# Pour une lecture historique des maisons royales au temps d'Henri IV

Emmanuel Lurin

▶ **To cite this version:**

Emmanuel Lurin. Pour une lecture historique des maisons royales au temps d'Henri IV. Alexandre Gady. Fort docte aux lettres et en l'architecture. Mélanges en l'honneur de Claude Mignot, Paris, PUPS, p. 63-106, 2019. hal-03811297

**HAL Id: hal-03811297**
**https://cnrs.hal.science/hal-03811297**

Submitted on 11 Oct 2022

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

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

# Pour une lecture historique des maisons royales au temps d'Henri IV

**E. LURIN**

**Article publié dans : A. Gady (dir.), *Fort docte aux lettres et en l'architecture. Mélanges en l'honneur de Claude Mignot*, Paris, Sorbonne Université Presses (coll. « Art'hist »), 2019, p. 63-106.**

La rénovation du château du Louvre et son projet d'extension monumentale en direction des Tuileries semblent avoir été conçus sous Henri IV comme une démonstration publique de souveraineté royale – l'un de ces gestes décisifs et exemplaires par lesquels le premier roi Bourbon devait inscrire définitivement son règne dans le temps long de la monarchie. Que l'on considère, par exemple, les déclarations d'Henri IV à ses gens des comptes lorsqu'il s'inquiète, en septembre 1594, de financer les travaux[1], l'enthousiasme des historiographes qui célèbrent, quelques années plus tard, l'érection de la Galerie du bord de l'eau[2], ou encore la superbe dédicace qui fut inscrite en lettres d'or, dès 1596, au front de la Petite galerie[3] : les éléments d'un discours royal qui visent à faire de ce nouveau Louvre en construction un véritable monument à la monarchie française *restaurée* par Henri IV ne font pas défaut. Les bâtiments de la couronne de France, dans l'esprit d'Henri de Navarre, semblent avoir revêtu très tôt un caractère politique ou plus exactement patrimonial[4]. Le nouveau roi s'est toujours plu à reconnaître dans les maisons de ses « très honnorés seigneurs, pères et frères » une partie substantielle de cet héritage qu'il revendiquait de droit. Dès 1592, il avait donné l'exemple de la reconstruction en ordonnant d'importants travaux au château de Blois. Deux ans plus tard, la décision de poursuivre ceux du Louvre et des Tuileries a dû sonner à Paris

[1] Lettres patentes, datées du 26 septembre 1594, par lesquelles le roi affecte tous les restes des comptes à la poursuite des travaux du Louvre, des Tuileries et des sépultures royales de Saint-Denis (Paris, AN, P 2334, p. 946). Cf. A. Berty, *Topographie historique du vieux Paris*, Paris, 1868, t. II, p. 58-59.

[2] La Grande galerie n'était pas encore achevée que les historiens du roi annonçaient déjà l'avènement d'un immense palais royal, appelé à devenir l'un des plus beaux monuments de la monarchie. P. V. Palma Cayet, *Chronologie septenaire*, Paris, 1605, p. 448v ; P. Mathieu, *Histoire de France […]*, Paris, 1605, p. 264v.

[3] Voir en fin d'article le texte de la dédicace qui est reproduit par Berty (*ibidem*, p. 60). L'inscription précède de trois ans, environ, l'achèvement du bâtiment auquel travaillaient encore les maçons en 1599.

[4] Cet aspect a déjà été souligné par Jean-Pierre Babelon (« Quels étaient les goûts de Henri IV en matière d'art ? » dans *Avènement d'Henri IV. Quatrième centenaire. Les arts au temps d'Henri IV*, actes de colloque (Fontainebleau, 20-21 sept. 1990), Pau, 1992, p. 8-12).

comme le signal d'une reconstruction plus générale qui devait nécessairement commencer par les chantiers du roi[5].

Henri IV aura eu l'intelligence de présenter sa propre action dans les maisons royales comme une forme de devoir monarchique : c'est par piété envers ses prédécesseurs qu'il faisait agrandir magnifiquement leurs résidences, de même qu'il entendait poursuivre à Saint-Denis l'œuvre des Valois ; c'est aussi par amour de ses sujets, en bon père de la Patrie comme l'avaient été avant lui Saint Louis, ou bien Louis XII, qu'il avait fait achever le Pont-Neuf à Paris et fondé d'autres chantiers d'utilité publique. Il reste que le premier roi Bourbon, soucieux d'affermir sa gloire autant que de placer son règne sous les meilleurs auspices, aura toujours veillé à bien marquer la différence avec ses prédécesseurs, et ce jusque dans la manière de bâtir. Qu'il s'agisse de restaurer des édifices existants, de construire de neuf ou de rebâtir à l'identique, Henri IV trouve généralement le moyen de faire résonner son nom ; il affirme partout la supériorité de son règne en bâtissant plus que les Valois ; il fait enfin valoir l'idée que la « continuation et perfection » des chantiers de la couronne est aussi le signe, pour le royaume, d'un bien nouveau. Car la France, sous son règne, est sur le point d'entrer dans un nouvel Âge d'or, « l'ordre des siècles » étant enfin accompli[6]. Sur le champ de bataille comme dans la poursuite des chantiers royaux, Henri IV se pose vraiment en *champion* de la monarchie.

**Un art de la reconstruction**

Cette politique des bâtiments royaux a pour fondement idéologique un principe fort de *renovatio* – concept ancien et même traditionnel de la philosophie politique, souvent employé à la Renaissance, mais qui revêt une signification précise dans le royaume de France dès les premières années de pacification. On en perçoit facilement l'écho dans les écrits des historiographes d'Henri IV, dans les descriptions de voyageurs et certaines pages de la littérature de cour[7], mais aussi dans les portraits d'Henri IV et de la famille royale, dans des

[5] Sur les bâtiments d'Henri IV, voir en particulier L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I/3, Paris, 1966, p. 86-109 ; J.-P. Babelon, *Henri IV*, Paris, 1982, p. 808-837 ; Idem, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, 1989, p. 686-695.

[6] Voir en particulier D. Crouzet, « Les fondements idéologiques de la royauté d'Henri IV » dans *Henri IV. Le roi et la reconstruction du royaume*, actes de colloque (Pau-Nérac, 14-17 sept. 1989), Pau, 1990, p. 165-194 ; N. Le Roux, « Henri IV, le roi du miracle » dans L. Capodieci et C. Nativel, *Autour d'Henri IV. Figures du pouvoir, échanges artistiques*, actes de colloque (Paris, INHA, château de Versailles et musée du Louvre, 18-20 nov. 2010], à paraître en 2015. La légende « héroïque » d'Henri IV a été remarquablement étudiée à partir des sources littéraires par Agnes Becherer (*Das Bild Heinrichs IV. (Henri Quatre) in der französischen Versepik (1593-1613)*, Tübingen, 1996). Sur la politique « impériale » d'Henri IV, voir J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1982, p. 910-941.

[7] Dans *Le songe de Lucidor* (Paris, 1611), Antoine de Nervèze évoque le souvenir du roi défunt à travers le château de Fontainebleau et ses jardins.

gravures de frontispices[8] (**fig. 1**), des illustrations d'almanachs[9] et, bien entendu, dans les vues gravées des bâtiments royaux qui se développent un peu plus tard[10] (**fig. 2**). Une lecture historique de l'architecture royale sous le règne d'Henri IV s'impose à la seule vue des bâtiments, des œuvres d'art et des nombreux documents qui désignent, commentent et exaltent, avec insistance, l'activité constructive du premier roi Bourbon. L'objectif d'une telle enquête, dont nous nous proposons ici de cerner les contours, ne sera pas de démontrer, par un jeu de comparaisons qui paraîtrait vite artificiel, une réelle incidence des événements politiques sur la conduite des chantiers royaux. Il s'agira plutôt de faire apparaître, dans l'analyse des bâtiments eux-mêmes, une certaine manière de bâtir et tout d'abord de reconstruire qui puisse entrer en résonnance avec l'idéologie royale, avec les institutions de la couronne comme avec les préoccupations plus particulières du règne d'Henri IV – la première, et la plus évidente, étant bien entendu la question de la succession monarchique.

Au début des années 1590, la restauration des résidences royales représentait à elle seule un projet ambitieux et fort complexe dans la mesure où Henri IV – roi légitime, mais contesté, qui n'avait pas encore reçu l'onction du sacre – affirmait aussi sa volonté de transformer et d'agrandir une bonne partie des bâtiments qui rentraient, peu à peu, en sa possession. Deux grands chantiers témoignent à cette époque d'une très haute ambition : le château de Blois, où l'on engage dès 1592 un programme de construction *pharaonique*[11], peut-être conçu par Jacques II Androuet du Cerceau, projet qui préfigure par de nombreux aspects le Grand dessein du Louvre (**fig. 3**) ; le second est le phare de Cordouan, œuvre géniale de l'ingénieur Louis de Foix[12] dont la construction fut poursuivie, à partir de 1593, selon un parti beaucoup plus somptueux que celui qui avait été arrêté par Henri III (**fig. 11**). Quelques années plus tard, Henri IV poussait encore plus loin les espoirs de la monarchie en décidant de restaurer et de poursuivre, dans certains cas, la construction de plusieurs résidences fondées par les

[8] Signalons en particulier le frontispice d'une réédition en 1615 de la traduction par Blaise de Vigenère des *Images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates* (Paris, chez Abel Langelier). Cf. *Henri IV et la reconstruction du* royaume, catalogue d'exposition (Pau, juin-oct. 1989 ; Paris, nov. 1989-fév. 1990), Paris, 1989, p. 172-173, n° 208.

[9] L'emblème architectural, associé aux portraits de la famille royale, est très présent dans l'illustration d'un almanach qui fut composé pour l'an 1610 par Balthazar de Montfort. Cf. *Henri IV et la reconstruction du* royaume, *op. cit.*, 1989, p. 231, n° 297.

[10] Nous pensons en particulier aux deux grandes vues des maisons royales de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye, gravées en 1614 par Michel Lasne d'après des dessins d'Alessandro Francini. Cf. *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, catalogue d'exposition (Fontainebleau, 7 nov. 2010-28 fév. 2011), Paris, 2010, p. 23, n° 6 ; E. Lurin (éd.), *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye,* Saint-Germain-en-Laye, 2010, p. 46.

[11] Fr. Lesueur, « Projets inconnus pour la reconstruction du château de Blois sous Henri IV », *Gazette des Beaux-Arts*, LIX, 1962, p. 129-142 ; Idem, *Le château de* Blois, Paris, 1970, p. 125-130.

[12] J. Guillaume, « Le phare de Cordouan, « merveille du monde » et monument monarchique », *Revue de l'art*, 8, 1970, p. 33-52

Valois : les châteaux de Madrid[13], de Villers-Cotterêts[14] et de Saint-Germain-en-Laye[15], qui étaient des créations de François I^er^ et d'Henri II, mais aussi certains bâtiments de Catherine de Médicis tels que Montceaux[16] et les Tuileries[17], et bien entendu le nouveau logis du Louvre dont il poursuit, dès 1594, la construction de l'aile méridionale[18]. Ce sont les spécificités formelles et iconographiques de ce vaste programme de « rénovation »[19] qu'il s'agit pour nous de ressaisir, en reconnaissant d'emblée l'ampleur du projet ainsi que sa portée historique qui est indéniable : le « parachèvement » des résidences royales correspond, historiquement, avec l'instauration d'un nouveau pouvoir, celui du roi de France et de Navarre, le premier roi Bourbon. Les principaux travaux ordonnés à cette époque doivent pouvoir être replacés dans une perspective historique qui fut ouverte par le souverain lui-même, entre 1592 et 1595 environ, dans ces années décisives de la reconquête où la restauration de l'autorité royale allait de pair avec la reprise des grands travaux.

Notre objectif est de pouvoir décrire, dans la rénovation des résidences royales, les multiples relations d'ordre formel, iconographique ou stylistique qui semblent se tisser à l'époque entre les anciens bâtiments, les parties restaurées et les nouveaux aménagements ordonnés par Henri IV. Nul doute que la reconstruction des résidences, leur extension ou leur embellissement aient d'abord répondu à des besoins concrets et structurels, mais ce sont les choix formels qui nous intéressent, les principes de composition et les spécificités de l'iconographie royale, plus que la structure des bâtiments ou leur fonction immédiate. Il s'agira notamment d'interroger, plus que ne l'a fait précédemment la critique, l'un des traits dominants de l'architecture et des arts à cette époque : ce profond respect pour le passé que l'on observe sur les chantiers de la couronne et auquel semble répondre, dans le domaine de

[13] Les combles du château ont été refaits en 1601 (devis et marché de charpenterie passé le 12 mars 1601 avec Claude et Léon Ydes). Henri IV établit à proximité du château une magnanerie. Cf. M. Chatenet, *Le château de Madrid au bois de Boulogne*, Paris, p. 31-33 et p. 143-144, n° XII.

[14] Sur la restauration du château de Villers-Cotterêts, voir M. F. de Mallevoüe, *Les Actes de Sully*, Paris, 1911, p. 205-225 ; C. Riboulleau, *Villers-Cotterêts. Un château royal en forêt de Retz*, Cahier de l'Inventaire, 24 (1991), p. 114-115.

[15] E. Lurin (éd.), *op. cit.*, 2010. Ajoutons que Pierre Mathieu regrette, en 1605, l'absence de nouveaux travaux à Chambord : « s'il faisoit encores à Chambost ce qu'il a fait ailleurs, cest seule maison passeroit en excellence et en grandeur toutes les autres » (*op. cit.*, 1605, p. 265r).

[16] J.-P. Babelon, « Château de Montceaux-en-Brie. Construction de l'un des pavillons détachés. Marché du 19 décembre 1598 », *Archives de l'art français*, t. XXVI (1984), p. 39-41.

[17] G. Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, Paris, 2010, p. 48-69.

[18] Sur les travaux d'Henri IV au Louvre et la question du « Grand dessein », voir A. Berty, *op. cit.* 1868, t. II, p. 57-108 ; J.-P. Babelon, « Les travaux d'Henri IV au Louvre et aux Tuileries », *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*, 29, 1978, p. 55-130 ; G. Bresc-Bautier, *Le Louvre, une histoire de palais*, Paris, 2008 ; G. Fonkenell, *op. cit.*, 2010, p. 49-69.

[19] Nous employons le terme dans son sens ancien, dérivé du latin classique *renovatio* qui signifie, avec le renouvellement d'une chose, d'un lieu ou d'une institution, son complet rétablissement dans ses principes et sa pureté d'origine.

l'invention artistique, un souci de référence à des traditions anciennes et très diverses qui donne souvent un caractère rétrospectif aux œuvres de la « Seconde » École de Fontainebleau.

Qu'il s'agisse d'architecture ou de décor, la signification historique des maisons royales ne pourra vraiment apparaître que dans le cadre d'une lecture globale et patrimoniale des lieux : une analyse critique des bâtiments qui soit attentive à leur histoire et à cette forme de mémoire collective qui se construit, de règne en règne, au fil des travaux. C'est une condition nécessaire si l'on veut aussi comprendre, dans un contexte de succession monarchique, les enjeux historiques de la *rénovation*. L'analyse des bâtiments royaux, si elle ne s'inscrit pas dans cette perspective historique, ne pourra jamais tout à fait saisir la portée symbolique des développements architecturaux, apprécier la pertinence de certains motifs, le caractère et la nécessité de l'iconographie monumentale. Il n'en va pas autrement des multiples phénomènes d'imitation, de reconstruction, de variations formelles et d'archaïsmes iconographiques qui constituent, à cette époque, l'autre versant de la *restauration* : un principe très fort de continuité (qui n'empêche pas un certain renouvellement des sujets et des formes) commande tous les chantiers d'Henri IV dès lors qu'ils mettent aussi en jeu, dans l'apparence ou la fonction des édifices, les ressorts traditionnels de la monarchie ainsi que l'image personnelle du roi.

**Les « maisons » du roi de France**

Une idée centrale, dans la pensée monarchique, permettra souvent d'orienter la réflexion sur les maisons royales tout en l'articulant à des considérations historiques plus générales. L'État absolutiste, comme l'avaient parfaitement reconnu Max Weber et, à sa suite, Norbert Elias[20], est fondé sur une conception patriarcale du pouvoir qui assigne au souverain un statut de « maître » dans tout le pays. La domination politique du roi sur ses sujets peut dès lors être conçue comme une extension directe du pouvoir domestique qu'il exerce, au quotidien, dans sa propre « maison », au sein de sa famille et sur son domaine personnel comme dans l'administration de ce « ménage élargi » que constituent pour lui le domaine royal et la cour. Il s'agit bien sûr d'une tendance historique qui trouve son point d'aboutissement dans la seconde moitié du XVII$^{e}$ siècle avec la création du château de Versailles, Louis XIV fixant sa cour dans une maison unique depuis laquelle il entend administrer tout le royaume. La cour de

[20] M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, 1976, t. II, p. 580-624 ; N. Elias, *La société de cour*, traduction par P. Kamnitzer, Paris, 1985, en particulier p. 17-20. Ce modèle de gouvernement s'inscrit lui-même dans une tradition médiévale, celle qui voit dans la maison (« maisnie ») du suzerain le lieu de son conseil et de son service domestique. Cf. N. Le Roux, *La faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois*, Seyssel, 2000, p. 20-21.

France, sous le règne d'Henri IV, était encore itinérante et elle n'avait pas encore atteint l'importance numérique, ni le haut degré de spécialisation qui devaient permettre à cette institution de fonctionner, plus tard, comme l'organe central de la monarchie absolutiste. Les résidences royales, de la même façon, étaient loin de pouvoir loger l'ensemble de la cour – officiers et courtisans auxquels s'ajoutait le personnel des « maisons » royales[21]. Il reste que la tendance marquée par Weber et Elias est déjà parfaitement sensible, au début du XVII[e] siècle, dans la manière dont les principales « maisons » de la couronne ont été agrandies sous Henri IV. Que ce soit à Paris, à Fontainebleau ou à Saint-Germain-en-Laye, la maison du roi, en même temps qu'elle s'élargit pour abriter la cour, conserve la structure et le caractère d'une vieille demeure seigneuriale.

Le chantier du Louvre et des Tuileries, si l'on en croit les principaux documents relatifs au « Grand dessein »[22], avait ainsi pour objectif de créer, autour des deux anciennes résidences, ce qu'il faut bien reconnaître comme un gigantesque *château urbain* (**fig. 3**). Avec le quadruplement des bâtiments de l'ancienne cour du Donjon et l'aménagement au nord d'un nouveau jardin, le projet prévoyait aussi la création, à l'ouest, de deux grandes cours de communs : la première, la plus éloignée du logis, aurait été dédiée aux écuries ; la seconde, bâtie sur deux niveaux, aurait accueilli le service de bouche et, sans doute, de très nombreux logements à l'étage. Détachées du logis et parfaitement indépendantes l'une de l'autre, ces deux grandes unités de service auraient permis de répondre aux principaux besoins d'un grand château royal. La seconde cour, qui se distingue par son parti régulier, aurait aussi servi d'avant-cour dans le nouveau système d'accès au château. La Cour carrée présentait néanmoins deux autres accès monumentaux : le porche oriental, ouvrant sur la ville, aurait peut-être conservé une fonction d'entrée principale, ou plus exactement *royale*, dans la continuité de la vieille porte du Louvre des Capétiens. Cette complémentarité des accès aux logis royaux rappelle beaucoup la manière dont devait fonctionner le château de Fontainebleau à la fin du règne d'Henri IV.

Les travaux entrepris par Henri IV à Fontainebleau témoignent d'un profond respect pour le beau palais des Valois, mais aussi d'une volonté d'entretenir, à travers lui, le souvenir de

[21] Sur la cour de France, sa structure et son fonctionnement dans la seconde moitié du XVI[e], voir J.-Fr. Solnon, « Cour » dans L. Bély (éd.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, 1996, p. 353-358 ; N. Leroux, *op. cit.*, 2000, *passim* ; M. Chatenet, *La cour de France au XVI[e]* siècle. *Vie sociale et architecture*, Paris, 2002, en particulier p. 15-35.

[22] Le « Grand dessein » d'Henri IV est connu principalement par des documents d'archives, une vue d'élévation et deux grands dessins de l'ancienne collection Destailleur (Paris, BnF, Estampes, Rés. Ve 53i, ft 5, mf. A 29907 et 29908). Concernant la datation des plans, dont le plus ancien remonterait à la fin de l'année 1595, voir J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1978, p. 58 et 104 ; G. Fonkenell, *op. cit.*, 2010, p. 50-54.

l'ancien donjon médiéval[23]. L'agrandissement de la maison du roi va prendre ici deux formes principales : achèvement des bâtiments que l'on cherche à prolonger, mais sans bouleversement majeur et dans le respect des partis d'origine ; création autour de ce château d'unités nouvelles, qui sont bâties sur les côtés d'une cour ou d'un jardin. Le château se développe ainsi *en nid d'abeille*, si l'on nous permet l'expression, après avoir été restauré et achevé dans ses parties anciennes (**fig. 2**). La création d'un nouvel ensemble, autour du jardin des Buis (1599-1601), s'accompagne ainsi d'une reconstruction partielle des bâtiments de la cour Ovale (1601-1603). L'ancienne cour du Donjon, une fois redressée, augmentée et magnifiée à l'est par la construction de la porte du Baptistère, retrouve sa fonction primitive de cour d'honneur. Car il s'agit aussi de créer, plus à l'est, une nouvelle basse-cour dont les bâtiments permettront de loger une partie des officiers du roi[24]. Moins vaste, mais tout aussi solennelle que la cour du Cheval blanc, cette cour des Offices, qui conduit à la nouvelle porte du Baptistère, aura désormais la préséance sur les autres cours du château. Notons tout de même que la grande basse-cour de François I$^{er}$ continue d'être utilisée comme cours d'accès[25] : la notion d'avant-cour peine, décidément, à s'installer dans les vieilles maisons du roi.

À Saint-Germain-en-Laye, la résidence du roi s'est agrandie non pas par extension du bâtiment principal, mais par une forme de dédoublement des logis royaux. Plutôt que d'agrandir le grand château de cour des Valois (ce qui ne pouvait se faire qu'au prix de modifications considérables), on a préféré construire, à proximité immédiate dans le parc, une seconde résidence qui semble avoir été réservée au couple royal. En quelques années, ce qui n'était, à l'origine, qu'une maison de plaisance fut transformé en un vaste château *personnel* bâti sur trois cours et environné de jardins[26] (**fig. 10**). Le Château-Neuf constituait, en vis-à-vis du Château-Vieux, une résidence parfaitement autonome dans toutes ses fonctions d'habitation et de communs. Les deux maisons continuaient néanmoins de former un ensemble organique comme le prouve le projet d'édifier, vers 1600, une grande galerie de liaison[27]. La relation entre les deux maisons royales de Saint-Germain-en-Laye doit être pensée dans les mêmes termes que celle qui devait unir, à la même époque, le château du

[23] Fr. Boudon et J. Blécon, *Le château de Fontainebleau, de François I$^{er}$ à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, 1998, p. 65-73.
[24] Sur l'ensemble de ces travaux, voir Fr. Boudon et J. Blécon, *op. cit.*, 1998, p . 74-80 ; V. Droguet, « Cadre architectural et jardins » dans *Henri IV à Fontainebleau*, *op. cit.*, 2010, p. 13-18.
[25] M. Foisil (éd.), *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, Paris, 1989, *passim*.
[26] E. Lurin (éd.), *op. cit*., 2010, p. 35-59.
[27] Marché passé avec Mathurin Bougars, le 10 avril 1601, pour la construction d'un mur de clôture entre les deux châteaux de Saint-Germain-en-Laye **(**Paris, AN, MC, XIX, 343).

Louvre et le palais des Tuileries[28]. À défaut de galerie, on s'est contenté de fermer l'espace et d'aménager une vaste cour gazonnée entre les maisons royales et le jeu de paume.

Les maisons royales, une fois rappelée la structure « domestique » de la cour de France, apparaîtront ainsi comme les propriétés d'un grand seigneur, le roi de France et de Navarre. Henri IV est bien « chez lui » quand il séjourne au Louvre, à Fontainebleau et à Saint-Germain-en-Laye, ces maisons du « domaine » où il fait constamment construire et décorer de neuf et qui font donc partie de ses « bâtiments ». Notons que le roi éprouve un plaisir évident à recevoir ses hôtes qu'il conduit personnellement sur les chantiers – à la grande surprise de l'ambassadeur de Toscane à qui il montre, en bon propriétaire, toutes les parties de la demeure, en insistant sur les restaurations, les collections royales ainsi que ses acquisitions récentes[29]. Il reste qu'Henri IV, sur la plupart de ces chantiers, n'est jamais que l'héritier ou le continuateur de bâtiments qui ont été généralement fondés par ses prédécesseurs. Le fait est bien connu, mais assez singulier pour qu'on y insiste : le roi de Navarre, même s'il a acquis plusieurs domaines pour ses épouses et maîtresses, n'a créé pour lui-même aucune nouvelle résidence[30]. Il est vrai qu'en matière de construction, le médiocre état des bâtiments et l'inachèvement général des chantiers lui laissaient une très grande marge d'action personnelle. Mais il importe aussi de voir que ce grand roi-bâtisseur apparaît généralement, dans l'édification et la décoration de ses propres maisons, comme celui qui a poursuivi, prolongé et « parachevé » l'œuvre de ses prédécesseurs.

**Les « palais » de la couronne**

Unités domestiques généralement liées à un domaine de chasse, les maisons de la couronne constituent aussi, pour les plus importantes d'entre elles, des lieux de représentation et d'exercice du pouvoir, ce que certains auteurs commencent à appeler le « palais du roi »[31]. La cour d'Henri IV étant itinérante, on ne saurait parler à l'époque de résidence officielle, et encore moins de palais gouvernemental tant ces fonctions sont étroitement liées aux autres

[28] E. Lurin, « Restauration, parachèvement, prouesses : un portrait d'Henri IV en bâtisseur » dans L. Capodieci et C. Nativel (éd.), *op. cit.*, à paraître en 2015.
[29] E. Müntz et E. Molinier, « Le château de Fontainebleau au XVII^e^ siècle d'après des documents inédits », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, XII, t. XII, Année 1885, 1886, p. 259 ; V. Droguet, « Fontainebleau, résidence de la cour sous Henri IV » dans *Henri IV à Fontainebleau*, *op. cit.*, 2010, p. 176-187.
[30] J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1982, p. 811.
[31] Pratiquement absent des commentaires de Du Cerceau, le terme de « palais » (*palatium*) est beaucoup plus fréquent dans les écrits du début du XVII^e^ siècle. Notons qu'Antoine de Laval, dans son libelle sur la décoration des maisons royales (1600), rassemble dans la même formule les termes effectivement complémentaires de « maison » et de « palais » (« les maisons et palais des rois » ou « les maisons et basiliques du roi »).

activités du roi. C'est pourtant dans ses maisons que le souverain prend ses conseils, qu'il reçoit et donne audience, qu'il accueille les ambassadeurs et célèbre parfois de grandes cérémonies de cour. Les spécialistes de la période parlent souvent de la familiarité de la cour d'Henri IV dont ils ne retiennent que les manquements à l'étiquette pour mieux marquer la différence avec le temps d'Henri III[32]. La magnificence des bâtiments et la solennité des décors conçus à cette époque obligent à nuancer fortement cette impression. Il suffit aussi de lire la relation de la réception « extraordinaire » de l'ambassadeur d'Espagne, en juillet 1608 à Fontainebleau, pour comprendre à quel point les bâtiments de la maison du roi peuvent revêtir, dans les moments les plus officiels, un caractère strictement institutionnel qui est directement exploité par le cérémonial. C'est bien dans un palais royal, le siège domestique d'une autorité suprême, que l'on reçoit Don Pedro de Tolède. L'appartement du roi, en particulier, est ce gant de velours que l'on étire pour les besoins de la cérémonie et dans lequel vient se loger toute l'assemblée des officiers et des courtisans – chacun à sa place, ici et pas ailleurs, selon ses qualités, ses fonctions, sa place aussi dans la faveur du roi. Après avoir longé le jardin de la Reine, parcouru deux cours d'honneur, gravi le grand escalier de l'aile de la Belle cheminée, l'ambassadeur traverse pas moins de six salles avant d'accéder, après la chambre ovale, à une chambre « de derrière » où le souverain l'attend, assis sur sa chaire placée sous un dais de velours cramoisi, entouré de ses seuls ministres et des princes du sang[33].

Peut-on définir ce qui distingue, sous Henri IV, les « palais royaux » des autres résidences fréquentées par le roi ? L'ancienneté et la grandeur des bâtiments, la magnificence des décors, la spécificité des espaces dédiés à la vie de cour et aux fonctions gouvernementales (salle du conseil, salle d'audience, salles de bal, etc.), tous ces éléments qui définissent le caractère et les fonctions du palais royal ne permettent pas de saisir ce qui fait son *aura*. Il faut tenir compte pour cela de deux autres facteurs : le prestige historique du lieu et l'intérêt personnel du roi pour certains bâtiments. Comme le montrent bien les vues des résidences royales (**fig. 2**), c'est dans la conjonction de ces deux facteurs que se construit l'image des palais royaux sous la monarchie des Bourbons.

Fontainebleau retrouve ainsi sous le règne d'Henri IV le statut de palais royal que lui avait conféré François I[er] et qui s'était affaibli sous les derniers Valois. La demeure est vénérable,

[32] Voir les deux articles « Cour » signés par J.-Fr. Solnon (L. Bély (éd.), *op. cit.*, 1996, p. 353-358 ; Fr. Bluche (éd.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, 2005, p. 417-420).
[33] *Discours sur l'ordre observé à l'arrivée de Dom Pèdre de Tholède, de la maison d'Espagne, Ambassadeur extraordinaire […]*, Lyon, 1608.

le lieu chargé d'histoire et il a toute la faveur du roi. La fréquence des séjours royaux, qui ne cessent de s'allonger à partir de l'année 1603[34], n'explique cependant pas tout : il en va aussi de la manière dont Henri IV valorise les bâtiments pour en faire l'un des sièges permanents de son pouvoir. De manière très significative, c'est le terme de « Regia » (et non celui de « castellum », ni celui d'« arx ») qui est choisi pour commémorer dans la dédicace de la cour des Offices (1609) le « parachèvement » des nombreux travaux[35]. Fontainebleau, on le sait, possède deux grandes salles de fêtes depuis qu'Henri IV a fait achever, dans le nouveau corps de logis bâti sous Charles IX, la grande salle du premier étage qui commande également l'appartement du roi[36]. À la fin du règne, Martin Fréminet travaille dans la chapelle de la Trinité à la conception d'un décor absolument grandiose dont l'iconographie est riche de références à la monarchie. Ce vaste sanctuaire, propice aux cérémonies de cour, a été conçu pour servir de chapelle palatine au nouveau château[37]. Rappelons enfin que Fontainebleau accueille périodiquement des fêtes et de grandes cérémonies religieuses telles que la réception en 1599 de Charles-Emmanuel de Savoie, le baptême du Dauphin en 1606, ou encore le mariage, en 1609, de César de Vendôme[38].

À Paris, la situation est plus complexe : le chantier de rénovation du Louvre a pris du retard, depuis la mort de Lescot, et Henri IV marque très vite son intérêt pour le bâtiment des Tuileries. Dès son installation à Paris au printemps 1594, il décide de restaurer le jardin et de « parachever » ce beau logis qui jouit d'un environnement très agréable[39]. La résidence du roi se situe bien au Louvre, dans le château des Capétiens où Henri IV a hérité d'un embryon de palais « moderne » – l'aile Lescot, le pavillon du roi, la Petite galerie et l'aile méridionale de la Cour carrée, deux corps de bâtiments qu'il fait poursuivre. L'ensemble est prestigieux et suffisamment important pour loger convenablement le roi et son entourage, recevoir la cour, organiser des fêtes et des cérémonies publiques. Mais cette fonction palatiale semble devoir être partagée avec les Tuileries où Henri IV fait bâtir une résidence plus confortable et plus « moderne » que celle du Louvre. Les Tuileries d'Henri IV ne constituent pas à proprement

[34] Voir en particulier J.-Cl. Cuignet, *L'itinéraire d'Henri IV. Les 20597 jours de sa vie*, Bizanos, 1997 ; J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1982, p. 817-820.
[35] *Henricus IIII Franc. et Navar. / rex christianiss. bellator / fortiss. victor / clementiss. rebus / ad Maiestatis et Pub. Salut. / firmamentum compositis hanc / Regiam auspicato restauravit / immensum auxit magnificentius / exornavit AN M DCIX*).
[36] V. Droguet, *op. cit.*, 2010, p. 15 et p. 112-129.
[37] D. Cordellier, « La chapelle de la Trinité » dans *Henri IV à Fontainebleau*, *op. cit.*, 2010, p. 130-151.
[38] M. Chatenet, « Le baptême de Louis XIII » dans *Henri IV à Fontainebleau*, *op. cit*., 2010, p. 164-175 ; V. Droguet, *op. cit.*, 2010, p. 178-179.
[39] J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1978, p. 67-86 ; G. Fonkenell, *op. cit.*, 2010, p. 48-69 ; E. Lurin, « Le palais des Tuileries sous Henri IV », article en préparation.

parler une villa, une simple annexe du Louvre, mais plutôt un second palais, plus personnel, où le roi espérait peut-être transporter un jour ses appartements[40]. Le principal objectif de la rénovation semble avoir été la création, au premier étage, d'un grand appartement royal qui était précédé d'une vaste salle d'audience, sur le modèle des logis du Louvre et de Fontainebleau (**fig. 3**). Thomas Coryate, qui visite le palais en 1608, souligne la grandeur, la solennité et le luxe de ce second logis royal qui bénéficiait en outre de très beaux points de vue sur les jardins[41]. L'appartement était accessible depuis le Louvre, où résidait le roi, par les nouvelles galeries qui trouvaient ici une fonction immédiate. Pour la majorité des visiteurs, l'accès se faisait pourtant du côté nord par le pavillon central des Tuileries. L'ascension de la grande vis, sous la coupole qui fut sans doute construite sous Henri IV, puis la traversée de la salle d'audience (« Chamber of Presence »[42]), dont le haut bout comportait un tribunal[43], définissaient un parcours d'accès très solennel à l'appartement du roi. Ce dernier suivait le type de distribution très hiérarchisée qui s'était imposé sous les Valois[44]. Comme l'a montré Guillaume Fonkenell[45], une « antisalle » commandait la suite royale, composée d'une succession de pièces en enfilade : l'antichambre, la chambre et la petite galerie des Tuileries. Deux vastes cabinets, une garde-robe et une dernière pièce, qui servait peut-être d'oratoire, complétaient l'appartement du roi.

Le domaine de Saint-Germain-en-Laye, qui vient en troisième position dans l'échelle de fréquentation des maisons royales par Henri IV, constitue un cas un peu particulier depuis que le roi a désigné le Château-Vieux, en octobre 1601, comme le lieu d'éducation du dauphin de France. Ce statut est confirmé en 1604 par l'installation à Saint-Germain de tous les enfants royaux[46]. À partir de cette date, on peut dire que le domaine n'a plus vraiment vocation à accueillir la cour, même s'il fait l'objet de visites régulières du roi, de la reine, des grands et même de princes et d'émissaires étrangers qui viennent rencontrer le dauphin[47]. Les séjours

[40] Nous souscrivons entièrement au point de vue de Jean-Pierre Babelon (J. de Fontgalland et L. Guinamard, *Le Louvre et son quartier. 800 ans d'histoire architecturale*, Paris, 1984, p. 4-6).
[41] *Coryat's Crudities*, Glasgow, 1905, vol. I, p. 175-176 ; Th. Coryate, *Voyage à Paris (1608)*, traduction par R. de Lasteyrie, Paris, 1880, p. 15-17.
[42] Tel est le terme, employé par Thomas Coryate, qui revient aussi dans sa description de la salle de la Belle cheminée à Fontainebleau (*op. cit.*, p. 175 et 192).
[43] Marché passé avec Germain Gaultier, le 27 mai 1603, pour la tribune du palais des Tuileries selon le dessin d'Étienne Dupérac (Paris, AN, MC, III, 462 bis) ; J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1978, p. 74-75.
[44] Sur l'apparition de l'antichambre et la multiplication des cabinets sous les règnes de Charles IX et Henri III, voir M. Chatenet, *op. cit.*, 2002, p. 171-185.
[45] G. Fonkenell, *op. cit.*, 2010, p. 65-67.
[46] J.-P. Babelon, « Saint-Germain, un lieu de retraite pour Henri IV et la nursery de ses enfants », *Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain*, 45, 2008, p. 49-55.
[47] Le *Journal* d'Héroard reste la meilleure source pour suivre le chapelet des visites rendues au dauphin (M. Foisil, *op.cit.*, 1989, *passim*).

d'Henri IV sont aussi brefs que fréquents : le roi vient rendre visite à ses enfants, mais aussi chasser et profiter du Château-Neuf qui lui sert de diète (*diaeta*), c'est-à-dire de retraite personnelle à proximité de la capitale. Il est vrai que la présence de la cour à Saint-Germain-en-Laye est encore très mal connue pour cette époque. C'est bien au Château-Vieux, vraisemblablement dans la salle du Conseil, que l'on donne en 1602 un festin en l'honneur des ambassadeurs des cantons suisses. Après le repas, on leur montre aussi les « merveilles » des jardins du Château-Neuf. Mais la raison principale de ce déplacement était la présence du « jeune fleuron du Lys, l'orient des prosperitez de la France que le roy fait eslever à Sainct Germain »[48].

**Les premiers *monuments* de la monarchie**

On peut néanmoins reconnaître une dimension supplémentaire aux maisons et aux palais de la couronne, restaurés par Henri IV. Depuis la publication, en 1576, du premier volume des *Plus Excellents Bâtiments de France* par Du Cerceau[49], les résidences royales semblent avoir beaucoup gagné en importance et en dignité dans l'ordre des représentations qui soutiennent l'institution monarchique. Avec quelques grands édifices publics, les palais du roi de France font désormais partie des principaux « monuments » de la couronne : c'est ainsi du moins qu'on les présente aux visiteurs[50] et qu'ils sont spontanément décrits par des étrangers[51], ou par les sujets du roi[52]. Non que l'on assigne à ces demeures une fonction précise de commémoration personnelle ou dynastique : les maisons royales – et c'est ce qui les distingue fondamentalement des maisons de la noblesse – ne représentent pas seulement l'honneur, la puissance et les vertus d'un individu ou d'un lignage. La vocation du trône étant « universelle », leur fonction symbolique est beaucoup plus large. Il s'agit plutôt d'entretenir dans les esprits la présence d'un certain idéal, celui de la monarchie elle-même qui trouve une forme vivante et actuelle dans les réalisations de chaque souverain, ce que savait très bien Henri IV. Aux yeux des visiteurs à la cour, comme pour tous ceux qui en prennent désormais

[48] P. Mathieu, *op. cit.*, 1606, p. 188v.
[49] J. Androuet du Cerceau, *Les Plus Excellents Bastiments de France (1576-1579)*, édition par D. Thomson, Paris, 1988 ; Fr. Boudon et Cl. Mignot, *Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des Plus Excellents Bâtiments de France*, Paris, 2010.
[50] La description de la galerie de la Volière, dans le guide d'Abraham Gölnitz, débouche sur un véritable panégyrique de la royauté d'Henri IV. Cf. A. Gölnitz, *Ulysses belgico-gallicus*, Louvain, 1631, p. 167-168.
[51] On se rapportera, par exemple, aux impressions parisiennes de Robert Dallington qui insiste beaucoup sur le caractère « princier » des bâtiments (« the south and west quarters [of the Louvre] are new and Princelike » ; « The building of the *Twilleries* […] is also a stately work »). Cf. R. Dallington, *The view of Fraunce*, Londres, 1604 (s.p.).
[52] Après les planches de Du Cerceau, les premières vues gravées de résidences royales sont les deux grandes vues déjà citées des maisons de Fontainebleau et Saint-Germain-en-Laye (voir ci-dessus, note 10).

connaissance soit par l'écrit, soit par l'image (et ils sont de plus en plus nombreux)[53], la magnificence des maisons royales est une expression tangible de la grandeur du trône, de la prospérité retrouvée du royaume et des vertus personnelles du souverain (**fig. 2**).

L'ensemble des valeurs que nous avons distinguées nous paraît clairement évoqué à Fontainebleau dans le décor de la galerie des Cerfs (**fig. 4**) : vaste cycle cartographique, centré sur les maisons royales, auquel était associée sous Henri IV une importance collection de massacres de cerfs chassés par le roi[54]. La représentation du domaine est envisagée sous son angle le plus « domestique », mais aussi orientée vers ce qui constituait la principale activité à la cour de France : la chasse, et plus précisément la chasse à courre le cerf qui faisait l'orgueil de la noblesse et donc des rois[55]. À l'exception des terres de Charleval (cédées en 1577 par Henri III)[56] et du château de Verneuil (acquis par Henri IV pour sa maîtresse Henriette d'Entragues)[57], l'ensemble des résidences et des forêts représentées dans la galerie faisait partie, au début du XVII$^{e}$ siècle, du domaine royal. Aujourd'hui encore, il faut arpenter les murs de cette salle en pensant aux promenades quotidiennes d'Henri IV à travers les galeries, les jardins et les terrasses qu'il avait fait spécialement aménager dans ses résidences, espaces de déambulation domestique où il aimait traiter, tout en marchant, des affaires les plus diverses du royaume. De Fontainebleau à Saint-Germain-en-Laye en passant par Compiègne, Amboise et Chambord, le décor se présente à première vue comme un florilège des plus belles maisons et propriétés forestières de la couronne[58]. Dans l'alternance des vues peintes et des massacres de cerfs, associés aux emblèmes, aux symboles royaux et au chiffre personnel d'Henri IV, le cycle décoratif souligne aussi le fait que toutes ces maisons avec leurs domaines sont la propriété de ce magnifique seigneur, grand propriétaire terrien et premier veneur de France qu'était aussi le roi. On note enfin que la plupart des maisons représentées ont été restaurées et pour certaines agrandies considérablement par Henri IV, « maître » des

[53] Rappelons que les guides de voyage et les gravures de monuments connaissent un très vif essor dans le premier tiers du XVII$^{e}$ siècle. Pour une première approche, voir A. Babeau, *Les voyageurs en France depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution*, Paris, 1885.

[54] J.-P. Samoyault, « Louis Poisson, peintre d'Henri IV. Ses travaux aux châteaux de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Année 1989, 1990, p. 21-42.

[55] Cl. d'Anthenaise et M. Châtenet (éd.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, actes de colloque (Chambord, 1-2 oct. 2004), Paris, 2007.

[56] Fr. Boudon, « Le château de Charleval » dans *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, 2003, t. II, p. 95-111.

[57] Sur les constructions entreprises au château de Verneuil sous le règne d'Henri IV, voir L. Hautecoeur, *op. cit.*, 1966, p. 107-108**.**

[58] Du nord au sud de la galerie sont successivement représentés les domaines de Fontainebleau (face nord) ; Folembray, Compiègne, Villers-Cotterêts, Blois, Amboise, Chambord, Saint-Léger, Charleval, Montceaux, Verneuil et Madrid (face est) ; Saint-Germain-en-Laye (face sud). Sur le côté ouest, de part et d'autre de la porte sur jardin se trouvent deux vues du château de Vincennes et du Grand dessein du Louvre et des Tuileries (P. Dan, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau […]*, Paris, 1642, p. 151-154).

« maisons » de Fontainebleau et de Saint-Germain, qui se font face aux deux bouts de la galerie, comme il l'est aussi du château du Louvre et de la forteresse de Vincennes[59], dont les vues encadrent la porte sur jardin[60]. Le décor de la Galerie des cerfs nous offre donc un très beau portrait kaléidoscopique de la partie la plus « domestique » du domaine royal. Les maisons du roi semblent déjà former, au début du XVII[e] siècle, une entité distincte dont le triple caractère patrimonial, fonctionnel et symbolique, pour la monarchie, n'avait pas échappé à Henri IV.

**De l'unité des constructions au *culte* de la monarchie**

La réflexion sur les valeurs monumentales doit nous permettre de distinguer au moins trois niveaux de cohérence ou de signification dans la rénovation des maisons royales sous Henri IV. Le premier niveau correspond à ce sentiment non pas d'harmonie (au sens où l'entend habituellement l'architecture classique), mais plutôt de grandeur et d'unité spatiale qui se dégage à la vue des bâtiments restaurés, agrandis et achevés par Henri IV. Cet effet d'ensemble, qui est encore parfaitement sensible aujourd'hui à Fontainebleau, se fait au prix de fortes disparités stylistiques qui semblent avoir été parfaitement assumées à l'époque[61]. Il tient essentiellement, comme on le verra, à la restauration des parties anciennes et à leur intégration – plus ou moins réussie – dans des ensembles différents et beaucoup plus vastes. Le second niveau de cohérence, qui relève de l'iconographie royale, est directement porté par le décor monumental qu'il faut néanmoins lire, assez souvent, en relation avec les formes architecturales. Que les bâtiments aient été entrepris, ou simplement achevés sous Henri IV, ce n'est pas seulement la royauté d'un homme, aussi charismatique soit-il, qui est célébrée en façade, mais aussi la grandeur et la continuité de tout un lignage : celui des rois de France dont les vertus se perpétuent de siècle en siècle, nous dit l'idéologie henricienne, jusqu'à trouver une forme d'aboutissement avec la dynastie des Bourbons. Le dernier niveau de cohérence, qui concerne *a priori* les aspects les plus variés des bâtiments, est encore moins personnel. À travers le nombre, la grandeur et la magnificence des maisons royales, c'est un

[59] Henri IV, dans sa dernière année de règne, semble avoir eu l'idée d'aménager au château de Vincennes un nouveau logis royal dont les travaux furent engagés dès 1610 par la régence. Cf. A. Cojannot, « Le logis manquant. Restitution d'un « grand dessein » de la régence de Marie de Médicis pour le château de Vincennes » dans M. Chatenet (éd.), *Le prince, la princesse et leurs logis. Manières d'habiter dans l'élite aristocratique européenne (1400-1700)*, Paris, 2015, p. 245-256.

[60] E. Lurin, « Les Basiliques et palais du roi. Architecture et politique à la cour d'Henri IV », *Bulletin monumental*, 170/3, p. 235-237.

[61] Ces disparités, qui n'empêchent pas un sentiment de grandeur, sont soulignées par Antoine de Nevèze dans son évocation poétique de Fontainebleau : « plusieurs grands et superbes édifices qui bien que paroissans tous en gros un peu confusément placez, neantmoins chascun considéré à part, se trouvoient tresparfaicts en toutes leurs parties » (Nevèze, *op. cit.*, 1611, p. 2).

édifice beaucoup plus vaste qui est évoqué par le biais de l'architecture et des décors : celui de la monarchie qui semble avoir trouvé, dans les maisons royales restaurées par Henri IV, une forme de « temple » ou plus exactement de « foyer » idéal.

Ce dernier point marque aussi, de notre point de vue, le terme de l'interprétation qui vise à démontrer le caractère proprement *monarchique* de l'architecture royale sous le règne d'Henri IV. Le langage des architectes, en vérité, n'a guère évolué depuis les années 1580 environ et les principales innovations se situent désormais dans le domaine du décor[62]. On voit cependant apparaître, à partir des années 1590, des formes particulières d'hybridation architecturale : une tendance à croiser méthodiquement les références, les typologies et les styles, qui conduit parfois à des transferts, très audacieux, des formes de l'architecture sacrée dans le domaine du profane. Ces nouvelles dispositions nous semblent avoir été soutenues sur les chantiers royaux par une intention précise : raffermir l'autorité du roi en rappelant à tous la sacralité de sa fonction et le charisme de sa personne. Une forme de *culte* de la monarchie (**fig. 1**) se met rapidement en place, dès les années 1590, sur les principaux chantiers d'Henri IV.

**De l'importance du décor monumental**

Ces principes étant posés, nous pouvons à présent décrire les principaux domaines de l'architecture où de telles valeurs monumentales sont susceptibles d'être exprimées dans les maisons du roi. Avant de réfléchir à la symbolique des formes, terrain hasardeux et glissant de l'interprétation, l'enquête devra partir d'une analyse approfondie du décor monumental dont la fonction, à l'époque qui nous intéresse, est capitale. L'ornement d'architecture, et tout ce qui s'y rapporte, est en effet le premier support de l'iconographie royale comme il apparaît clairement à la lecture des témoignages[63]. Nous pensons en particulier aux armoiries, aux chiffres personnels, aux emblèmes et aux symboles auxquels il faudrait ajouter les allégories et les dédicaces : un répertoire sans doute limité, mais toujours précis de formes signifiantes (et même un peu bavardes) dont la première fonction est d'inscrire physiquement la présence du souverain dans l'espace et la matérialité de ces maisons ancestrales.

[62] L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I/2, Paris, 1967, en particulier p. 783-924 ; Cl. Mignot, « « L'époque d'Henri IV et de Louis XIII » dans J.-P. Babelon (éd.), *Le château en France*, Paris, 1986, p. 257-267.

[63] Robert Dallington semble avoir été intrigué par le décor emblématique de la Grande galerie du Louvre : « This Gallery is very curiously wrought with Flowers de luce, curious knots, branches, and such like device, cut in stone ; and in every place this word of the Kings [*sic*], *Duo protegit unus*, Which I suppose, implyeth, One God maintaynes the two Kingdomes of France and Navarre » (*op. cit.*, 1604, s.p.).

Qu'elles fassent partie, ou non, d'un ensemble figuratif, ces formes les plus élémentaires de l'iconographie royale méritent toujours d'être étudiées pour elles-mêmes avant d'être mises en relation avec l'architecture des bâtiments qu'elles viennent généralement marquer en des points particuliers. Une attention spéciale devra être accordée à la composition des façades où la symbolique royale peut investir de nombreux registres décoratifs : c'est le cas à la Grande galerie du Louvre, mais aussi à la Belle cheminée du roi à Fontainebleau (**fig. 5**), où les emblèmes et les symboles royaux contaminent, littéralement, les « ornements » traditionnels de l'architecture – cannelures, acanthes, cornes d'abondance, etc. – et jusqu'aux formes les plus menues du décor[64]. Deux autres types de constructions tendent à cristalliser une grande partie des valeurs monumentales associées à la reconstruction ou à l'embellissement des résidences. Il s'agit des grands portails, des portes[65] et des escaliers d'honneur[66], organes essentiels de la demeure aristocratique dont l'architecture est souvent marquée symboliquement. Lieux de passage, ils désignent aussi des espaces spécifiques au sein de la maison du roi. Leur franchissement conserve un caractère rituel, généralement marqué par le cérémonial, mais aussi par les formes et par le décor architectural[67]. On pourra ajouter à cela les petites constructions des cours et des jardins auxquelles se montre particulièrement attentifs les visiteurs : les puits ornés, les pavillons et les volières, les balustrades ainsi que les statues et les fontaines – ces dernières encore rares à l'époque, et donc potentiellement signifiantes.

Une forte rupture s'accomplit à l'époque, ne l'oublions pas, dans la perception générale des lieux pour qui est amené à franchir les portails, à passer les clôtures et parfois les systèmes de fortification qui isolent, défendent, mais aussi signalent la maison du roi. Le visiteur – quel que soit son rang et les raisons précises de sa venue – sait qu'il pénètre dans un espace distinct de l'ordinaire : l'espace domestique d'une grande « maison » royale dont Henri IV est le premier représentant vivant, comme le lui rappelle constamment le décor. Cet espace résidentiel est aussi un lieu de représentation et d'exercice du pouvoir que l'idéologie royale, autant que les institutions et la vie de cour, ont de plus en plus tendance à *sacraliser*.

[64] J.-P. Babelon (« Les photographies des estampages pris sur les façades de la Grande Galerie du Louvre avant sa restauration », *Revue de l'art*, n° 58-59, 1982-1983, p. 41-52).
[65] L. Hautecoeur, *op. cit.*, t. I/3, 1967, p. 720-739.
[66] Pour une typologie de l'escalier à cette époque, voir Cl. Mignot, « L'escalier dans l'architecture française : la première moitié du XVI$^{e}$ siècle » dans J. Guillaume (éd.), *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, 1985, p. 49-65.
[67] L. Beck, « The staircase and the code of conduct » dans J. Guillaume (éd.), *op. cit.*, 1985, p. 117-121 ; M. Chatenet, *op. cit.*, 2002, p. 253-257.

C'est ainsi que dans un petit traité dédié au roi (1600)[68], Antoine de Laval, l'un des géographes d'Henri IV, présente les maisons du roi de France comme les bâtiments « si augustes, si vénérables, si sacrés » d'une très ancienne monarchie[69]. Tout au long du traité, l'auteur n'hésite pas à dresser un parallèle entre les demeures du roi de France, les palais des rois hellénistiques et ceux des empereurs romains : les « Basiliques et palais du roi » sont des édifices sacrés autant que des symboles, dans l'espace public, de l'autorité royale. À lire Antoine de Laval, ces maisons de France, parées de toutes les vertus d'une restauration monarchique accomplie par Henri IV, semblent faire désormais partie des *regalia*. Toute la difficulté pour nous est de savoir jusqu'à quel point la montée du pouvoir absolutiste et la volonté de célébrer l'action personnelle d'Henri IV se sont aussi traduites, en architecture, par la recherche de dispositions, de formes et de motifs susceptibles de marquer visuellement, dans le périmètre des maisons royales, la sacralité de la couronne et l'œuvre restauratrice du nouveau souverain.

La notion d'iconographie, ainsi appliquée à l'architecture, appelle une précision importante qui permettra d'éviter certaines méprises dans l'œuvre d'interprétation. Il ne faut pas chercher dans l'architecture des maisons royales de véritables « programmes » iconographiques au sens où les entendent habituellement les iconologues, soit des systèmes complets, fortement structurés et a priori cohérents de signification. De telles intentions sont perceptibles, il est vrai, dans la conception de quelques façades très prestigieuses comme celle de l'aile Lescot au Louvre dont le décor sculpté expose, avec force détails, les ambitions universelles de la royauté d'Henri II[70]. Un demi-siècle plus tard et en pleine montée du pouvoir absolutiste, les grandes compositions figuratives à l'iconographie savante sont, paradoxalement, devenues très rares. On les trouve, bien entendu, dans les architectures éphémères des Entrées solennelles[71], ou encore sur les frontispices gravés qui encadrent les portraits royaux, mais très peu en façade des bâtiments. Le seul exemple qui s'en approche, par l'abondance et la diversité des symboles et des allégories, serait le décor de la Petite

[68] A. de Laval, *Des peintures convenables aus Basiliques et palais du roy mesme à sa gallerie du Louvre à Paris*, Paris, L'Angelier, 1605. Cf. J. Thuillier, « Peinture et politique : une théorie de la galerie royale sous Henri IV », *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, 1975, p. 175-205.

[69] « Les Maisons et Palais des Rois, que les anciens Grecs nommoient (comme depuis les Chrétiens ont fait nos Tamples et Eglises sacrées) Basiliques, sont des édifices si augustes, si venerables, si sacrés, que c'est espece de pollution et de sacrilege, que d'y voir quelque chose de profane, de vain, de mansonger et d'impudique (A. de Laval, *op. cit.*, 1605, p. 446r).

[70] Voir en particulier Volker Hoffmann, « Le Louvre de Henri II : un palais impérial », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, Année 1982, 1984, p. 7-15.

[71] Les livrets de ces entrées ont été édités par Marie-France Wagner, *Les Entrées royales et solennelles du règne d'Henri IV*, t. I : 1594-1596 et t. II : 1598-1605, Paris, 2010.

galerie du Louvre[72]. Avec la question du coût, qui est importante, et une réelle réticence des architectes à développer l'ornementation des façades, on peut aussi y voir l'application par la couronne d'un principe de convenance, renforcé par le souvenir des crises iconoclastes, qui semble réserver à la décoration intérieure des maisons royales les expressions les plus denses et les plus personnelles du culte monarchique.

**Chiffres, emblèmes, portraits et dédicaces**

Dans la grande majorité des cas, le champ sémantique qui s'ouvre à l'entrée des résidences royales est à la fois limité et très diffus : le vocabulaire est simple et traditionnel, les formules répétitives, les idées peu nombreuses. Ce sont les valeurs les plus essentielles de la monarchie et les vertus exemplaires des souverains, auxquelles peuvent s'ajouter des allusions plus précises à des succès militaires ou dynastiques, qui sont célébrées en façade des bâtiments d'Henri IV[73]. Les ensembles les plus signifiants, au regard de l'idéologie royale, sont ceux où le décor sculpté constitue, en harmonie avec l'architecture, un énoncé complet et plus aisément déchiffrable.

Les premiers signes de royauté nous sont généralement donnés par l'héraldique, ce glorieux langage des blasons dont le sens était à peu près accessible à chacun. Appliquées à toutes les parties des bâtiments (architecture et décor intérieur)[74], les armes de France et de Navarre célèbrent avec insistance l'œuvre réparatrice du premier Bourbon en même temps qu'elles affirment sa souveraineté dans les maisons royales. L'héraldique trouve un heureux complément dans l'ornementation des façades dont les parties sculptées sont souvent contaminées par les chiffres, emblèmes et devises du roi ou de sa famille[75]. Le plus important de ces symboles est bien entendu le chiffre du roi : les architectes en font un large usage sur les chantiers du Louvre et des Tuileries où il s'agit de rivaliser avec les chiffres et les emblèmes des Valois. Comme l'a montré Jean-Pierre Babelon[76], le chiffre d'Henri IV a trouvé, vers 1594, sa forme idéale avec l'invention du H couronné, accompagné de l'épée, des

[72] G. Fonkenell, « La Petite Galerie avant la galerie d'Apollon » dans G. Bresc-Bautier (éd.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, 2004, p. 27-28.
[73] Sur la culture des devises et des emblèmes, qui imprègne fortement la décoration des bâtiments, voir L. Hautecoeur, *op. cit.*, t. I/3, 1967, p. 792-796.
[74] A Fontainebleau, Henri IV a fait ajouter son chiffre dans la Galerie d'Ulysse après restauration du décor : « Henry le Grand l'a merveilleusement embelly, et s'en peut dire le Restaurateur […] il a réparé ces défauts et de plus l'a orné d'un lambry peint avec plusieurs camaieux, ainsi qu'il se vérifie par les lettres suivantes de son nom H. IV. D. G. F. R. (Père Dan, *op. cit.*, 1642, p. 109-110).
[75] Jean-Pierre Babelon a analysé plusieurs exemples de ces compositions hybrides qui associent étroitement la symbolique royale au vocabulaire des ordres (« Architecture et emblématique dans les médailles de Henri IV », *Revue de l'art*, 58-59, 1982-1983, p. 23-25, fig. 5 a-b).
[76] J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1982-1983, p. 30-34.

deux sceptres et la célèbre devise DUO PROTEGIT UNUS. Cette formule, qui connaît de multiples variantes, donne lieu à de savants développements décoratifs sur la façade de la Grande galerie : elle souligne la continuité entre les règnes, de Henri II à Henri IV, en même temps qu'elle proclame la supériorité du roi Bourbon sur ses cousins Valois[77].

Les portraits sculptés sont une autre manière, pour le souverain, de marquer son emprise personnelle en des points clés des bâtiments. L'effigie du roi – portrait en buste, en pied ou portrait équestre – peut être dressée à l'entrée d'un passage, au-dessus d'une porte ou au dernier registre d'une travée centrale. Il s'agit pour la France d'une vieille tradition médiévale qui s'est renouvelée au XVI[e] siècle par imitation de la culture latine. Sous le règne d'Henri IV, elle trouve une forme singulière dans le langage mi-classique, mi-féodal des portraits du roi. Au phare de Cordouan (le buste de Henri IV répondant, à l'entrée du phare, à celui de Henri III)[78], au château de Fontainebleau (le buste du roi au-dessus du portail de la galerie de la Volière ; le portrait équestre prévu sous le dôme de la porte du Baptistère)[79], à la Petite galerie du Louvre (sur les frontons occidentaux : la « Majesté imperialle » du roi, entre des allégories de l'Abondance et de la Paix ; sans doute à l'entrée de la loggia : le portrait en buste du roi)[80], l'effigie de Henri IV domine à chaque fois l'espace en même temps qu'elle surplombe, aux yeux du passant, l'entrée d'un bâtiment qu'elle contribue à sacraliser.

Il faut enfin compter avec l'épigraphie monumentale : le discours pompeux des dédicaces latines auxquelles Henri IV et son entourage semblent avoir prêté la plus grande attention. Ces textes gravés dans le marbre peuvent être souvent lus en relation avec des inscriptions plus anciennes[81] et dans la perspective du renouveau dynastique qui trouve une expression concrète, comme on l'a vu, dans l'achèvement des chantiers par le roi. Tous ces éléments de décor, qui sont aussi des marques de souveraineté, dialoguent, pour ainsi dire, avec les parties anciennes dont on comprend beaucoup mieux la conservation par les architectes d'Henri IV. Le témoignage des anciens rois est absolument nécessaire au culte monarchique : la conservation d'un bâtiment, ou le simple respect des dispositions primitives dans un projet de construction sont des gages essentiels de continuité pour les sujets du roi. Associés à de

[77] *Ibidem*, p. 21-40.
[78] J. Guillaume, *op. cit.*, p. 48.
[79] *Henri IV à Fontainebleau*, *op. cit.*, 2010, p. 17 et 26 ; E. Lurin, *op. cit.*, 2012, p. 244.
[80] Marché passé avec Jean Mansart, le 13 décembre 1601, pour la sculpture des trois frontons occidentaux de la Petite galerie (Paris, AN, MC, XIX, 345, f° 462). Cf. J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1978, p. 90-91 ; G. Fonkenell, p. 27.
[81] Au Louvre, les inscriptions du règne d'Henri IV semblent rivaliser avec la belle dédicace de l'aile Lescot qui commémore l'achèvement du chantier sous Henri II. Toutes ces inscriptions latines sont reproduites dans les guides du début du XVII[e] siècle, ce qui montre qu'elles aient lues par les voyageurs. Voir en particulier P. Hentzner, *Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae*, 1617, p. 103.

nouveaux développements architecturaux ou décoratifs, ils peuvent parfois donner le sentiment d'une histoire qui s'accomplit selon cette conception cyclique du temps qui dominait encore les esprits : le « parachèvement » par Henri IV du palais des Tuileries n'a pas d'autre signification politique[82].

La plupart de ces propositions passent aujourd'hui inaperçues, même lorsque les édifices ont été conservés, car nous avons perdu la culture des emblèmes qui est au fondement de ce langage des bâtiments royaux. Sans doute sommes-nous également moins sensibles que ne l'étaient les contemporains d'Henri IV aux multiples relations que l'architecture peut entretenir avec les différentes parties de son décor.

**Importance et utilité des métaphores architecturales**

D'autres considérations nous invitent à aller plus loin dans la réflexion sur le caractère métaphorique des formes architecturales. On perçoit en effet, sur les chantiers d'Henri IV, une forte propension de l'architecture à *signifier* : à travers le choix des formes et la disposition générale des bâtiments, l'architecture royale parvient parfois à évoquer cet idéal de *renovatio* qui est au cœur de l'édifice monarchique sous Henri IV. Dans le cas des maisons royales, il s'agira donc d'interroger la possibilité d'une relation directe entre les partis de restauration, les caractéristiques de la nouvelle architecture et les traits essentiels de l'idéal monarchique, tel qu'il pouvait alors s'exprimer : continuité et croissance de la monarchie, grandeur et unité de l'État, ordre et prospérité dans le royaume, ici identifié à la « maison » du roi.

Le premier indice, le plus important peut-être, nous vient des arts figurés où les références à l'architecture et aux bâtiments du roi sont exceptionnellement nombreuses à cette époque. Jean-Pierre Babelon a déjà souligné, dans un article fondamental, la richesse de ces métaphores dans l'iconographie des médailles et des jetons du règne d'Henri IV[83]. Mais le phénomène est général puisqu'il touche aussi la littérature, l'épigraphie, le portrait de cour et différentes catégories d'images imprimées, à commencer par les frontispices des nombreux ouvrages dédiés au roi (**fig. 1**). La métaphore architecturale, avec celle du triomphe militaire, semble pratiquement inévitable à cette époque dès lors qu'il s'agit de célébrer la puissance, la grandeur et la sacralité de la monarchie autour du roi.

[82] Une étonnante dédicace célébrait la rénovation par Henri IV du palais des Tuileries : « Perennitati invictissimi principis / de bello et pace triumphantis ». Cette courte inscription fonctionne exactement comme la devise latine (ou « âme ») d'un emblème dont le « corps » monumental serait le palais des Tuileries.
[83] J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1982-1983, p. 21-52, en particulier p. 34-36.

Dans l'art des médailles, le « corps » de l'emblème peut être donné par un bâtiment précis, un type de construction ou une simple forme architecturale. En 1606, le temple de Janus – dont les portes closes, prévient la devise, s'ouvriront à la première alerte (« Clausi cavete recludam ») – désigne simultanément le roi comme le gardien de la paix et le défenseur du royaume[84]. En 1599, une allégorie architecturale rappelle que le roi de France fonde tout son honneur dans le culte des vertus (le temple de la Vertu qui précède et conduit au temple de l'Honneur couronné de lauriers : « Honori praevia virtus »)[85]. Henri IV est aussi le souverain des grands travaux (**fig. 6**)[86] : la Grande galerie du Louvre est une œuvre colossale, digne d'un héros fondateur, qui prouve aussi la capacité du roi à gouverner le monde (Henri-Hercule soutenant le poids du Monde, debout devant la Grande galerie : « Subibo oneri »). Un autre jeton, daté de 1609, semble avoir été conçu pour célébrer la sagesse, la constance et l'efficacité d'un souverain dont l'action est constamment inspirée par Dieu (**fig. 6**)[87]. L'emblème principal représente une lampe à huile, d'apparence antique, reliée au ciel par un cordon de sorte que sa flamme brille d'une lumière perpétuelle. À proximité de ce motif se dresse un gros pavillon à dôme surmonté d'un lanternon, lequel semble marquer lui-même le début et la fin d'un long édifice en forme de galerie. La devise – « Idem mihi principium et finis » (« la fin et le commencement sont pour moi une seule et même chose ») – consacre la puissance miraculeuse d'un souverain qui achève tout ce qu'il entreprend (à la différence de ses prédécesseurs, dit-on à l'époque), car il est semblable à Dieu.

Toutes ces métaphores, il faut bien le noter, s'appuient directement sur la géométrie des formes, la typologie des bâtiments et les dimensions réelles des édifices construits pour évoquer symboliquement les vertus d'Henri IV, lesquelles sont rapportées aux fonctions les plus essentielles de la monarchie : protéger, construire, veiller, gouverner vertueusement le royaume[88]. Nous sommes ici en présence d'un processus d'homologation extrêmement large qui fait de l'œuvre d'architecture et de tout ce qui s'y rapporte – construction, entretien, surveillance – la « vraie image » du pouvoir royal et de son exercice par Henri IV. On trouve encore de très beaux exemples de ces analogies formelles et symboliques dans les portraits du

[84] J. de Bié, *La France métallique contenant les actions celebres tant publiques que privées des rois et des reines […]*, Paris, 1636, n° LXXXVIII et p. 294-295 ; J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1983, p. 35.
[85] Paris, BnF, Cabinet des médailles, SIF, 330 ; J. De Bié, *op. cit.*, n° XLII et p. 269 ; J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1983, p. 34.
[86] J. De Bié, *op. cit.*, n° LXXV et p. 286 ; J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1978, p. 109 ; Idem, *op. cit.*, 1983, p. 34-35.
[87] J. De Bié, *op. cit.*, n° CX et p. 302. L'auteur reconnaît dans ce motif, qu'il peine à interpréter, l'image d'une « cellule ou retraite solitaire ». On pourrait y voir une référence au pavillon central du palais des Tuileries.
[88] Dans les emblèmes d'Andrea Alciati, le motif architectural est souvent employé pour désigner les vertus de prudence, justice, force et concorde. Il prend alors la forme du temple (édifice, sanctuaire), de l'autel, du tombeau et de la ruine. Cf. A. Alciat, *Toutes les emblèmes* (…), Lyon, 1558, p. 36, 38, 44-45, 50, 57, 61.

roi dont l'iconographie conjugue, bien souvent, les deux types de métaphores, militaire et architecturale. Ainsi, dans un portrait gravé en 1600 d'après Antoine Caron qui représente Henri IV en armure, juché sur un cheval de parade, triomphant de ses ennemis devant une forteresse gardée par des soldats (**fig. 7**)[89]. Défenseur ou conquérant ? Héros solitaire ou chef des armées ? Vainqueur de ses sujets rebelles ou des armées de l'Espagne ? Comme le souligne la légende[90], Henri IV est tout cela à la fois dans le portrait de Caron qui est aussi fondé sur le montage de plusieurs iconographies. Remarquons surtout la présence, au second plan à gauche, d'une grosse tour avancée qui double le portrait équestre du roi : construction angulaire et très puissante, aux allures de fortification romane, qui souligne la bravoure personnelle d'Henri IV en même temps qu'elle confère une forme d'évidence physique et atemporelle à l'image de son triomphe.

**La dimension symbolique des formes architecturales**

Le principal argument se trouve néanmoins sur les chantiers d'Henri IV où les portes monumentales, les gros pavillons carrés, les longues galeries et les toitures à hauts combles constituent en eux-mêmes un langage très puissant. Simplicité des volumes, clarté des dispositions, géométrie des formes et affirmation des plans qui contraignent, beaucoup plus strictement que naguère, les formes encore abondantes du décor : les constructions de cette époque présentent toujours un caractère de puissance et de nécessité, surtout quand on les compare aux anciens bâtiments (**fig. 8-9**). Cette sobriété formelle, cette rationalité plus affirmée du dessin, ce goût pour les grandes compositions symétriques étaient déjà présents depuis plusieurs décennies dans l'architecture française, du moins sur le papier. Mais c'est la première fois que les architectes, à la faveur de la reconstruction, appliquent tous ces principes à grande échelle. Sous le règne d'Henri IV, ils adoptent un style très emphatique, plus ou moins riche dans les détails, mais toujours large et solennel. Il convient d'observer, dans la composition des façades, la manière dont sont traités les ornements d'architecture – tables, bossages, décor sculpté – en relation très étroite avec les volumes et l'ordonnance du bâtiment. Chaque élément retrouve, en quelque sorte, sa forme, son poids, la place qui lui

[89] J. Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des* massacres, Paris, 1986, p. 154-155, fig. 120. Ce portrait d'Henri IV, comme le souligne Ehrmann, s'inscrit dans la lignée des portraits équestres conçus par Caron à la cour des Valois. Ajoutons que l'armure du roi et le harnachement doivent être rapprochés d'un portrait équestre de François I[er] peint par François Clouet (Florence, Offices, Inv. 1890).

[90] « Voicy le preux Henry, ce monarque françois, ce guerrier porte fouldre / en terrassant l'E[s]pagne a son royaulme acquis et les Rebelles sont, par son bras, / mis en pouldre ayant la paix La France et ses subjectz conquis ».

revient de droit dans une conception beaucoup plus architectonique du décor[91]. Les dispositions maniéristes de l'architecture ne sont donc pas éradiquées, les licences subsistent toujours dans le décor, mais elles sont entièrement soumises aux lignes et aux masses du bâtiment.

L'un des grands mérites de cette architecture est son extrême flexibilité. Les architectes, qui procèdent essentiellement par juxtaposition de grands volumes et imbrication des formes[92], peuvent assez facilement reprendre d'anciens chantiers, introduire des changements d'axe, retourner des ensembles complets de bâtiments. Flexible, cette architecture l'est aussi sur le plan ornemental : la simplicité des volumes autorise en effet toutes les variations possibles dans le décor de surface, du « rustique » le plus sobre au « classique » le plus orné[93]. L'architecture henricienne se distingue enfin par sa propension à évoquer des constructions beaucoup plus anciennes et prestigieuses qui sont sources de légitimité : le souvenir des châtelets, des tours et des courtines du monde féodal n'est jamais très loin dans les pavillons à hauts combles et les grands portails aux formes imposantes[94] (fig. **8**). De même, les exèdres de fond de cour, les couvertures en dôme, les galeries monumentales qui forment péristyle autour des jardins clos évoquent, irrésistiblement, certaines des dispositions les plus caractéristiques de l'architecture gréco-romaine : celles des temples, des palais et des villas antiques qui faisaient déjà l'objet, depuis plusieurs décennies, de nombreux essais de reconstitution de la part des architectes et des *antiquaires*[95].

Appliqué à la rénovation des maisons royales, ce langage architectural se prête à la création d'ensembles monumentaux où les constructions nouvelles entrent souvent en résonnance avec les parties anciennes, qui peuvent aussi faire l'objet de remaniements. L'analyse des formes s'engage ici sur la voie de l'herméneutique, discipline peu goûtée des historiens qui se méfient, à juste titre, des risques de projection et des lectures psychologisantes. L'interprétation, pour être pertinente, ne pourra porter que sur des points

[91] L. Hautecoeur a assez bien décrit les spécificités formelles du décor architectural sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII (*op. cit.*, t. I/3, 1967, p. 817-821).
[92] *Ibidem*, p. 751-754.
[93] *Ibidem*, p. 817-872 ; Cl. Mignot, « L'architecture française au temps de Marie de Médicis » dans P. Bassani Pacht, Th. Crépin-Leblond *et alii*, *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts*, catalogue d'exposition (Blois, 29 nov. 2003-28 mars 2004), Paris, 2003, en particulier p. 31-33. Pour une typologie du décor mural, nous renvoyons à la thèse de Catherine Titeux, *Le mur et ses ornements : tables, encadrements, bossages et autres enrichissements dans l'architecture française à l'âge classique*, sous la direction de Cl. Mignot, Paris-Sorbonne, 2010.
[94] Voir à ce sujet les remarques de L. Hautecoeur, *op. cit.*, 1967, t. I/3, p. 714-715, 782-783.
[95] C'est notamment le cas, à Fontainebleau, de la grande exèdre ou « nymphée » de la cour des Offices ainsi que des trois galeries à arcades qui entourent le jardin des Buis : le nouveau « jardin de la Reine » a été conçu sur le modèle du jardin à péristyle antique.

très précis d'architecture, ce qui obligera à renoncer d'emblée à toute explication générale des bâtiments. On pourra s'intéresser, en particulier, à la manière dont les parties anciennes conditionnent, le plus souvent, les projets d'agrandissement dont la réalisation aboutit néanmoins à des transformations radicales. Car les constructions, quand bien même elles imitent délibérément le style des premiers bâtiments, sont toujours porteuses d'un rythme, de formes nouvelles et d'une iconographie spécifique qui modifient sensiblement le sens des compositions initiales.

***Fontainebleau : l'introduction d'un ordre monumental au sein des bâtiments***

Au château de Fontainebleau, la rénovation de la cour de la Fontaine, qui débute au printemps 1594, s'est faite dans un apparent respect des volumes, des façades, des styles existants[96]. Sous la galerie François I[er], la galerie du rez-de-chaussée a pourtant été reconstruite sur un dessin nouveau qui est à demi-ancien, à demi-moderne : architecture simple d'une galerie à arcades dont l'ordre de pilastres et le décor de bossages s'harmonisent, au premier coup d'œil, avec les autres façades (**fig. 9**). L'alternance de travées impose néanmoins un rythme différent et explicitement triomphal à cette partie du bâtiment restaurée par Henri IV. Le chiffre du roi, sa devise et ses armes s'affichent à grands frais sur chacun des trumeaux où ils sont sculptés en grand. La cour de la Fontaine a aussi été prolongée au sud par la création du jardin de l'Etang – jardin privé du roi (on y accédait depuis le pavillon des Poêles par une passerelle reliée à son appartement), et pourtant livré à l'admiration de tous depuis la cour. Ce jardin en l'île, qui suit un plan carré, se signalait dès l'abord par sa construction sur une solide plate-forme aux angles bastionnés : l'archétype du château médiéval, encore si influent dans l'architecture nobiliaire, dicte ici l'implantation et le plan du jardin[97]. Notons aussi la nouveauté pour l'époque des parterres de broderie, plantés dès 1595 par Claude Mollet, qui transposaient le chiffre superbe d'Henri IV dans la forme toujours verte des buis[98]. Les quatre carreaux du parterre étaient symétriquement disposés de part et d'autre d'une statue en marbre de grand prestige, *l'Hercule* de Michel-Ange acquis en 1529 par François I[er]. La statue, qui provenait du récent démontage de la fontaine de la cour, avait donc été remontée quelques mètres plus loin sur un piédestal massif aux allures d'autel antique, si l'on croit une vue de Silvestre qui le montre aussi bardé de chiffres royaux[99]. La

[96] E. Lurin, *op. cit.*, 2012, p. 240-242.
[97] La plateforme était augmentée à son extrémité de trois ressauts quadrangulaires, destinés à porter des pavillons. Cf. Fr. Boudon et J. Blécon, *op. cit.*, p. 74-75 et p. 275-277, n° 10 ; Droguet, *op. cit.*, 2010, p. 24-25.
[98] Cl. Mollet, *Théâtre des plans et jardinages*, Paris, 1652, p. 202-203.
[99] I. Silvestre, *Veuë du bastiment de la cour des fontaines, et du Jardin de l'Estan*, Paris, vers 1670.

conjonction de tous ces travaux, que l'on aurait pu croire si respectueux des dispositions d'origine, aboutissait à un retournement complet de l'ancienne cour d'honneur des Valois (**fig. 2**). Les bâtiments s'ordonnaient, désormais, selon un axe nord-sud qui mettait clairement en valeur, aux deux extrémités d'une vaste cour *à jardin ouvert*, l'œuvre de restauration et les créations plus personnelles du premier roi Bourbon.

À Fontainebleau encore, la rénovation de la cour du Donjon, en relation avec l'aménagement de la cour des Offices, fut l'occasion de créer à l'est une façade monumentale dont la valeur symbolique est encore plus apparente (**fig. 8**). Entre deux nouveaux pavillons de style « François I$^{er}$ », que le décor héraldique indique néanmoins comme des créations d'Henri IV, se dresse la porte du Baptistère, création très originale nourrie de références à l'architecture ancienne, moderne et même médiévale, qui devait abriter sous son dôme une statue équestre du roi. À l'entrée de la cour primitive du château, la composition très ordonnée du portail dresse, comme nous l'avons montré par ailleurs, le superbe tableau de la royauté des Bourbons dont elle souligne, à grands renforts de pastiches, la parfaite continuité avec la royauté des Valois[100].

***À Saint-Germain, comme à Cordouan : une esthétique du « parachèvement »***

Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye offre l'exemple d'une construction nouvelle qui fut néanmoins conçue par extrapolation d'un premier bâtiment : la maison de plaisance que Philibert Delorme avait commencé d'édifier quarante ans plus tôt pour Henri II. Le projet de château pour Henri IV semble avoir été directement greffé sur celui de Delorme dont il reprend les idées les plus essentielles : la symétrie presque absolue du plan, l'alternance des corps bas et des pavillons, la forme très caractéristique de la cour d'honneur qui ne fut édifiée qu'en 1600. Il s'agit néanmoins d'une construction beaucoup plus ample qui intègre, en les transformant, les parties anciennes et qui procède moins par imitation que par réécriture du projet initial (**fig. 10**). Le chantier s'ouvre, en 1594, par la rénovation du corps central, seule partie effectivement construite par Delorme dont les parties hautes étaient incomplètes et sans doute très endommagées. Les modifications apportées au dessin des baies, ainsi qu'au décor de bossage, indiquent que l'on envisageait sans doute, dès cette époque, de poursuivre le chantier dans le sens d'une nette amplification des bâtiments[101]. Le projet de Delorme pour la cour d'honneur est trop peu documenté pour que l'on puisse décrire, avec quelque précision,

[100] E. Lurin, *op. cit.*, 2012, p. 244-253.
[101] E. Lurin, *op. cit.*, 2015.

les modifications qui furent apportées lors de la construction. Néanmoins, le respect des formes et des dimensions des exèdres, l'emploi du pilastre à tables, motif cher à l'architecte, l'absence complète de polychromie dans l'élévation intérieure, qui contraste fortement avec l'appareil brique et pierre des autres parties du château, tous ces éléments montrent que l'on a voulu adapter le projet du grand architecte aux dimensions et aux valeurs d'un nouveau bâtiment[102].

Les visiteurs du Château-Neuf au XVII[e] siècle ne mentionnent jamais le nom de Delorme, mais ils rappellent souvent que le château doit sa magnificence aux travaux entrepris par Henri IV, lequel a su rendre cette demeure « vraiment royale »[103]. L'idée est bien celle du « parachèvement » d'un bâtiment dont la fonction sociale est capitale. Dans la tradition du *decorum*, cette idée suppose, avec le complet achèvement du travail artistique, une certaine perfection de la forme qui doit en même temps s'accorder au rang et à la dignité du commanditaire. Le bâtiment royal « parachevé » est une forme de « chef-d'œuvre » pour la monarchie, une œuvre belle et accomplie, mais surtout parfaitement digne du roi de France, une œuvre « capitale »[104]. Avec le développement monumental du château, les premiers signes de cette magnificence royale auxquels étaient si sensibles les visiteurs se confondent, précisément, avec les modifications et les enrichissements apportées par les architectes d'Henri IV : la conception d'un nouveau portail à douze colonnes, apparemment très ouvragées[105] ; la polychromie générale des bâtiments qui s'enrichit même de quelques marbres sur la façade orientale ; l'introduction de tables ornées, de bouillons d'acanthes et surtout d'un véritable arsenal d'armoiries, de chiffres et d'emblèmes sculptés sur toutes les parties vives : portail, portes d'entrée, acrotères des deux galeries royales, piédestaux des balustrades, etc.[106].

Rénovation, augmentation et « parachèvement » de la maison du roi au sein d'un édifice plus vaste dont la « richesse » et la monumentalité donnent aussi le sentiment d'une affirmation plus haute de la monarchie. La construction du Château-Neuf est la parfaite expression, dans le domaine de l'architecture, d'un idéal de *renovatio* qui s'était déjà illustré

[102] E. Lurin (éd.), *op. cit.*, 2010, p. 37-38 ; E. Lurin, *op. cit.*, 2015.
[103] L'expression est de Pierre Mathieu (*op. cit.*, 1605, p. 265r). On retrouve la même idée chez Palma Cayet et Duchesne.
[104] Rappelons que le verbe « parachever » dérive du mot « chef » qui signifie « fin, extrémité » en ancien français (du latin *caput*). Cf. O. Bloch, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, 1932, t. I, p. 142.
[105] La description du portail, dans le manuscrit des Antoine, mentionne « douze grosses colonnes de pierre rondes cizelées et taillées en compartiments de broderie » (Paris, BnF, Manuscrits, Nouv. acq. fr. 5012, f° 92r).
[106] E. Lurin (éd.), *op. cit.*, 2010, p. 34-45, 56-57.

quelques années plus tôt sur le chantier du phare royal de Cordouan (**fig. 11**). L'extrapolation du parti initial est ici le fait d'un seul homme, l'ingénieur Louis de Foix, qui aura servi successivement et avec constance « HDV III » (Henri III de Valois) et « HDB IV » (Henri IV de Bourbon), pour reprendre un *jeu de chiffres* dans le décor sculpté de la chapelle. Les enjeux politiques et même spirituels de ce chantier, auquel font allusion les emblèmes de plusieurs médaillons[107], sont assurément nombreux. La défense de la légitimité du roi, à travers la poursuite des travaux, importait sans doute autant que l'affirmation par Henri IV d'une politique d'unité et de défense nationale à un moment où le conflit s'était internationalisé. Néanmoins, ces deux ordres d'explication nous semblent entièrement dépassés par un besoin encore plus pressant de (re)sacralisation de la personne royale. Le second projet de Louis de Foix se distingue, en effet, par ses nombreux emprunts à l'architecture religieuse de l'histoire antique, moderne et même médiévale. Il s'agit d'un trait récurrent de l'architecture henricienne que l'on observe déjà en 1592 à Blois, notamment dans la conception des grands pavillons à dômes, coiffés d'un lanternon, qui scandent le premier projet d'extension[108]. On le retrouve à Fontainebleau, sous des formes diverses, dans chacun des bâtiments construits pour Henri IV : le dôme de la porte du Baptistère, celui du pavillon central de la galerie de la Volière, sans doute inspiré du projet de Blois, le décor en forme de retable de la Belle cheminée du roi, les exèdres monumentales de la cour des Offices[109], etc. Mais aussi au palais des Tuileries dans l'achèvement du pavillon central : le grand dôme sur tambour, dont l'originalité a été soulignée par Guillaume Fonkenell[110], est probablement l'œuvre des architectes d'Henri IV. Au phare de Cordouan, les références à l'architecture religieuse viennent s'imbriquer dans une composition « télescopique » qui nous a été décrite par Jean Guillaume[111] : le temple à cella circulaire de l'Antiquité gréco-romaine – forme idéale du temple antique selon les Modernes ; puis le dôme sur tambour d'un grand sanctuaire chrétien, qui n'est pas sans rappeler Saint-Pierre-de-Rome ; enfin, beaucoup plus haut dans le ciel, là où la lumière du fanal rejoint celle du Père, une cheminée en forme de flèche gothique, ornée de crochets.

***Une restauration historique : le Grand dessein du Louvre et l'achèvement de la Petite galerie***

[107] J. Guillaume, *op. cit.*, 1970, p. 52, fig. 36 ; J.-P. Babelon, *op.cit.*, 1983, p. 21-23, fig. 3-4**.**
[108] Fr. Lesueur, *op. cit.*, 1962, p. 132-135, fig. 3-6 et p. 139, fig. 9.
[109] *Henri IV à Fontainebleau*, *op. cit.*, 2010, p. 16-17, 26-29, 112-129 ; E. Lurin, *op. cit.*, 2012, p. 244-249 ; Idem, « Les oiseaux du roi. La galerie de la Volière au château de Fontainebleau », en préparation.
[110] G. Fonkenell, *op. cit*., 2010, p. 43-44.
[111] J. Guillaume, *op. cit.*, 1970, en particulier p. 36-42.

La connaissance de tous ces chantiers doit nous permettre de relire une grande partie des constructions qui furent entreprises par Henri IV au nom d'un principe de continuité monarchique. Le chantier le plus important, celui du moins dont la résonnance politique devait être la plus forte est bien entendu le chantier du Louvre et des Tuileries. La dialectique de la *renovatio* doit être ici envisagée à l'échelle de chacun des bâtiments et des chantiers hérités des Valois : dialectique subtile, comme on l'a vu, dans la mesure où la continuation des travaux s'articule à la conception de nouveaux bâtiments dont les partis restent fondés sur des idées plus anciennes. Le Grand dessein, avant d'être un projet d'architecture (dont la cohérence et l'unité restent encore à démontrer) est d'abord l'expression de la volonté du roi. Henri IV entend clairement faire acte de souveraineté en décidant de reprendre et d'achever tous les chantiers antérieurs. La construction de la Grande galerie (1595-1607) n'est sans doute qu'un premier geste, quelque peu maladroit, mais il suffit à faire comprendre l'unité et le sens du programme[112] : donner à la couronne de France un véritable palais royal.

On retrouve sur les chantiers du Louvre et de Tuileries les procédés d'écriture, la diversité des styles et les jeux d'échos que nous avons déjà observés à Fontainebleau et à Saint-Germain-en-Laye. Signe d'un profond respect pour l'œuvre de Lescot, ou volonté d'inscrire la royauté d'Henri IV dans une continuité directe avec celle des Valois, la décoration de la façade sur cour de l'aile méridionale du Louvre a été poursuivie, dès le mois d'octobre 1594, sans modification dans le dessin à l'exception, bien entendu, des chiffres et des emblèmes dont on donna le modèle à Barthélemy Prieur[113]. La Petite galerie du Louvre constitue sans doute un cas très différent, l'inachèvement du chantier, qui semble avoir assez peu avancé avant 1594, ouvrant ici la possibilité d'une interprétation beaucoup plus large du parti initial. Le chantier des Tuileries, que nous étudierons ailleurs, fournirait d'autres exemples, en particulier dans la conception de la petite galerie de liaison et dans l'achèvement du corps central.

La signification politique du chantier de la Petite galerie apparaît clairement à la lecture de l'inscription qui fut apposée en 1596, soit bien avant la fin des travaux, vraisemblablement sur la façade orientale où se trouve la loggia[114] :

> Cette galerie entreprise autrefois par Charles IX, en un temps de paix profonde,

[112] Pour André Duchesne, la Grande galerie est un « grand ouvrage, soit que l'on considere le bastiment par le dessein, ou le dessein par le bastiment » (*op. cit.*, 1614, p. 105).
[113] Marché passé le 12 octobre 1594 avec Barthélemy Prieur pour les sculptures de la partie méridionale de la Cour carrée (Paris, AN, MC, XIX, 330, f° 454). Cf. J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1978, p. 61.
[114] L'inscription est reproduite par Claude Barthélemy Morisot (*Henricus Magnus*, Leyde, 1624, p. 148).

Henri IV roi très chrétien de Gaule et de Navarre

l'a achevée de manière heureuse [*feliciter*], au milieu des agitations pénibles des guerres civiles

en l'an de Grâce 1596, de son règne le septième[115].

Le texte salue l'achèvement de la galerie comme un événement majeur du règne héroïque d'Henri IV. Mais il défend aussi la thèse d'un changement très profond, une forme de révolution qui se serait accomplie dans le royaume à la faveur des guerres civiles. Nous touchons ici à l'un des fondements de l'idéologie henricienne qui s'inscrit plus que jamais dans une conception cyclique du temps. Henri IV est un nouvel Auguste, un prince héroïque et providentiel qui doit mettre fin aux guerres civiles et dont le règne marquera le début d'un nouveau cycle de croissance et de prospérité pour le royaume[116], siècle plus « heureux » dont l'achèvement de la galerie royale serait l'un des tout premiers signes[117]. Le fait qu'Olivier de Serres ait choisi précisément la porte sur jardin de la Petite galerie pour illustrer le frontispice du *Théâtre d'agriculture*, important traité d'agronomie qu'il dédie au roi en 1600[118], n'est certainement pas anodin (**fig. 1**). La France, comme son roi, rêve à cette époque de beaux jardins et elle entrevoit dans l'achèvement des premiers chantiers les prémices d'une profonde renaissance.

Ces considérations *historiques*, inscrites en façade du premier bâtiment « achevé » à Paris par Henri IV, nous invitent à regarder attentivement le dessin de la façade principale, en particulier le décor de la loggia qui avait effectivement de quoi émerveiller les sujets du roi à la fin des années 1590[119]. Une telle abondance de marbres de couleur ne s'était pas vue en façade d'un bâtiment parisien depuis la construction, trente ans plus tôt, du corps central du palais des Tuileries. La façade de la Petite galerie joue par ailleurs, dans le dessin des ordres, d'un fort contraste stylistique entre les étages[120]. L'ordre dorique du rez-de-chaussée, avec son jeu savant de bossages, relève d'un classicisme précieux qui pourrait aussi bien dater du règne de Charles IX que de celui d'Henri IV. Au premier étage, si l'on en croit la gravure de

[115] *Henricus IIII Galliae et Navar. rex christianissimus / porticum hanc Carolo IX alta olim pace coeptam / inter graves civilium bellorum aestus feliciter absolvit / anno Sal. MDXCVI regni VII*. Cf. A. Berty, *op. cit.*, 1868, t. II, p. 60 ; J.-P. Babelon, *op. cit.*, 1978, p. 89.

[116] Le mythe de l'Age d'or, inspiré notamment des écrits de Virgile (*Bucoliques*, II), traverse une fois de plus l'histoire du royaume et la pensée de la monarchie.

[117] L'idée est reprise et développée par l'historien Pierre Mathieu qui connaissait certainement la dédicace de la Petite galerie : « Il acheva au plus fort des guerres, et tempestres estrangeres ce qu'eux avoient entrepris en la plus grand bonace du siecle » (*op. cit.*, 1605, p. 265r).

[118] O. de Serres, *Le théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, Paris, 1600. Sur le séjour de l'auteur à Paris, ses relations avec Henri IV, Sully et Laffemas, voir H. Gourdin, *Olivier de Serres. « Science, expérience, diligence » en agriculture au temps d'Henri IV*, Paris, 2001, p. 214-226.

[119] Sur l'histoire de la Petite galerie sous Henri IV, voir G. Fonkenell, *op. cit.*, 2004, p. 24-29.

[120] Dans sa description de la Petite galerie, Henri Sauval insiste sur la variété des « bigarures » qu'il est difficile de représenter au lecteur (*Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, 1724, t. II, p. 37).

Jean Marot (**fig. 12**) qui demeure, il est vrai, notre seul document[121], les pilastres de l'ordre corinthien évoquent l'architecture du début du règne de François I^er^ avec leurs proportions plus trapues, leurs bases à hautes plinthes, leurs fûts lisses et cernés d'une moulure au centre desquels se détache une petite table sculptée au chiffre du roi. Cet archaïsme délibéré, dans le dessin de l'ordre, est néanmoins tempéré, au-dessus des fenêtres, par un décor de fines tables rectangulaires interrompant la frise – référence explicite, cette fois, au dessin plus classique des autres bâtiments du Louvre, en particulier à la façade de l'aile Lescot qui présente ce type de table à l'étage. Ajoutons à cela le décor de palmes et de caducées qui produit, par sa régularité, un effet de semé héraldique sur les piédroits : ce parti de façade s'accorde bien avec la fonction du bâtiment à l'étage où l'on aménagea, quelques années plus tard, un grand décor monarchique dans la continuité de l'appartement du roi. La « Galerie des rois » présentait, comme on le sait, un véritable abrégé de la généalogie des rois et reines de France, de Pharamond à Henri IV[122].

De telles compositions sont relativement fréquentes dans les bâtiments d'Henri IV où le contraste et l'hybridation des styles jouent un rôle d'articulation entre les bâtiments, mais aussi entre les règnes, par le biais de l'iconographie royale. La façade orientale de la Petite galerie est tout à fait analogue, dans sa conception stylistique, à celle de la face interne de la porte du Baptistère à Fontainebleau, porte triomphale, bâtie vers 1601, qui fait partie d'une rénovation globale de la cour ovale (**fig. 8**). Le premier niveau de la porte est construit dans l'esprit des premiers bâtiments de la cour, édifiés sous les règnes de François I^er^ et d'Henri II, dont le style désuet est discrètement « corrigé » par les architectes d'Henri IV. Le niveau supérieur, celui du dôme, est entièrement dédié quant à lui à l'iconographie du roi : il suit un dessin beaucoup plus complexe, riche et vigoureux où le décor sculpté se trouve étroitement contrôlé par la modénature et les ordres[123]. Sans jamais verser dans le pastiche - car il s'agit aussi d'évoquer un nouvel « ordre » sur les chantiers du roi - les architectes d'Henri IV savent parfaitement composer avec l'histoire des bâtiments, manier les références et assembler les styles de manière à inscrire de manière précise et très concrète les constructions du règne dans le temps long de la monarchie.

## Conclusion

[121] J. Marot, *Eslevation de l'un des corps de logis du Louvre basti sous Charles IX et sous Henri IV et bruslé en partie en 1660*, vers 1660-1670, eau-forte, 25x53 cm.
[122] Sur le décor de la Galerie du roi, voir D. Cordellier, « Le décor intérieur de la Petite Galerie sous Henri IV. La ″plus magnifique chose que l'on ait faite depuis que la terre est créée″ » dans G. Bresc-Bautier (éd.), *op. cit.*, 2004, p. 32-38.
[123] E. Lurin, *op. cit.*, 2012, p. 250-253.

Henri IV ne cesse de l'affirmer : son rôle, ou plutôt sa vocation, dans les maisons royales aura été de « parachever » l'œuvre de ses prédécesseurs, ce qui impliquait de poursuivre les chantiers tout en affirmant sa propre ambition, et ce au nom d'un même idéal. C'est dans cette volonté constante d'articuler l'ancien et le moderne – d'achever tout en poursuivant, d'agrandir tout en restaurant – que l'on pourra faire apparaître sur les chantiers royaux des intentions symboliques particulières, lesquelles permettront de mieux comprendre certains aspects du langage décoratif et des partis architecturaux. L'historien de l'art pourra résoudre au passage certaines apories stylistiques : les multiples phénomènes d'imitation, de variation et de pastiches qui caractérisent les chantiers d'Henri IV peuvent trouver un sens, et même une justification, dans le cadre d'une réflexion générale sur la valeur monumentale des bâtiments. Ce sont ces conditions historiques qui expliquent aussi, à notre avis, l'ampleur, l'unité et le faste de la « Seconde École de Fontainebleau ». L'art de cette époque, avec ses airs de triomphe permanent, est aussi et d'abord un art de *sortie de crise* qui se doit d'affermir les esprits, de redonner force et légitimité aux hommes comme aux institutions. Rien de ceci ne pouvait s'accomplir sans un fort ancrage de la commande et de la création artistiques dans le vaste champ des traditions. Il suffit d'observer comment la noblesse, à la même époque, fait constamment appel aux vieux symboles de féodalité qu'elle associe au langage classique de la mythologie et des ordres. La multiplicité des références, l'intelligence des compositions, l'aisance dont font preuve les contemporains dans le maniement des *codes* nous incitent à voir autre chose, dans ces phénomènes de continuité, qu'un simple prolongement de l'histoire ou une volonté de retour à l'ordre. Les élites du royaume dressent plutôt le bilan d'un long siècle de mutations dont elles entendent tirer le meilleur profit sous le règne d'Henri IV. L'heure est venue pour elles de bâtir, de peindre ou de publier ce qui avait été souvent retardé, empêché ou compromis par les guerres civiles. Artistes et commanditaires font preuve de beaucoup de pragmatisme, mais aussi d'une réelle maturité intellectuelle dans cet appel aux traditions et à l'histoire qui fonde leur propos. Il s'agit bien d'une vendange tardive, dernière étape de la Renaissance française qui vient ouvrir le XVII$^{e}$ siècle français : conclusion brillante et nécessaire, favorisée par la monarchie, qui accompagne la reconstruction du royaume en même temps qu'elle marque l'avènement d'un ordre nouveau.

* * *