Vers 1700, alors que s'achève la grande église, Jules Hardouin-Mansart réfléchit à sa mise en valeur sur la plaine de Grenelle : il imagine une grande place bordée pour partie de bâtiments bas, prolongés par une plateforme bordée de fossés secs. Sur un fond de plan tracé rapidement au graphite (n° 117), Mansart a indiqué à la pierre noire les solutions qu'il imagine, ailes disposées orthogonalement (à gauche) ou ailes curvilignes terminées par des pavillons, solution qui sera finalement retenue. Il cherche encore le meilleur parti pour apparier ces ailes au cube de l'église, ainsi que pour la distance entre les pavillons. La seconde feuille (n° 118) est une mise au net de la solution retenue, représentée sur le plan complet des Invalides, depuis l'esplanade en haut jusqu'à la future place, pour en mesurer l'échelle. Les deux ailes concaves, qui ne touchent plus l'église, comptent onze travées, indiquant que c'est un projet intermédiaire, le choix final étant deux ailes de treize travées. En raison de la guerre et de l'état des finances royales, rien ne sera finalement bâti.

LE CHANTIER : À PIED D'ŒUVRE

Au sens étymologique, l'architecte est le « chef des ouvriers ». Son rôle n'est donc pas seulement de concevoir le projet par la pensée et le dessin, mais aussi d'en diriger l'exécution concrète par les bâtisseurs. Au Moyen Âge, cette continuité entre travail de conception et conduite des ouvrages était plus naturelle, puisque l'architecte était avant tout un maître de métier, en général maçon ou charpentier, personnellement responsable des travaux. À partir de la Renaissance, une ambiguïté se développe, avec l'apparition d'architectes-artistes, qui produisent de beaux dessins et délaissent les aspects techniques de la construction, comme le déplore Philibert Delorme dans son traité en 1567. Un des enjeux de la professionnalisation des architectes en France au XVII^e siècle tient ainsi à la responsabilisation croissante des maîtres d'œuvre, qui sont tout à la fois concepteurs, conducteurs et contrôleurs des ouvrages. L'action effective de l'architecte dans la construction nous échappe en grande partie, car elle se traduit la plupart du temps par des visites de chantier et des instructions orales, dont aucun compte rendu n'a été conservé. Il subsiste tout de même des documents écrits et dessinés, qui témoignent de son implication personnelle dans les aspects techniques, juridiques et économiques à les étapes des travaux.

L'architecte sur le chantier

Lorsqu'il assure lui-même la maîtrise d'œuvre, l'architecte se doit d'être présent en personne et de manière régulière sur le chantier, pour donner ses instructions aux ouvriers et vérifier la qualité de l'exécution. Lors du lancement d'un grand projet, il commence par faire planter les piquets, qui délimitent l'espace du chantier, et peut participer à la cérémonie de pose de la première pierre, où son rôle est magnifié symboliquement aux côtés du maître de l'ouvrage et des ouvriers. Pendant les travaux, des visites fréquentes sont nécessaires, plusieurs fois par semaine, mais celles-ci ne laissent que peu de traces, les communications restant généralement orales. Ainsi, un architecte à succès, qui supervise de nombreux projets à la fois, doit en réalité passer plus de temps en carrosse et sur les routes que derrière sa table à dessin.

II9

Étienne Martellange (1569-1641)

**Vues de la construction de l'église
du collège jésuite de Roanne**

1617-1620

**A – « Première année de la batisse de l'église
du collège de Roanne », vue perspective datée
du 16 décembre 1617**

Papier, graphite et lavis gris, 38,1 × 53 cm (filet intérieur)
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Rés. Ub 9 [Martellange, 102]

**B – « Ecclesia coll[egii] Roannensis.
Seconde année de la batisse »,
vue perspective datée du 29 août 1618**

Papier, graphite et lavis gris, 37,1 × 51 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Rés. Ub 9 [Martellange, 103]

**C – « Ecclesia coll[egii] Roannensis Soc[ietatis] Jesu.
Troisième année de la batisse », vue perspective
datée du 9 août 1619**

Papier, graphite et lavis gris, 38 × 53 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Rés. Ub 9 [Martellange, 104]

**D – « Église de Roanne. Quatrième année
de la batisse » [1620], vue perspective achevée
le 8 juillet 1637**

Papier, graphite et lavis gris, 39,3 × 56,2 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Est., Rés. Ub 9 [Martellange, 105]

Étienne Martellange, frère jésuite versé dans l'architecture et qui a fait le voyage de Rome, est rapidement recherché pour ses capacités et devient « visiteur » pour la province de France. Il donne des conseils, lève des plans et vues d'édifices et de villes, et intervient à l'occasion comme architecte : c'est le cas à Roanne, où il construit l'église du collège. Obligé de s'absenter souvent, en raison de la fréquence de ses voyages, il a relevé à quatre reprises le chantier de Roanne entre 1617 et 1620, ce qui permet ainsi de suivre l'avancement des travaux d'année en année. Une telle gestion repose sur la confiance, ici trahie par l'entrepreneur, puisqu'un problème de stabilité des piliers oblige Martellange à revenir fin 1619. Achevé en 1626 et dédié à Saint Michel, cet édifice subsiste.

I20

**Convention entre Antoine Le Pautre
et Pierre de Beauvais concernant
les obligations de l'architecte pour
la construction de l'hôtel
de Beauvais, rue Saint-Antoine**

29 mars 1657

Papier, plume et encre brune, 37,5 × 23,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/LXXXIII/92

Vers 1654, Pierre de Beauvais confie à Antoine Le Pautre la conception de son hôtel particulier rue Saint-Antoine (auj. 68, rue François-Miron). Les travaux de construction donnent lieu en 1657 à la signature d'une convention exceptionnelle entre le maître d'ouvrage et son architecte. Par contrat notarié, Le Pautre s'engage non seulement à donner les dessins d'exécution nécessaires, mais aussi à conduire et contrôler le travail des entrepreneurs au moyen de plusieurs visites hebdomadaires sur le chantier. En contrepartie, le commanditaire promet de lui verser des salaires chaque trimestre, jusqu'à la concurrence d'un total de 3 600 livres. Les absences injustifiées de l'architecte peuvent toutefois donner lieu à des pénalités.

I21

**Lettre de Henri de Guénégaud Du Plessis
à Jules Hardouin-Mansart pour l'inviter
à se rendre sur le chantier de l'hôtel
dit du Petit-Guénégaud, quai de Conti**

17 juin 1674

Bifeuillet de papier, plume et encre brune, 17,5 × 11 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., nouv. acq. fr. 22936, fol. 90-91v
Inscriptions au verso, autographes de Hardouin-Mansart

Cette lettre d'Henri de Guénégaud à son architecte Jules Hardouin-Mansart est particulièrement précieuse : ce type de document est en effet très rare pour cette époque, et son intérêt se renforce ici du ton de la missive. Guénégaud est en effet un peu piqué d'avoir à courir

I23

après son maître d'œuvre qui, depuis le début des travaux de sa demeure, en 1669, est devenu un personnage très demandé et accaparé par de nombreux chantiers. Sur le revers, une liste écrite au graphite détaille d'ailleurs l'emploi du temps de Mansart, soit cinq rendez-vous de chantier dans la seule matinée !

Récit de la pose de la première pierre de la nouvelle église paroissiale Saint-Roch à Paris par Louis XIV en présence de Jacques Lemercier

28 mars 1653

Papier, plume et encre brune, 42,5 × 57,5 cm
Paris, Arch. nat., LL//917, p. 834-839

Le 28 mars 1653, Louis XIV se rend sur le chantier de Saint-Roch, à l'invitation du curé Jean Rousse, pour la pose de la première pierre de la nouvelle église, dessinée par Jacques Lemercier. L'architecte accompagne le jeune roi et lui montre le plan, répondant à ses questions. Le récit de ce moment majeur de l'histoire de Saint-Roch a été consigné dans les annales de la paroisse, et s'accompagne du relevé de l'inscription portée sur la première pierre. La reine mère, citée, n'est cependant pas présente, en raison de son hostilité au curé, un ancien frondeur très actif.

I22

Jean Warin (1607-1672)

Médaille de fondation de l'église du couvent du Val-de-Grâce à Paris

1645

Au revers, élévation principale de l'église du Val-de-Grâce suivant le projet de François Mansart

Or, diam. 9,5 cm
Paris, Bibl. nat. de Fr., Monnaies, médailles et antiques, série royale, 28.313

Anne d'Autriche a souhaité remercier Dieu pour la naissance tant attendue de son fils, Louis XIV, en septembre 1638. Devenue régente, elle peut réaliser son vœu et confie en 1644 à François Mansart le soin de bâtir l'église de l'abbaye du Val-de-Grâce, au faubourg Saint-Jacques, établissement qu'elle apprécie particulièrement. La médaille frappée à l'occasion de la pose de la première pierre, le 1^{er} avril 1645, est l'œuvre de Jean Warin : l'avvers représente la mère et l'enfant, dans un touchant face à-face, tandis que le revers représente la façade de la future église. Très précise, cette médaille constitue donc un précieux témoignage sur le projet de Mansart, modifié en cours d'exécution.

Modèles et maquettes

Pour exposer son projet, l'architecte passe d'abord par des dessins à la facture soignée, dits « dessins de présentation ». À la demande du maître d'ouvrage, ceux-ci peuvent être complétés par des maquettes, alors appelées « modèles ». Fabriqués en bois ou en carton et parfois décorés de peinture et de dorure, ces ouvrages sont coûteux, mais permettent de juger, à petite échelle, de l'effet du bâtiment une fois achevé. Dans le cas d'ouvrages d'art ou d'édifices complexes, la maquette sert aussi à l'estimation des coûts de construction.

Si textes et dessins témoignent de l'usage croissant des maquettes, notamment pour les grands projets, un seul exemple a été conservé pour tout le XVII^e siècle français.

Particulièrement célèbres en leur temps, les maquettes d'achèvement du Louvre sous Louis XIV avaient été déposées à l'Académie royale d'architecture, où elles ont disparu à la Révolution.

I24

Devis et marché de maçonnerie pour la construction du portail de l'église Saint-Gervais à Paris

23 avril 1616

Papier, plume et encre brune, 35 × 22,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XXVI/33

La reconstruction de l'église Saint-Gervais à Paris, commencée en 1494 dans le style gothique flamboyant, ne s'est achevée qu'au début du XVII^e siècle par l'édification d'une façade principale ou « portail », suivant le projet de Salomon de Brosse. Le marché de travaux, signé en 1616, est précédé d'un préambule qui précise qu'un « modèle de treize à quatorze pieds de haut » a été dressé, c'est-à-dire une maquette de plus de 4,5 mètres de hauteur. Toujours visible dans l'église, où elle sert de retable d'autel, cette maquette est la seule conservée de tout le XVII^e siècle français.

I25

François II Francart (1655-1705)

Élévation de la petite maquette du Louvre exécutée en 1666 suivant le projet de Bernin

s.d. [1696]

Papier, plume et encre noire, lavis noir et gris, 59,5 × 131,5 cm
Stockholm, Nationalmuseum, THC 1244

Les travaux du Louvre sous Louis XIV ont donné lieu à une des plus importantes campagnes de fabrication de maquettes de la période moderne, depuis le grand modèle de la Cour Carrée suivant le projet de Le Vau en 1664 jusqu'à ceux de la Colonnade, de 1667 à 1670, en passant par ceux du projet du Bernin, exécutés en 1665-1666. Tous ces ouvrages, confiés à l'Académie royale d'architecture, ont malheureusement disparu sous la Révolution, mais l'architecte suédois Nicodème Tessin

a par chance commandé de superbes relevés des maquettes du Bernin, exécutés par le dessinateur Francart en 1696 et aujourd'hui conservés à Stockholm.

I26

Marché de menuiserie pour une maquette du château de Châteauneuf-sur-Loire suivant les dessins de Pierre Bullet

23 juin 1679

Papier, plume et encre brune, 35,5 × 22,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XXXIII/344

Si certaines maquettes pour des projets de constructions royales ou d'églises sont assez bien connues par les sources d'archives, il existe très peu de traces concernant des maquettes d'édifices privés. Ce rare marché de menuiserie passé en 1679 décrit la fabrication du « modèle de bois » du château de Châteauneuf-sur-Loire, suivant les dessins donnés par l'architecte Pierre Bullet. La maquette, en chêne et en poirier, était peinte et devait pouvoir s'ouvrir « en sorte que l'on puisse voir facilement tous les dedans dudit château ».

Devis, marchés et dessins contractuels

Une fois validé, le projet est mis à exécution par la signature de marchés de travaux avec des entrepreneurs, passés sous seing privé ou par-devant notaires. Dans cette procédure, l'architecte apporte son assistance au maître d'ouvrage, notamment en lui fournissant les documents techniques nécessaires. Ce sont en premier lieu des « devis d'ouvrages », descriptifs détaillés qui correspondent à ce que l'on appellerait aujourd'hui un cahier des clauses techniques, souvent rédigé de la main même de l'architecte. S'y ajoutent des dessins contractuels, au verso desquels les parties apposent leur paraphe ne varietur, afin qu'aucune modification ne soit apportée au projet sans un ordre exprès du commanditaire. Comme aujourd'hui, de telles précautions ne suffisent pas toujours à empêcher des erreurs, ni les modifications en cours de chantier.

I27 —

À — I31

Salomon de Brosse (1571-1626)

Devis de tous ouvrages pour l'hôtel de Bouillon, rue de Seine à Paris, et marché du 1^{er} septembre 1612

Papier, plume et encre brune, 33 × 21,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XXIV/245

Jean Androuet du Cerceau (vers 1590-après 1649)

Devis de tous ouvrages pour l'hôtel de Bretonvilliers à Paris, sur l'île Saint-Louis, et marché du 26 février 1635

Papier, plume et encre brune, 38 × 23,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/V/84

Jacques Lemercier (vers 1585-1654)

Devis de menuiserie pour le plafond du cabinet des bains de la reine au Louvre et marché du 6 décembre 1653

Papier, plume et encre brune, 31,5 × 20,6 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XXXV/403

Pierre Cottart (vers 1620-vers 1701)

Devis de tous ouvrages pour l'hôtel de Saint-Géran, place Royale à Paris, et marché du 26 mars 1658

Papier, plume et encre brune, 33,5 × 22,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/CV/731

Daniel Gittard (1625-1686)

Devis de marbrerie pour l'église Saint-Sulpice à Paris et marché du 4 février 1668

Papier, plume et encre brune, 29,5 × 20,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCI/357

À l'époque moderne, les marchés de travaux sont généralement précédés d'un « devis », qui est en fait une description technique des ouvrages à exécuter et s'apparente donc aux actuels cahiers des clauses techniques. Lorsqu'un architecte est responsable des travaux, c'est à lui de fournir ces documents, et il n'est pas rare de pouvoir y reconnaître son écriture autographe. C'est le cas des exemples ici présentés, tous écrits de la propre main des architectes concepteurs des ouvrages.

I32

Devis, marché et dessins contractuels pour la construction de l'hôtel du prieur de Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers à Paris, 26-31 mai 1636

A – Devis et marché passé sous seing privé le 26 mai 1636, déposé par-devant notaire le 31 mai 1636

Papier, plume et encre brune, 35 × 23 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/CVII/146, fol. 524-529 (MC/RS//1592)

B – Charles Chamois (vers 1610-après 1684), attribué à Élévation du corps de logis sur cour et coupe de l'aile, dessin contractuel paraphé le 31 mai 1636

Papier, plume et encre brune, lavis gris, 37 × 36,3 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/CVII/146 (MC/RS//1592, pièce A)

C – Charles Chamois (vers 1610-après 1684), attribué à Plan du rez-de-chaussée du corps de logis et de l'aile, dessin contractuel paraphé le 31 mai 1636

Papier, plume et encre brune, lavis gris, 29,5 × 37 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/CVII/146, fol. 531 (MC/RS//1592, pièce B)

Les marchés de travaux font très souvent référence aux dessins de l'architecte, qui ont été paraphés ou signés par le commanditaire et l'entrepreneur.

Ces dessins sont la plupart du temps perdus, mais il arrive parfois qu'ils aient été joints au contrat, pour faire foi en cas de litige. Le marché de construction de l'hôtel du prieur de Sainte-Catherine, dans le Marais, est un des plus anciens exemples complets conservés : l'acte, passé sous seing privé puis déposé chez un notaire, est accompagné de son devis, d'une élévation et de deux plans, très certainement dessinés par l'architecte Charles Chamois qui est l'associé de l'entrepreneur.

D – Élévation de l'aile des offices sur l'avant-cour, dessin daté et paraphé, joint au marché du 25 avril 1677

Papier, graphite, plume et encres noire, brune et rouge, lavis gris et bleu, 38 × 82 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCV/36 (MC/RS//1100, pièce F)

E – Coupe de la chapelle, dessin daté et paraphé, joint au marché du 25 avril 1677

Papier, graphite, plume et encre noire, lavis gris et bleu, 38 × 26,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCV/36 (MC/RS//1100, pièce D)

Si l'administration des Bâtiments du roi passe traditionnellement ses marchés de travaux par-devant notaires, il est très rare que les dessins contractuels soient conservés. Le contrat pour l'achèvement du château de Clagny suivant le projet de Jules Hardouin-Mansart, en 1677, fait exception. Il est en effet accompagné de plans, coupes et élévations, tous superbement dessinés et lavés en grand format. Ces documents ont été produits par l'architecte conducteur des ouvrages, Pierre Breau, avec l'aide du dessinateur François Cauchy. Ils devaient être complétés de dessins de détails, comme l'indiquent les références chiffrées que l'on voit sur le plan des caves.

I33

Devis, marché notarié et dessins contractuels pour la maçonnerie de l'aile gauche et de l'aile des offices du château de Clagny

25 avril 1677

A – Devis et marché du 25 avril 1677

Papier, plume et encre brune, 35 × 24,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCV/36 (MC/RS//1100)

**François Cauchy (1651-1717)
et Pierre Breau (vers 1635-1687),
d'après Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)**

B – Plan des caves de l'aile gauche et de l'aile des offices, dessin daté et paraphé, joint au marché du 25 avril 1677

Papier, graphite, plume et encres noire, brune et rouge, lavis gris et bleu, 94 × 86,5 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCV/36 (MC/RS//1100, pièce A)

C – Élévation de l'aile gauche sur cour, dessin daté et paraphé, joint au marché du 25 avril 1677

Papier, graphite, plume et encre noire, lavis gris et bleu, 39,5 × 82 cm
Paris, Arch. nat., MC/ET/XCV/36 (MC/RS//1100, pièce H)

Dessins d'exécution à grande et petite échelle

Les dessins contractuels fixent les grandes lignes du projet à exécuter, mais ne sauraient suffire à guider le travail concret des bâtisseurs.

L'architecte s'engage donc à fournir des dessins de détail, au fur et à mesure de l'avancement des travaux, ainsi que des « panneaux » ou profils des ornements d'architecture.

Ces documents, mentionnés dans les contrats, sont en général détruits après usage. Les quelques exemples retrouvés sont généralement signés par l'architecte et datés du jour de leur remise à l'entrepreneur, pour faire foi.

Lorsqu'il s'agit d'éléments de décor ou de mouluration, le dessin peut être tracé à l'échelle 1. Les archives des Bâtiments du roi recèlent également de rares épures et dessins techniques, préparatoires à l'exécution. Ceux-ci portent sur des études de structure ou sur la mise en œuvre des matériaux, pour des ouvrages particulièrement difficiles à élever.

I34

Jacques Lemercier (vers 1585-1654)

Élévation et plan partiels de l'étage supérieur du gros pavillon du Louvre, dessin d'exécution remis à l'entrepreneur le 23 juillet 1641

Papier, graphite, plume et encre brune, 50 × 36 cm
Stockholm, Nationalmuseum, THC 1249

Inscriptions autographes : en haut à gauche, « Baillé à Mr Messier le 23^e juillet 1641 » ; en haut à droite, « Pour l'atîque du vestibule du Louvre, élévation du costé de la court » ; en bas, « plan de l'atîque du costé de la court ».

Le dernier niveau du « gros pavillon » du Louvre (actuel pavillon de l'Horloge), sous le dôme, est décoré de quatre couples de cariatides monumentales, confiés à l'atelier de Jacques Sarazin. Pour ces figures qui représentaient une difficulté tant par leur volume que par leur hauteur, l'architecte Jacques Lemercier dresse deux dessins autographes, qu'il remet à l'entrepreneur de maçonnerie Nicolas Messier le 23 juillet 1641 : il y représente avec soin le nombre de blocs épannelés pour le sculpteur, avec leurs dimensions.

I35

Louis Le Vau (vers 1612-1670)
et François d'Orbay (1634-1697)

Plan des fondations et du rez-de-chaussée du pavillon central du palais des Tuileries, dessin d'exécution remis aux entrepreneurs le 15 novembre 1664

Papier, graphite, sanguine, plume et encre brune, lavis gris, noir et rouge, 41 × 46 cm
Stockholm, Nationalmuseum, CC 3

Au début de l'année 1664, Louis Le Vau est chargé d'agrandir et d'achever le palais des Tuileries, commencé un siècle plus tôt par Philibert Delorme. Il propose de reconstruire son pavillon central et d'y faire au rez-de-chaussée un grand vestibule double, entre cour et jardin, conformément au plan d'exécution « donné aux entrepreneurs », daté et signé par l'architecte du 15 novembre 1664. En noir et en gris sont figurées les maçonneries existantes à conserver, et en rouge et rose, les murs et fondations à construire de neuf.

I36

François Bruand (1679-1732)

Coupe longitudinale d'un escalier, plans du rez-de-chaussée et du premier étage, dessin d'exécution remis à l'entrepreneur le 15 décembre 1700

Papier, plume et encre noire, lavis gris, 63,8 × 43,2 cm
Paris, Arch. nat., Z/1j/1314/2, pièce 15

Cette coupe d'un grand escalier non identifié, surmontée de deux plans, porte en marge l'inscription : « Donné à M. Arnoud pour estre exécuté le 15 décembre 1700 », signé par l'architecte François Bruand, fils de Libéral Bruand. L'escalier est représenté en entier, depuis le rez-de-chaussée jusqu'au 2^e étage, avec sa rampe de fer et son plafond à voussures, mais ce beau dessin d'exécution ne concerne en réalité que la charpenterie, car seules les volées de marches entre le 1^{er} et le 2^e étage sont numérotées et dimensionnées. Le reste de l'escalier, construit en maçonnerie, n'est pas coté.

I37

Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)
ou collaborateur, peut-être Robert de Cotte
(1656-1735)

Profils de bases d'ordre corinthien pour la place Vendôme et les rues adjacentes
30 mai 1700

Papier, pierre noire, plume et encre noire, 49 × 65,3 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1576, pièce 80

La mise au point des façades ordonnancées de la seconde place Vendôme, conçues en 1699 par Jules Hardouin-Mansart, a donné lieu à plusieurs dessins signés et datés, remis aux entrepreneurs. Sur cette feuille exceptionnelle puisqu'à l'échelle 1, l'agence du premier architecte a figuré deux modèles de bases pour le grand ordre corinthien : celui de gauche, repassé à l'encre, est celui finalement choisi le 30 mai 1700. La partie arrachée de la feuille devait comporter la signature de Mansart.

I38

— I39

Pierre Breau (vers 1635-1687)

Plan et coupe de l'appareillage de pierre armée des galeries de la Colonnade du Louvre, étude technique

s.d. [vers 1668]

Papier, graphite, plume et encre noire, 38,9 × 55,8 cm
Paris, Arch. nat., CP/VA//218, pièce 74, en dépôt au musée du Louvre, Arts graphiques

Plans de l'appareillage de pierre armée de l'avant-corps central de la Colonnade du Louvre, étude technique

s.d. [vers 1668]

Papier, graphite, plume et encre noire, 51,7 × 78,6 cm
Paris, Arch. nat., CP/VA//218, pièces 71, en dépôt au musée du Louvre, Arts graphiques

Le projet de la Colonnade du Louvre constituait un défi pour les constructeurs du XVII^e siècle : des colonnes de 18 mètres de hauteur, groupées par deux et écartées d'environ 4 mètres du fond de la galerie, portent un entablement et des plafonds appareillés en pierre de taille. Pour compenser la poussée des voûtes et platebandes, la structure de pierre est entièrement armée par des agrafes, tirants et mandrins métalliques. Plusieurs études techniques, dessinées par l'architecte et entrepreneur Pierre Breau, détaillent ces dispositions, au niveau des galeries de la Colonnade (n° 138) et du grand fronton de l'avant-corps central (n° 139), où les ferrures sont mises en évidence par de l'encre rouge.

I40

Pierre Breau (vers 1635-1687)
et François Cauchy (1651-1717)

Élévation du corps principal du château de Clagny sur cour et coupe de l'aile gauche, dessin d'appareillage

s.d. [vers 1676]

Papier, tracé préparatoire au graphite, plume et encres noire et rouge, lavis gris, jaune, bleu et vert, 52,6 × 167,7 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1708, pièce 40

Après avoir assuré la construction de la Colonnade du Louvre avec succès, Pierre Breau est nommé par Colbert « contrôleur des Bâtiments du roi » sur le chantier du château de Clagny. Pour assurer cette fonction, Breau recrute un dessinateur, François Cauchy, qui produit avec lui de beaux dessins contractuels (voir n° 133) et des études techniques. Cette élévation et coupe détaille ainsi les différentes qualités de pierre nécessaires à la construction, distinguées par des lavis de couleur différente : vert vif, pierre de Meudon ; vert pâle, pierre de Saint-Cloud ; jaune clair, pierre de Saint-Leu ; et jaune rosé, pierre de liais.

I41

Pierre Breau (vers 1635-1687)
et François Cauchy (1651-1717)

Plan, coupe et élévations d'un trumeau de la Grande Écurie à Versailles, dessin d'exécution de maçonnerie

s.d. [vers 1680]

Papier, graphite, plume et encres noire et brune, lavis gris, jaune et rouge, 49 × 43 cm
Paris, Bibl. de l' Arsenal, ms. 10389, pièce 12

Après la construction du château de Clagny, Pierre Breau s'est vu confier celle de la Grande Écurie du roi à Versailles en 1679, sous la direction de Jules Hardouin-Mansart. Le procès intenté contre lui pour malversation en 1684 a permis de conserver de rares dessins d'exécution,

alors que ceux-ci sont généralement détruits après usage. La présente feuille montre ainsi un simple trumeau de maçonnerie en plan, coupe et élévation, détaillant les matériaux (brique, moellon, pierre de taille dure et tendre) ainsi que leurs dimensions.

I42
— I43

Collaborateur de Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)

Élévation du pont de Moulins et profils des quais et des fondations, étude technique préalable à l'exécution s.d. [vers 1704-1705]

Papier, graphite, plume et encre noire, lavis gris, bleu, jaune et rouge, 81 x 350 cm, une retombe sur les fondations d'une pile
Paris, Arch. nat., O/1/1903, dossier 9, pièce 3

Plan d'une butée et d'une pile du pont de Moulins, étude technique préalable à l'exécution, s.d. [vers 1704-1705]

Papier, plume et encre noire, lavis gris, bleu, jaune et rouge, 78 x 136 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1903, dossier 9, pièce 1

Les ponts font partie des ouvrages d'art les plus difficiles à construire pour un architecte de la période moderne. Celui de Moulins sur l'Allier s'étant effondré à plusieurs reprises au cours du XVII^e siècle, Louis XIV décide en 1704 d'en confier la reconstruction à Jules Hardouin-Mansart. Pour ce site instable, le premier architecte du roi conçoit une construction colossale : un pont à trois arches seulement, portant un tablier de 10 mètres de largeur et de 150 mètres de longueur, culminant à 20 mètres au-dessus de la rivière. Son projet s'exprime par des dessins monumentaux, à l'échelle 1/50, qui détaillent la structure, depuis l'appareillage des voûtes jusqu'aux radiers sur pilotis des fondations.

I44 —
— I45

Collaborateur de Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)

Élévation du pont de Moulins et coupe des quais avec les cintres de charpenterie, étude technique préalable à l'exécution, s.d. [vers 1705]

Papier, plume et encre noire, lavis bleu, jaune, brun, ocre et rouge, 52 x 181 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1903, dossier 9, pièce 8

Collaborateur de Jules Hardouin-Mansart (1646-1708),

peut-être Simon Chuppin (vers 1650-après 1715)

Élévation des cintres de charpenterie pour la construction des voûtes du pont de Moulins, étude technique préalable à l'exécution, s.d. [vers 1705]

A – Élévation du cintre pour les petites arches

Papier, graphite, plume et encres noire et brune, lavis brun, 20 x 37 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1903, pièce 11

B – Élévation du cintre pour la grande arche

Papier, graphite, plume et encres noire et brune, lavis brun, 20 x 37 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1903, pièce 12

Afin d'élever les arches d'un pont de maçonnerie, il faut mettre en place des cintres de charpenterie qui portent les ouvrages jusqu'à ce que la voûte soit à même de se soutenir elle-même après « décintrement ». Plusieurs études ont été conservées pour le pont de Moulins : la première présente des cintres traditionnels, remplissant tout le volume des arches ; les suivantes sont en partie évidées et suspendues, pour tenir compte du passage des eaux de la rivière. Ces précautions n'ont pas suffi, car le pont s'est effondré en cours de construction, en 1710, à l'occasion d'une crue.

L'art du relevé

En tant que concepteurs ou conducteurs de travaux, mais aussi parfois comme experts extérieurs au chantier, les architectes sont appelés à examiner des bâtiments, qu'ils soient en cours de construction, achevés ou bien déjà anciens. Ils en dressent alors des dessins, que l'on qualifie de « relevés ».

Les dessins de relevé peuvent être sommaires ou schématiques, notamment lorsqu'il s'agit de document de travail ou d'expertises judiciaires. Lorsqu'en revanche ils sont destinés à être diffusés par la gravure ou conservés à long terme, ils sont exécutés avec soin par l'architecte, qui se fait alors géomètre et topographe. Complétés par des retombes et des descriptions textuelles, les relevés permettent de refléter très exactement l'état d'un édifice à une date donnée.

I46

Visite et toisé de l'hôtel Aubert de Fontenay, dit hôtel Salé, rue de Thorigny à Paris, par Roland Leproust, architecte bourgeois de Paris, et Isidore Chastelain, maître maçon entrepreneur de bâtiments à Paris

10-15 octobre 1674

A – Procès-verbal de visite

Cahier de papier, plume et encre brune, 35 × 22 cm
Paris, Arch. nat., Z/1j/330

B – Plan du rez-de-chaussée, daté au dos 10-15 octobre [1674]

Papier, graphite, plume et encre brune, 47 × 38 cm
Paris, Arch. nat., Z/1j/330

Les plans et relevés exécutés dans le cadre d'expertises des jurés des bâtiments de Paris sont rarement conservés pour le XVII^e siècle. Celui du rez-de-chaussée de l'hôtel Salé est donc très précieux, formant la plus ancienne pièce graphique concernant cet édifice, élevé en 1656-1660 dans le Marais pour le financier Pierre Aubert de Fontenay. Il a été dressé en 1674 à l'occasion d'une visite et toisé de la demeure, saisie par le roi après la chute d'Aubert en 1663, et que revendiquent ses créanciers. Ce relevé est en fait un croquis, sans doute exécuté sur place, car il souffre de nombreux défauts (proportions, représentation inexacte...).

I47

François d'Orbay (1634-1697) Élévations du château neuf de Blois

Relevé non daté [vers 1677]

Papier, plume et encres grise et brune,
lavis gris et bleu, 49 × 67,7 cm
Paris, Arch. nat., CP/VA//35, pièce 38

Lorsqu'il est écarté du chantier de Versailles au profit de Jules Hardouin-Mansart en 1678, François d'Orbay entreprend des campagnes de relevés graphiques

des châteaux de Fontainebleau, Chambord et Blois. De ce dernier, il ne relève que les parties les plus récentes, c'est-à-dire le château neuf construit par François Mansart pour Gaston d'Orléans entre 1635 et 1638 (n° 81). Outre leur intérêt en tant qu'état des lieux à une date donnée, ces dessins ont sans doute une valeur illustrative, à une période où le surintendant Colbert s'emploie à diffuser l'image des maisons royales par la gravure.

I48

Antoine Desgodetz (1653-1728)

Relevé général du palais du Luxembourg à Paris en 1696

A – Plan général du palais et des jardins, relevé daté et signé, 4 février 1696

Papier, plume et encres noire, brune et rouge,
lavis gris, brun, vert et bleu, 54,6 × 83 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1687/B, pièce 732

B – Plan du rez-de-chaussée du palais avec sept retombes pour les entresols et les caves, relevé daté, 1696

Papier, plume et encres noire et bleue,
lavis noir et gris, 53,8 × 71 cm
Paris, Arch. nat., O/1/1687/B, pièce 724

En 1696, au décès de la duchesse de Guise, cousine du roi, le palais et le jardin du Luxembourg reviennent à la Couronne. L'architecte Antoine Desgodetz est alors chargé de dresser un état des lieux complet du domaine. Conservé dans les archives des Bâtiments du roi, le relevé comporte de nombreux plans et des descriptifs techniques, mais aucune élévation. Le plan général montre l'ensemble du jardin, avec ses parterres et bosquets, mais aussi ses conduites d'eau, fontaines et bassins. Le plan du rez-de-chaussée détaille la distribution intérieure, dont toutes les pièces sont numérotées. Les caves et entresols sont représentés sur des retombes ajourées.

Le collège Mazarin, un chantier au fil du temps

Les sources textuelles et graphiques relatives à un chantier de construction se situent le plus souvent en amont et en aval des travaux : les esquisses, dessins de présentation, devis et marchés renseignent le projet à exécuter, tandis que les rapports d'expertise, dessins de relevés et quittances de paiement se rapportent aux ouvrages achevés.

La construction du collège Mazarin ou des Quatre-Nations, actuel palais de l'Institut quai de Conti, fait exception, car les dessins et écrits produits par Louis Le Vau et son assistant, D'Orbay, ont été conservés en abondance, parallèlement à la comptabilité du chantier. D'une richesse exceptionnelle, ce dossier permet de reconstituer chronologiquement la genèse et l'évolution du projet, ainsi que l'avancée des travaux, en mettant en évidence le rôle concret de l'architecte sur le chantier d'un monument emblématique du Grand Siècle.

I49

Codicille au testament du cardinal Mazarin portant fondation du collège des Quatre-Nations, dicté à Vincennes le 6 mars 1661, copie conforme signée par Jean de Gomont

Papier, plume et encre brune, dans un registre couvert en veau, dos restauré en chagrin rouge, 35 × 24,5 cm
Paris, Arch. nat., MM//462, fol. 1-8

Le 6 mars 1661, le cardinal Mazarin dicte à son notaire un codicille testamentaire, par lequel il fonde un collège au sein de l'Université de Paris. Cet établissement, appelé collège Mazarin ou des Quatre-Nations, doit accueillir l'immense bibliothèque du cardinal, ainsi que sa sépulture, à placer dans la future chapelle. S'il pourvoit abondamment aux finances, avec un fonds de deux millions de livres en liquide, Mazarin ne choisit pas le lieu où devront s'élever les bâtiments, ni l'architecte qui en sera le concepteur.

de son premier projet, avec son église à dôme et sa place semi-circulaire, est certainement celle qui a été vue et approuvée par Louis XIV en mai 1662.

I51

« Calcul général de la despence du colleige des Quatre-Nations », deux brouillons datés du 26 juin 1662, autographes de Louis Le Vau

Papier, plume et encre brune, ratures à la pierre noire, 32,9 × 21,3 cm
Paris, Arch. nat., H//2845, pièces 11 et 14

S'il est incontestablement séduisant, le projet de Le Vau excède de beaucoup la commande initiale de Mazarin et les exécuteurs testamentaires de ce dernier se demandent si les finances de la fondation suffiront à l'achat des terrains, à l'établissement du quai et à la construction des bâtiments. L'architecte rédige alors des projets de dépenses détaillés, dont les brouillons autographes sont conservés. Très argumentés pour être convaincants, ces « calculs » prévoient de dépenser les fonds jusqu'au dernier sou, mais laissent espérer des revenus locatifs importants, grâce à la construction de boutiques et de maisons de rapport.

I50

Louis Le Vau (vers 1612-1670) et François d'Orbay (1634-1697)

Vue à vol d'oiseau du premier projet pour le collège Mazarin depuis la Seine s.d. [mai 1662]

Papier, plume et encre noire, lavis gris et bleu, 50 × 114 cm
Paris, coll. part.

Après la mort de Mazarin, survenu le 9 mars 1661, ses exécuteurs testamentaires ont aussitôt commencé à chercher une implantation pour le collège, la bibliothèque et la chapelle. N'ayant trouvé aucune solution convenable à la fin de l'année, ils accueillent avec enthousiasme l'idée de l'architecte Louis Le Vau, qui propose en décembre de construire l'établissement sur le quai de la Seine, pour former un ensemble monumental face au Louvre. La grande vue perspective

152 —

— 153

Michel Villedo (vers 1598-1667),
Michel Noblet (vers 1620-1677),
Siméon Lambert (vers 1625-1695)
et **Poncelet Cléquin**

**Plan d'alignement du quai au-devant
du collège Mazarin suivant le rapport
d'experts du 10 juillet 1662, légendé
et vraisemblablement dessiné
par Michel Noblet**

Papier, plume et encre brune, lavis noir, gris et bleu,
37,6 × 94,5 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 44

Michel Noblet (vers 1620-1677),
Michel Villedo (vers 1598-1667),
Antoine Bergeron,
Siméon Lambert (vers 1625-1695)
et **Charles Thoison** (vers 1615-1666)

**Rapport d'experts relatif aux égouts
se déversant dans les fossés de la tour
de Nesle, minute imparfaite en date
du 4 septembre 1662, corrigée par
Louis Le Vau le 8 novembre 1662**

Papier, plume et encre brune, 36,5 × 23 cm
Paris, Arch. nat., H//2845, pièce 44

Le projet de Le Vau suscite des réserves de la part de la municipalité parisienne, car il prévoit la construction d'un quai en avancée dans le fleuve. De plus, le site envisagé est celui des anciens fossés médiévaux du Quartier latin et les riverains craignent que le comblement de cet égout ne rende le quartier insalubre. Le roi fait nommer des experts pendant l'été 1662 pour trancher ces questions: le quai devra être rectiligne (n°152), et une canalisation d'égout devra être construite sous le collège (n°153).

154 —

— 155

« Etat des ouvrages de maçonnerie [...] sur lesquels entrepreneurs doibvent donner chacun leur prix » et mémoires de réponse des candidats à l'entreprise de maçonnerie

26 et 27 juillet 1662

A – Offre de Charles Thoison, 26 juillet 1662

B – Offre de Michel Noblet, 26 juillet 1662

C – Offre de Siméon Lambert, 27 juillet 1662

Papier, plume et encre brune, 32 × 21 cm
Paris, Arch. nat., H//2845, pièces 16, 17 et 18

Devis et marché des ouvrages de maçonnerie pour le collège Mazarin, minute notariale du 13 août 1662 et procès-verbal d'adjudication du 28 juillet 1662

Cahier de 10 fol., papier, plume et encre brune, 33 × 22 cm, monté dans un registre
Paris, Bibl. nat. de Fr.,
Mss., nouv. acq. fr. 22875, fol. 41-57v

En juillet 1662, une procédure d'appel d'offres est organisée par l'architecte: Le Vau rédige une mémoire sommaire des travaux à exécuter, copié en plusieurs exemplaires, puis invite les entrepreneurs parisiens à venir consulter les plans et devis à son domicile, ouvrant pour cela au public son cabinet de travail pendant trois jours. Les candidats complètent alors le mémoire en indiquant leurs prix pour chaque type d'ouvrage. Les offres, sous plis scellés, sont enfin ouvertes en présence du duc de Mazarin et de Jean-Baptiste Colbert, et un procès-verbal est dressé pour adjuger le marché aux moins-disants.

156 —

À — 158

**Louis Le Vau (vers 1612-1670)
et François d'Orbay (1634-1697)**

**Élévation partielle du collège Mazarin
et du quai, depuis la chapelle
jusqu'au pavillon des Arts,
dessin contractuel paraphé
le 13 août 1662**

Papier, plume et encre brune,
lavis noir, gris et bleu, 49,5 × 84,5 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 4

**Plan général du rez-de-chaussée
du collège Mazarin, dessin contractuel
paraphé le 13 août 1662**

Papier, plume et encre brune,
lavis noir, gris, vert, rouge et bleu, 154,5 × 74,8 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 52

**Plan de l'église avec indication
des fondations en rouge,
dessin contractuel paraphé
le 13 août 1662**

Papier, plume et encre brune,
lavis noir, gris et rouge, 49 × 37 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 11

Lors de la signature du marché de maçonnerie, le 13 août 1662, dix dessins contractuels ont été paraphés, dont neuf ont subsisté dans les archives du collège. Le plan général du rez-de-chaussée montre l'implantation sur le site de l'ancien fossé, en biais depuis la Seine (n° 157). L'élévation des bâtiments sur le quai confirme l'idée initiale l'architecte : une église à frontispice et dôme au centre, d'esprit romain, et des ailes concaves et gros pavillons sur les côtés pour délimiter une place publique en demi-lune (n° 156). Le plan détaillé de l'église révèle un parti original, centré autour d'une coupole ovale abritant le tombeau du cardinal Mazarin (n° 158).

159

**Contrats d'association entre
les entrepreneurs de maçonnerie
du collège Mazarin, brouillon
d'actes sous seing privé corrigés
et complétés par Louis Le Vau**

14-25 août 1662

Papier, plume et encre brune,
ratures à la pierre noire, 32,8 × 21 cm
Paris, Arch. nat., H//2845, pièce 19

L'adjudication des ouvrages de maçonnerie a désigné deux entrepreneurs à part égale, l'architecte Siméon Lambert et le maître maçon Charles Thoison, beau-frère de Le Vau. Le contrat, passé sous seing privé, détaille les modalités techniques et financières de leur association et ouvre la possibilité d'y ajouter de nouveaux partenaires. Écrit de la propre main de Le Vau et de celle de son secrétaire, le brouillon de cet acte prouve que l'architecte était en réalité le principal entrepreneur, agissant sous le nom de son beau-frère.

160 —

À — 162

**Décision des exécuteurs de la fondation
du collège du 11 février 1663 arrêtant
les honoraires de Louis Le Vau**

Papier, plume et encre brune, 35 × 24,5 cm
Paris, Arch. nat., S//6506

**Quittance de 3 000 livres
par Louis Le Vau pour la conduite
et le contrôle des travaux du collège
Mazarin en 1669,**

28 février 1670

Papier, plume et encre brune, 32,5 × 22,2 cm
Paris, Arch. nat., S//6506

164

Deux extraits du registre-journal des dépenses du collège Mazarin, respectivement jusqu'au 31 décembre 1669 et 1670

Papier, plume et encre brune, 42 × 29 cm
Paris, Arch. nat., S//6506

Alors que les travaux commencent, les exécuteurs testamentaires de Mazarin se demandent quelles doivent être les responsabilités et rétributions exactes de Le Vau comme maître d'œuvre. Le 11 février 1663, il est décidé que l'architecte sera payé 4 000 livres pour la conception du projet pendant la première année, puis 3 000 livres par an pendant la durée des travaux (n° 160). Chaque année, Le Vau signe une quittance de paiement, dont seule la dernière en date est conservée (n° 161). Les comptes récapitulatifs du trésorier du collège montrent que tous les paiements aux entrepreneurs ont été faits suivant les « ordonnances et mandements » de l'architecte « préposé à la conduite et contrôle des ouvrages » (n° 162).

Louis Le Vau (vers 1612-1670) et collaborateur

Demi-plan du rez-de-chaussée de l'église, dessin d'exécution daté et signé, septembre 1665

Papier, plume et encre noire, 91 × 136 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 38

En 1665, la plupart des bâtiments du collège et de la bibliothèque sont en cours de construction, mais la chapelle est seulement fondée, car l'architecte déclare à plusieurs reprises qu'il a encore « des résolutions » à prendre pour ses élévations. Il faut attendre le mois de septembre 1665 pour qu'il donne ses ordres aux entrepreneurs : on conserve un grand plan d'exécution de la moitié du rez-de-chaussée, daté et signé par Le Vau.

163

Louis Le Vau (vers 1612-1670) et collaborateur

Plan des fondations du collège Mazarin, relevé paraphé suivant le toisé du 28 novembre 1664

Papier, graphite, plume et encres noire et brune, lavis, gris, jaune et rouge, 130 × 79 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 51

Dès 1663, il apparaît que le projet initial prévu par le marché serait trop coûteux à réaliser et une nouvelle version est demandée à l'architecte. Le plan des fondations dressé lors du toisé du 28 novembre 1664 révèle la nature des modifications apportées par Le Vau : la place semi-circulaire est devenue ovale, pour diminuer la superficie des terrains à acheter ; les bâtiments du collège ont été réduits en nombre et densifiés.

165 — — 166

Louis Le Vau (vers 1612-1670) et François d'Orbay (1634-1697)

Élévation de l'église du collège Mazarin suivant le deuxième projet s.d. [1665]

Papier, plume et encre noire, lavis gris, pierre noire, 73 × 52,5 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 24

Louis Le Vau (vers 1612-1670)
et François d'Orbay (1634-1697)

**Coupe longitudinale de l'église
du collège Mazarin suivant
le deuxième projet**

s.d. [1665]

Papier, plume et encre noire,
pierre noire, lavis gris, 72 × 50,5 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 32

Une élévation (n° 165) et une coupe (n° 166)
correspondent au plan de septembre 1665 (n° 164),
où l'on reconnaît en pointillé la projection des voûtures
autour du dôme. Ces dessins de présentation, exécutés
par François d'Orbay, montrent le deuxième état
du projet de Le Vau pour l'église. Celui-ci a été respecté
dans l'exécution jusqu'à la corniche du grand ordre,
mais pas au-dessus.

167 —
À — 169

Louis Le Vau (vers 1612-1670)
et François d'Orbay (1634-1697)

**Coupe longitudinale de l'église
du collège Mazarin suivant
le troisième projet**

s.d. [1668]

Papier, graphite, plume et encre brune, 66 × 49 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 25

Louis Le Vau (vers 1612-1670)
et François d'Orbay (1634-1697)

**Plan de l'église du collège Mazarin
suivant le troisième projet, avec
indication en rouge des maçonneries
à bâtir au-dessus du niveau des voûtes**

s.d. [1668]

Papier, graphite, plume et encre noire, lavis gris et rouge,
51 × 68 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 45

**Collaborateur anonyme
de Louis Le Vau**

**Coupe transversale de la charpente
du dôme de la chapelle, étude technique
préalable à l'exécution**

s.d. [1668]

Papier, plume et encre brune, 56 × 39 cm
Paris, Arch. nat., M//176, pièce 5 (recto)

C'est en 1668 que Le Vau définit le troisième et dernier
projet de l'église, en remodelant une nouvelle fois
ses parties hautes. Dans tous les dessins antérieurs,
le vaisseau central était couvert d'une large voûture
de pierre qui devait porter un tambour et un dôme
étroits. Son projet final consiste à supprimer cette
voûture intermédiaire, pour élever le tambour à l'aplomb
du vaisseau, comme le montre la coupe (n° 167).
En plan, la forme ovale du vaisseau est masquée par
l'élargissement du tambour, qui adopte une forme
circulaire à l'extérieur (n°168). Inédite, une étude pour
la charpente du dôme montre que plusieurs profils ont
été envisagés pour la coupole ovale, qui a finalement
adopté la forme la plus élevée, en plein cintre suivant son
petit diamètre (n° 169).

170 —
— 171

François d'Orbay (1634-1697)

Élévation et dessin de détail de la grille de clôture prévue dans trois arcades de l'église,

projet non exécuté, s.d. [après 1670]

A – Élévation générale, titrée de la main de D'Orbay: « Desseing de fermeture de trois arcades du dôme du collègue Mazarin »

Papier, graphite, plume et encre noire, lavis gris,
34 × 43,3 cm

Paris, Arch. nat., M//176, pièce 16

B – Dessin à l'échelle d'un fleuron et demi de la frise

Papier, graphite, plume et encre noire, lavis gris,
15,5 × 20,3 cm

Paris, Arch. nat., M//176, pièce 16 bis

Plan et élévation des grilles dans le portail principal de l'église du collègue

Projet non exécuté, s.d. [après 1670]

Papier, plume et encre noire, lavis gris et sépia,
72 × 24,1 cm

Paris, Arch. nat., M//176, pièce 19

Lorsque Le Vau meurt, en octobre 1670, la construction de l'ensemble du collègue, de la bibliothèque et de la chapelle est achevée. Il reste toutefois encore des travaux de second œuvre et de décor à faire exécuter, ce à quoi se consacre son assistant, François d'Orbay, qui le remplace en tant qu'architecte de la fondation. Ce dernier donne ainsi des dessins pour les grilles de fer forgé qui doivent fermer les arcades à l'intérieur de l'église (n°170) et protéger son portail à l'extérieur (n°171). Les travaux ne seront tout à fait achevés qu'à la fin des années 1680, lorsqu'on installera le tombeau du cardinal Mazarin dans la chapelle, sur le dessin de Jules Hardouin-Mansart.

Ce livret est édité par les Archives nationales.

Les Archives nationales sont un service à compétence nationale du ministère de la Culture. Elles sont chargées de la collecte, du classement, de la conservation, de la restauration, de la communication et de la valorisation des archives publiques des services centraux de l'État (hors ministères de la Défense et des Affaires étrangères), des opérateurs nationaux, des minutes des notaires de Paris et des fonds privés d'intérêt national.

Dans la perspective de partager avec le plus grand nombre la richesse des fonds dont elles ont la garde et de concourir à leur valorisation tant scientifique que culturelle, les Archives nationales développent, parmi leurs différentes actions, une politique de publication.

www.archives-nationales.culture.gouv.fr

REMERCIEMENTS

Françoise Banat-Berger,
directrice des Archives nationales

Ghislain Brunel,
directeur des Publics

Pierre Fournié,
responsable du département de l'Action culturelle et
éducative – musée des Archives nationales

Commissariat scientifique de l'exposition

Alexandre Cojannot,
conservateur en chef du patrimoine,
Minutier central des notaires de Paris, Archives nationales

Alexandre Gady,
professeur d'histoire de l'art moderne,
université Paris-Sorbonne, directeur du Centre André Chastel

Conseil scientifique

Pierre Jugie,
conservateur général du patrimoine,
département du Moyen Âge et de l'Ancien Régime,
Archives nationales

Marie-Françoise Limon-Bonnet,
conservateur général du patrimoine, Minutier central
des notaires de Paris, Archives nationales

Commissariat technique

Sabine Meuleau, département de l'Action culturelle
et éducative, Archives nationales
Avec l'aide de : Ambre Massot et Florie Montier

Scénographie et graphisme

Agence Nathalie Crinière : Taoyu Wang
Agence C-Album : Marco Maione, Abla Bennouna

Agencement

Stand-expo-déco

Transports

Exp'Art

Impressions

Les Ateliers Demaille

Assurance

Gras Savoye

Éclairages

Artechnic

Traduction

William Ickes

Audiovisuels

La Méduse

Catalogue

Coédition Le Passage
et Archives nationales

Montage des documents et suivi du chantier

Atelier de montage et d'encadrement, département
de l'Action culturelle et éducative, Archives nationales
Jean-Hervé Labrunie et son équipe : Agathe Castellini,
Agata Cieluch, Raymond Ducelier et Christophe Guilbaud

Restauration

Département de la Conservation, atelier de restauration,
de reliure et de dorure, Archives nationales
Éric Laforest, Lucie Moruzzis

Photographies

Département de la Conservation, pôle image,
Archives nationales
Céline Gaudon ; Marc Paturange et son équipe :
Carole Bauer, Nicolas Dion, Pierre Grand,
Guillaume Grosjean, Stéphane Méziache

Communication, Archives nationales

Catherine Vergriète, Laurent Champion,
Ratiba Kheniche, Léa Pinard

Accueil et surveillance

Département de l'Action culturelle et éducative,
Archives nationales
Françoise Cochard et son équipe : Mostafa Anetri,
Arnaud Badufle, Martine Benoist, Carole Claerhout,
Josiane Creantor, Patricia Ducrot, Robert Ducrot,
Céline Jamet, Mohammed Kinane, Tina Massoua,
Steve Mevil, Sacha Topalovic, François Valentin

Accompagnement pédagogique

Service éducatif, département de l'Action culturelle
et éducative, Archives nationales
Annick Pegeon et son équipe : Fanny Armanet,
Souad Asselin, Mélanie Bacquart, Marie de Bonnafos,
Mathilde Cauras, Stéphanie Colliard,
Séverine Delisle-Coignac, Ludovic Lavigne, Mélanie Lecarpentier

Contributions, Archives nationales

Faisoil Abdoulaziz, Chay Amozig, Michèle Arigot, Pascale Bailly,
Claire Béchu, Guy Bernard, Pauline Berni, Sylvie Casgrain, Corinne
Charbonnier, Guillaume Dinkel, Philippe Donnart, Anne Dumazert,
Arielle Finociety, Nadine Gastaldi, Houria Gonzales, Sidney Guez,
Alexandra Hauchecorne, Monique Hermite, Karim Korchi,
Marie-Thérèse Lalaguë-Guilhemsans, Éric Landgraf, Régis Lapasin,
Nathalie Le Bec, Sylvie Le Goedec, Hubert Leclercq, Anne Le Foll,
Brigitte Lozza, Stéphanie Maillet-Marqué, Maëva Miranville,
Marc Morel, Jean-François Moufflet, Marie-Adélaïde Nielen,
Samia Otmani, Hugo Pommier, Anne Rousseau, Amable Sablon
du Corail, Véronique Salze, Brigitte Schmauch, Sylvie Treille

Prêts

L'exposition a bénéficié de la générosité des prêts de nombreuses institutions que les Archives nationales souhaitent vivement remercier.

FRANCE

Chartres, musée des Beaux-Arts

Cherbourg-en-Cotentin, musée Thomas Henry

Clermont-Ferrand, Archives départementales du Puy-de-Dôme

Lille, musée de l'Hospice-Comtesse

Lille, Palais des Beaux-Arts

Paris, Académie d'architecture, bibliothèque

Paris, Les Arts décoratifs, bibliothèque des arts décoratifs

Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris

Paris, Bibliothèque nationale de France : bibliothèque de l'Arsenal, département des Cartes et plans, département des Estampes et de la photographie, département des Manuscrits, département des Monnaies, médailles et antiques, département des Sciences et techniques

Paris, Centre André Chastel

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Paris, Institut de France, Archives de l'Académie des beaux-arts

Paris, Institut de France, Bibliothèque

Paris, Institut national d'histoire de l'art

Paris, musée Carnavalet

Paris, musée d'Histoire de la médecine

Paris, musée du Louvre : département des Arts graphiques, département des Objets d'art

Toulouse, Archives départementales de Haute-Garonne

Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

ROYAUME-UNI

Yarlington, Drawing Matter Collections

SUÈDE

Stockholm, Nationalmuseum

L'exposition a bénéficié du soutien particulier du Nationalmuseum de Stockholm.

Une vingtaine de dessins issus des collections Cronstedt et Tessin-Harleman ont été exceptionnellement prêtés. Les Archives nationales adressent leurs remerciements particuliers à Berdt Arell, directeur général, Magnus Olausson, directeur des collections, Martin Olin, directeur adjoint des collections, Wolfgang Nittnaus, ainsi qu'à Anna Jansson, Audrey Lebioda, Greta Lindstrom, Rikard Nordström, Karin Sandstedt, Pernilla Stödberg, Lina Wallstedt et Karin Wrestwrand.



Enfin, les Archives nationales remercient l'ensemble des prêteurs particuliers qui ont souhaité garder l'anonymat.

Cette exposition n'aurait pu voir le jour sans le travail, l'aide, le soutien et les conseils de nombreuses autres personnes. Qu'elles soient ici également profondément remerciées :

Leila Audouy, Jean-Pierre Babelon, Basile Baudez, Estelle Bègue, Dominique Brême, Yann Briand, Célia Cabane, Raphaëlle Cartier, Robert Carvais, Laurence Caylux, Barthélémy Chapelet, Marianne Cojannot-Le Blanc, Jessica Degain, Pascal Dubourg-Glatigny, Vincent Eudeline, Étienne Faisant, Nicolas Fauchère, Guillaume Fonkenell, Agathe Formery, Bénédicte Gady, Marta Garcia-Darowska, Marike Gauthier, Akiko Issaverdens, Perrine Latrive, Fatima Louli, Bertrand Meudre, Claude Mignot, Marie Monfort, Sophie Payet, Emmanuel Pénicaut, Valérie Nègre, M. et Mme Perrin, Stéphane Pinta, Élodie Remazeilles, Patrick Rocca, Aurélia Rostaing, Éliane et Jean Roullier, Agata Rutkowska, Thierry Verdier.

Mécénat

Cette exposition bénéficie du soutien de la Maison Valli.



Exposition du 13 décembre 2017 au 12 mars 2018

Archives nationales
Hôtel de Soubise
60, rue des Francs-Bourgeois
75003 Paris

Du lundi au vendredi de 10 h à 17 h 30
Samedi et dimanche de 14 h à 19 h
Fermé le mardi et les jours fériés
Dimanches 24 et 31 décembre, fermeture exceptionnelle à 16h45

ACCOMPAGNEMENT PÉDAGOGIQUE DE L'EXPOSITION

Enseignants

Vernissage pédagogique

Mercredi 13 décembre à 14 h 30
Ouvert aux enseignants de tous les niveaux
et de toutes les disciplines.
Inscription obligatoire auprès du service éducatif

Classes

Visites guidées de l'exposition

Le cheminement dans l'exposition permet de connaître
le rôle de l'architecte, de la commande à la finalisation
d'un projet. Pour une meilleure appréhension,
les classes sont systématiquement dédoublées.

Durée : 1 h 30
Plein tarif : 100 € pour la classe
Tarif réduit (dispositifs REP, REP+ et établissements scolaires
de Plaine Commune) : 50 €
Dispositif classe ULIS : 25 €

Atelier pédagogique « L'architecte en son chantier »

Pour les CM1 : *Architecte en herbe*

À l'issue de la visite de l'exposition consacrée au métier
d'architecte, les élèves réalisent un dessin préparatoire
nécessaire à l'élaboration de la façade d'une demeure
aristocratique, en s'inspirant des motifs décoratifs
du XVII^e siècle.

Pour les collégiens :

Plumes et pinceaux : le dessin du maître d'œuvre

Après avoir parcouru l'exposition et observer l'architecture
de l'Hôtel de Soubise, les élèves sont invités à réaliser leurs
façades ornées, à la plume et au pinceau, selon les critères
du classicisme.

Durée : 2 h 00

Plein tarif : 100 € pour la classe
Tarif réduit (dispositifs REP, REP+
et établissements de Plaine Commune) : 50 €
Dispositif classe ULIS : 25 €

Renseignements et réservation pour les ateliers et les visites
01 75 47 20 06
service-educatif.an@culture.gouv.fr

VISITES GUIDEES POUR LES ADULTES

Individuels

Les visites du vendredi par les conférencières
du musée des Archives nationales

Vendredi 19 janvier, 14h30-16h
Vendredi 26 janvier, de 14h30-16h
Vendredi 9 février, de 14h30-16h
Vendredi 23 février, de 14h30-16h
Vendredi 9 mars, de 14h30-16h

Trois visites par les commissaires de l'exposition

Mercredi 21 février, 14h30-16h
Mercredi 28 février, 14h30-16h
Mercredi 7 mars, 14h30-16h

Tarif : 8€/ personne (sur inscription uniquement)

Renseignements et réservation :
Tél. 01 75 47 20 06
service-educatif.an@culture.gouv.fr

Groupes

Renseignements, tarifs et réservation :
Stéphanie Colliard
Tél. 01 40 27 60 29
stephanie.colliard@culture.gouv.fr