

## La subordination des arts du dessin aux projets de Jules Hardouin-Mansart

Christian MICHEL  
*Professeur d'histoire de l'art moderne,  
université de Lausanne*

Le rôle qu'a tenu Jules Hardouin-Mansart comme surintendant des Bâtiments à l'égard de l'Académie royale de peinture et de sculpture et des manufactures a rarement été abordé<sup>1</sup> ; il a pourtant laissé des traces durables sur la production artistique en France. Sa nomination correspond, on le sait bien, à la fin d'une crise grave qu'avaient connue les institutions fondées par Colbert. La manufacture royale des meubles de la Couronne, établie aux Gobelins, avait dû fermer en 1694 et l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui avait évité la fermeture, avait vu sa pension réduite des deux tiers et surtout elle s'est fait interdire de recruter de nouveaux membres. Si l'interdiction qu'avait édictée Louvois n'avait guère été respectée, il en a été autrement lorsque Colbert de Villacerf fut nommé surintendant des Bâtiments et protecteur de l'Académie (1691-1699) : ne furent reçus pendant sa direction que trois artistes, agréés dans les années 1680 (André Bouys, Jean Lemoyne et Nicolas Coustou) ainsi que le peintre Nicolas Colombel, agréé en 1693, reçu en mars 1694, et dont la compagnie a envisagé de donner le tableau à Villacerf en décembre 1694, peut-être pour se faire pardonner d'avoir transgressé ses ordres, ou plus vraisemblablement parce qu'il le protégeait. Bien des peintres et des sculpteurs, formés dans l'enceinte de l'Académie et même, pour certains, anciens pensionnaires du roi à Rome, furent donc amenés à se faire recevoir comme maîtres. La liste des maîtres peintres et sculpteurs pour l'année 1697<sup>2</sup> permet de voir

1. Seul Bernard Teyssède a évoqué son appui sans faille à Roger de Piles, mais sans le mettre en relation avec son œuvre d'architecte. Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, s. d., [1965], p. 458-462.
2. Consultée par Guiffrey, qui ne donne pas de source, elle est déployée dans sa « Liste générale des maîtres peintres et sculpteurs de la communauté de Saint-Luc de la ville de Paris, 1391-1789 », éd. *Archives de l'art français*,

que de nombreux artistes qui devinrent académiciens après 1699 ont dû s'inscrire dans la maîtrise. On peut citer François Barrois, Antoine Dieu, François Jouvenet, Robert Levrac-Tournières, Philippe Meunier, Claude Verdoy, Robert Le Lorrain. Plusieurs autres artistes qui ont travaillé aux chantiers royaux, Claude III Audran, René Chauveau, Louis Garnier, Pierre Le Pautre, Barthélémy de Melo, Nicolas Renard, Claude de Simpol, n'ont pas rejoint l'Académie après 1699. D'anciens académiciens, désireux de faire du commerce, ont aussi rejoint ce corps comme Jean Forest.

Avec la nomination de Jules Hardouin-Mansart comme surintendant des Bâtiments et protecteur de l'Académie, l'Académie retrouve le droit de recruter de nouveaux membres, mais se voit soumise à un contrôle très strict. À la différence de ses prédécesseurs et de ses successeurs, Hardouin-Mansart était à la fois le responsable administratif et le responsable artistique des chantiers pour lesquels il faisait appel aux peintres et aux sculpteurs de l'Académie. Il en avait fréquenté un certain nombre comme ses égaux dans sa jeunesse : selon Antoine Coypel « ce fameux architecte, s'est souvent fait honneur, en parlant à vous-mêmes, de s'être formé dans votre école<sup>3</sup> » et il avait été élève de Charles Poerson en même temps que Corneille Van Clève<sup>4</sup>. J'évoquerai ici diverses de ses interventions dans le domaine des arts du dessin, apparemment encore peu connues, afin de pouvoir mieux comprendre ce qu'en tant qu'architecte il en attendait.

## LA TRANSFORMATION DES STRUCTURES DE PRODUCTION

### *Mansart et l'Académie royale de peinture et de sculpture*

Je ne m'attarderai pas, dans sa gestion de l'Académie, sur ce qui dépend de ses sympathies ou antipathies personnelles qui n'a somme toute guère d'intérêt

(A.A.F.), 1915, p. 154-484.

3. « L'architecte qui, de nos jours, a rempli une si brillante carrière, et qui, à la tête de cette Compagnie, a succédé à une place qui n'avait été remplie que par un cardinal, un chancelier de France et des premiers ministres, et qui l'est encore aujourd'hui par un des plus grands seigneurs du royaume, ce fameux architecte, dis-je, s'est souvent fait honneur, en parlant à vous-mêmes, de s'être formé dans votre école », écrit Antoine Coypel, sans doute le 2 juin 1714 (*Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, éd. Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, t. IV, 2010, vol. I, p. 110).
4. Voir Anatole de Montaiglon (éd.), *Correspondance des Directeurs, de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Paris, 1887-1908, t. III, (1699-1711), p. 284.

– ses conflits avec les Coypel, Joseph Parrocel<sup>5</sup> ou Bon de Boullongne<sup>6</sup> –, ces peintres n'ont d'ailleurs pas été tenus à l'écart des chantiers royaux. En revanche, il me paraît plus intéressant de voir ce qui correspondait à des exigences artistiques, liées aux chantiers qu'il dirigeait. Les principales occasions, pour un peintre ou un sculpteur, de se distinguer dépendaient entièrement de ses choix ou de ses exclusions, ce qui lui a valu une soumission des académiciens bien plus grande que celle qu'ils ont pu manifester précédemment à l'égard de Le Brun. Être en disgrâce constituait une réelle entrave à une carrière : Bon de Boullongne et Antoine Coypel songèrent à s'installer à l'étranger, Charles-François Poerson, le fils de l'ancien professeur de Mansart, après avoir vu effacer les fresques qu'il avait peintes pour les Invalides, se fit envoyer à Rome. Le comportement des académiciens peut être illustré par le discours d'apparat lu par Nicolas Guérin, le secrétaire de l'Académie, au surintendant des Bâtiments en janvier 1707 et publié dans le *Mercur Galan*<sup>7</sup>.

L'Académie reçoit, avec toute la reconnaissance dont elle est capable, les marques que vous lui donnez de l'attention que vous avez pour elle, et elle reconnaît parfaitement que vous ne laissez rien passer où vous croyez lui faire plaisir, qu'elle ne ressente les effets de la protection que vous lui accordez. Quoiqu'elle n'ait pas encore eu l'occasion, Monsieur, de vous faire en public ses très humbles remerciements de l'avantage et de l'applaudissement qu'ont reçus les arts du dessein dans l'ouvrage des Invalides, superbe parce que tout ce que l'industrie de l'art y a pu contribuer, mais encore plus excellent par la supériorité du génie et par la délicatesse du goût de son auteur, elle n'en est pas moins sensible à l'honneur dont vous avez voulu comme lui faire part dans ce grand ouvrage. Cette compagnie conçoit, Monsieur, que rien ne pouvait être glorieux à la peinture et à la sculpture qu'en leur faisant ainsi avoir place dans les endroits les plus exposés à la vue de ce temple magnifique, rien en effet ne leur étant plus avantageux que la noblesse et le goût exquis de ce grand morceau d'architecture où elles se trouvent enfermées. [... La compagnie] n'a rien de plus à cœur que de continuer à contribuer autant qu'il lui est possible à l'avancement des arts, en répondant à vos bonnes intentions et au soin que vous en prenez ne doutant point que vous n'avez la bonté de représenter au Roi que la difficulté des temps ne sert qu'à augmenter l'ardeur du zèle de l'Académie.

5. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, (1745), 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1762, p. 233-234. Il faut cependant noter que, malgré l'aversion déclarée que Hardouin-Mansart aurait eue pour lui, Parrocel fut nommé conseiller de l'Académie sur ordre du surintendant.
6. Roger-Armand Weigert et Carl Hernmarck (éd.), *Les relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718. Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström. Correspondance (extraits)*, Stockholm, 1964, p. 243.
7. *Mercur galan* de janvier 1707, p. 383-390; *Conférences*, éd. cit., t. III, 2009, p. 182.

La déférence avoisine la platitude, ce que le comportement autoritaire d'Hardouin-Mansart peut expliquer. Il n'est guère sensible aux privilèges que l'Académie avait obtenus. Il a fait travailler des artistes non académiciens (Claude III Audran, Simpol, Dieu, Le Pautre), et ne semble pas avoir manifesté de résistance à la réforme de la maîtrise qui, en novembre 1705, obtient de nouveau le droit de poser le modèle au détriment du privilège exclusif qui était celui de l'Académie. Il témoigne de la plus grande indifférence à l'égard de l'Académie de France à Rome et laisse le directeur, Charles-François Poerson, dans une telle détresse financière que celui-ci propose de fermer l'institution, pensant suivre ainsi les intentions du surintendant des Bâtiments. De toute façon, les concours pour le grand prix furent interrompus entre 1706 et 1708<sup>8</sup>. Une grande partie de l'œuvre de Colbert est ainsi remise en cause.

Cela ne signifie pas que Mansart ne portait aucun intérêt à l'Académie. Il a fait doubler sa pension, fortement réduite pendant la guerre de la ligue d'Augsbourg<sup>9</sup>, et surtout il a mené une politique visant à infléchir la pratique artistique, tant par la persuasion que par des mesures autoritaires.

Il intervient dès sa nomination pour imposer une doctrine artistique, en faisant élire Roger de Piles en tant que conseiller. Il vient assister à la première lecture de l'amateur le 6 juillet 1699 et appuie ce discours de son autorité :

M. le Protecteur a ouï ce discours avec beaucoup d'attention, a fort recommandé à la Compagnie d'en faire le cas qu'il mérite et de le mettre au nombre des choses qu'elle regarde comme les plus précieuses, et a témoigné que, lorsque l'Académie aurait quelque chose à lui représenter pour l'intérêt de la Compagnie, il lui serait fort agréable qu'elle s'adressât à Monsieur de Piles, qui, conjointement avec Monsieur le Directeur et Mrs les Officiers en exercice, l'informerait des choses qui regardent la Compagnie, et que ce serait aussi par cette entremise qu'il ferait savoir ses volontés<sup>10</sup>.

Le discours de Roger de Piles est donc recopié dans les registres pour le fixer indiscutablement « au nombre des choses que l'Académie regarde comme les plus précieuses », et son auteur se voit assigner le rôle d'intermédiaire entre les académiciens et le surintendant ; il dispose donc d'un tel crédit que sa doctrine doit être généralement acceptée. La plupart de ses discours sont lus au moins

8. Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, 1878-1892, t. III, p. 32 et 44.

9. *Ibid.*, p. 262.

10. *Ibid.*, p. 268.

deux fois, et souvent en présence d'Hardouin-Mansart. Celui-ci reprend à son compte certaines de ses idées ; ce dont témoigne une harangue qui lui est adressée par Nicolas Guérin, le 30 novembre 1705 :

La compagnie connaît parfaitement combien il était utile à l'avancement des arts d'avoir auprès du Roi un protecteur qui ne les regardant pas simplement avec cette sorte d'admiration qui n'est pas aisée de refuser à ce qu'ils ont de grand et de prenant, mais que, les ayant d'un amour de connaissance, étant entré, comme vous l'avez fait, Monsieur, dans leur théorie et leur pratique avec cette supériorité de génie qui vous a fait mériter d'y présider, non seulement par la dignité de Surintendant, mais aussi en savant maître. Si l'Académie respecte en vous cette première qualité, elle estime infiniment la seconde et elle n'oubliera jamais cette belle maxime qu'une partie de ses officiers, en vous priant de faire à la compagnie la grâce que vous lui faites aujourd'hui, eut le plaisir de vous entendre si bien prononcer après quelques réflexions que vous faites sur des ouvrages de peinture qui étaient présents. Que dans les arts, pour arriver au sublime qui en fait l'excellence et la souveraine perfection, il ne fallait pas s'abandonner à l'impétuosité de son génie, mais savoir en modérer le feu et l'enthousiasme par une sage imitation de la simplicité de la nature. Que par ce moyen, l'élégance et la force de l'expression étant toujours jointe à la vérité, l'on travaillerait également pour tout le monde, pour les savants qui ne manqueraient pas d'y apercevoir le savoir et l'industrie de l'artiste, et pour les moins connaissant qui ne pourraient être insensibles aux attraits de la nature ; et comme vous ajoutâtes, Monsieur, avec cette grâce qui vous est si naturelle, que les différents temps de votre application aux beaux arts vous avaient appris à user de cette maxime, un tel exemple est bien propre pour en autoriser la pratique<sup>11</sup>.

Un tel discours renvoie à l'opposition qu'avait établie Roger de Piles entre le vrai simple (qui d'ailleurs tient surtout au coloris), et au vrai idéal, qui est un fruit de la culture de l'artiste. La perfection tient au mélange des deux dans le vrai composé. Cette prééminence du vrai en peinture a conduit à rendre marginal ce à quoi s'était beaucoup attachée l'Académie dans les années 1667-1680, la réflexion sur la convenance historique. Pour Roger de Piles, la convenance historique était secondaire par rapport aux qualités propres du tableau, dont les « trois parties, la composition, le dessein, et le coloris, sont l'essence de la peinture [...] ; ce n'est que par les parties essentielles de son art que le peintre fait

11. Nicolas Guérin : harangue à Jules Hardouin-Mansart du 30 novembre 1705 ; *Conférences*, éd. cit., n.1, t. III, p. 143-144.

connaître une infinité de choses qui relèvent le prix de ses tableaux, quoiqu'elles ne soient point de l'essence de la peinture ; telles sont les propriétés d'instruire et de divertir<sup>12</sup> ». Il serait abusif de prétendre que Roger de Piles ne défendait qu'une conception non érudite de la peinture, mais il estimait qu'elle ne devait pas être dépréciée pour n'être pas instructive. En revanche, à ses yeux, le peintre qui se néglige dans la composition, le dessein ou la couleur ne connaît pas l'essence de son art et celui qui néglige le vrai simple dans son tableau est condamnable.

C'est ainsi, sans doute, qu'il faut comprendre les interventions, non nuancées, de Jules Hardouin-Mansart dans le fonctionnement de l'Académie. Il refuse à deux reprises de faire remettre les prix (en 1702 et 1704), ayant fait convenir les académiciens qu'ils avaient été trop indulgents dans l'attribution de ces prix à des tableaux médiocres<sup>13</sup>, même si certains ont prétendu que son intervention pour le premier de ces concours aurait tenu à la présence dans un des tableaux d'une figure qui l'aurait caricaturé<sup>14</sup>. Il ne se contente pas d'intervenir en ce qui concerne les élèves : même les réceptions à l'Académie doivent être soumises à son agrément selon un règlement qu'il impose le 16 janvier 1702<sup>15</sup>. Il impose ses choix dans les élections des officiers : dès sa nomination, il avait fait démissionner Noël Coypel de sa place de directeur, sous prétexte qu'il avait été nommé par le roi et non élu comme le voulaient les statuts ; il indiqua toutefois ses préférences pour la nomination de ses successeurs, trois artistes largement impliqués dans ses chantiers : Charles de La Fosse, Antoine Coysevox et Jean Jouvenet. Il accorde à la sculpture une place par rapport à la peinture qu'elle n'avait pas encore connue depuis la fondation du corps. Dans une lettre lue le 24 avril 1702, il exhorte la compagnie que

de n'avoir dans les élections qui étaient à faire d'autre but que le bien commun, et même d'avoir égard que, la Peinture et la Sculpture étant deux sœurs qui concourent également à former l'Académie, elles devaient être par conséquent également considérées et que, pour entretenir l'union, on devait éviter l'affectation de préférer l'une à l'autre.

12. Roger de Piles, « *L'Idée du peintre parfait* », introduction à *L'Abrégé de la vie des Peintres*, 1699, éd. Paris, 1715, p. 27.

13. Voir *Procès-verbaux*, éd. cit., t. III, p. 333 et 383.

14. Dans le manuscrit archive 480 de l'ENSBA, une note anonyme explique que la première interdiction tenait au fait que les concurrents avaient donné à Moïse enfant les traits d'Hardouin-Mansart (cité dans Anne-Marie Garcia, Emmanuel Schwartz, *L'École de la Liberté : être artiste à Paris, 1648-1817*, cat. exp. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, octobre 2009-janvier 2010, Paris, p. 315-316).

15. *Procès-verbaux*, éd. cit., t. III, p. 334-335 : « Que, si par sa réponse il permet à l'Aspirant de se présenter, l'Académie pourra avec toute liberté de ses suffrages procéder, par la voie des fèves, à recevoir ou refuser l'Aspirant à faire preuve de sa capacité ; Que si au contraire Mr le Protecteur trouve à propos de suspendre la délibération, l'Académie s'en abstiendra, Monsieur le Protecteur ne voulant suspendre son consentement en cette occasion que pour le bien de l'Aspirant et pour l'honneur de l'Académie. »

Coysevox est donc élu directeur. À partir de 1704, les sculpteurs remettent systématiquement des morceaux de réception en ronde-bosse et non plus les bas-reliefs qui constituaient leur forme la plus usuelle au XVII<sup>e</sup> siècle.

L'intérêt que Roger de Piles et lui portent au vrai simple le pousse à accroître l'importance des peintres à talents particuliers, en augmentant les occasions qui leur permettaient de devenir officiers. Lorsque le peintre de paysage, Jean Forest, beau-frère de La Fosse et beau-père de Largillier, est réintégré à l'Académie le 25 avril 1699, jour où Roger de Piles est nommé conseiller honoraire, on lui donne une place spéciale, qui avait été créée pour Van der Meulen, parmi les professeurs de perspective et d'anatomie. Le 2 juin 1703, on explique le rôle des conseillers :

La Compagnie, ayant toujours regardé la classe de M<sup>rs</sup> les Conseillers comme un moyen d'honorer les talents particuliers et de donner entrée à ceux qui les professent dans les délibérations de la Compagnie, et, dans cet esprit, s'étant toujours conservé la liberté d'augmenter le nombre de ceux qui la composent, ce qui a même été autorisé par Messieurs les Protecteurs, a résolu d'augmenter deux places dans cette classe, outre les six qui y sont présentement, et pour cet effet, après avoir pris les voix pour remplir ces deux places, elle a nommé M. Parrocel et M. Vivien.

La formule *toujours regardé* est assez curieuse : le grade de conseiller ayant été à l'origine réservé aux anciens professeurs ayant obtenu leur retraite. Depuis juin 1679, six places sont attribuées aux talents particuliers, mais dans les faits, elles sont largement réservées aux graveurs<sup>16</sup>. L'autorisation de « Messieurs les Protecteurs » est vraisemblablement un ordre de Mansart, qui exige l'élection de Philippe Meusnier à la place de Girard Audran le 1<sup>er</sup> septembre 1703 et doit avoir fait choisir Joseph Parrocel et Joseph Vivien. Parrocel mourant l'année suivante, il est remplacé le 17 mars 1704, en présence du surintendant, par François Desportes. Ces innovations ouvrent la voie à un rééquilibrage des genres au sein de l'Académie, et ce n'est qu'après la mort de Mansart que l'Académie décide de revenir au chiffre de six, fixé par les statuts. Ces peintres ont tous largement décoré les châteaux de Versailles et de Marly sous les ordres de Mansart.

Il semble aussi vouloir aiguïser l'émulation des artistes : il est à l'origine des deux expositions que l'Académie a organisées en 1699 et en 1704. C'est le

16. En 1703, les six conseillers étaient Gérard Édelinck, Girard Audran, Claude-Antoine Héroult, Jean-Baptiste Blin de Fontenay (qui avait succédé à son beau-père Jean-Baptiste Monnoyer), Étienne Baudet et Alexis Loir, soit deux peintres et quatre graveurs.

même principe d'émulation qui l'a conduit à faire fonder des prix trimestriels à l'Académie d'architecture<sup>17</sup>.

### *Mansart et les Gobelins*

Pour les tapisseries, l'intervention de Jules Hardouin-Mansart, pour avoir été moins soulignée, n'est pas moins importante. Alors que les lettres patentes de Louis XIV de 1667 avaient donné la direction à Le Brun et « vacation arrivant, à personne capable et intelligente dans l'art de peinture pour faire les desseins de tapisseries, sculptures et autres ouvrages », c'est un architecte, Antoine Desgodets qui est nommé, avec une sur-inspection confiée à Robert de Cotte et à un peintre qui n'a guère laissé de traces, Pierre Mathieu. Ce dernier ne se présenta à l'Académie royale de peinture et de sculpture qu'en juin 1708, soit après la mort d'Hardouin-Mansart. Les ateliers d'orfèvrerie, de pierre dure et d'ébénisterie disparaissent et si ceux de tapisserie sont de nouveau actifs, leur production est largement transformée<sup>18</sup>. Assurément certaines tentures, commencées avant 1694, sont achevées, mais seule une des tentures dont les cartons avaient été peints depuis 1661 donne lieu à plusieurs nouveaux tissages, il s'agit des *Rabesques de Raphaël*, pour laquelle les nouveaux cartons avaient été fournis par Noël Coypel. Cinq nouvelles tentures sont mises sur le métier entre 1702 et 1708. Autrement, de l'œuvre de Le Brun, ne sont retissées que les *Éléments* et les *Saisons*: la première deux fois, la seconde une fois; on retisse aussi quelques pièces des *enfants jardiniers*. Les tentures narratives sont abandonnées: de l'*Histoire d'Alexandre*, Hardouin-Mansart ne retient que les bordures, qui sont retissées cinq fois en devenant les *Entre-fenêtres des termes*. Les seules commandes de cartons neufs ont été passées à Claude III Audran qui donne les dessins des *Portières des dieux*, parmi les tapisseries les plus souvent reproduites au XVIII<sup>e</sup> siècle. Déjà entre 1700 et 1702, chacune des tapisseries des *Éléments* fut tissée au moins sept fois en basse lisse avec or, et au moins deux fois en haute lisse, toujours à or; les *Saisons* furent tissées huit fois en basse lisse. Les décors qu'élabore Mansart laissent plus de place à des tapisseries ornementales, de tailles restreintes, qu'aux vastes tentures qui avaient été produites précédemment.

17. Henry Lemonnier (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, Paris, 1911-1929, t. III, p. 143-144.

18. Voir Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, Paris, 1903-1923; t. III, *Dix-huitième siècle. Première partie. 1699-1736*.

### *Une conception du décor intérieur*

Il serait naturellement aisé de voir dans ces interventions l'autoritarisme de Mansart, qui aurait imposé ses hommes et ses choix à l'insu de Louis XIV. Le roi, bien que s'intéressant aux détails, aurait une nouvelle fois été trompé par ceux à qui il accordait sa confiance et n'aurait pas su voir les transformations des structures colbertiennes qu'avait opérées son surintendant des Bâtiments. Toutefois, comme le soulignent plusieurs des communications publiées dans ce volume, les projets sont dans bien des cas communs au maître d'ouvrage et à l'architecte. Mansart connaît les « intentions du roi » et les met en œuvre à Versailles ou à Marly. C'est notamment par l'étude des appartements de Louis XIV que l'on peut le mieux comprendre les raisons de la politique de Mansart à l'égard de la peinture, de la sculpture ou de la tapisserie<sup>19</sup>.

Les revêtements de marbre qui avaient été utilisés dans les grands appartements ont cédé la place à des lambris de bois, de plus en plus dorés lorsque l'on s'approche de la chambre. Les plafonds ne sont plus peints et les cheminées à la royale, surmontées de miroirs, ont remplacé les cheminées ornées de tableaux telles qu'on en trouvait dans le salon de Diane ou la salle des Gardes de la reine<sup>20</sup>. Ce sont donc les principales places dévolues à la peinture qui ont disparu. En revanche, les œuvres des collections royales qui sont installées dans les antichambres et dans la chambre sont parmi celles dont le coloris est le plus soutenu. Un tableau de Joseph Parrocel orne la salle des Gardes; dans l'antichambre du Grand Couvert, douze tableaux du même peintre viennent compléter un tableau de Jacques Courtois. L'Œil-de-Bœuf est orné de trois grands tableaux de Véronèse (*l'Évanouissement d'Esther, Judith et Holopherne* et *Bethsabée au bain*) et de deux tableaux de plus petite taille du même peintre (*Adoration des bergers* et *Mise au tombeau*) ainsi que de deux tableaux des Bassano et de la *Fuite en Égypte* de Gentileschi; s'y ajoutent de nouvelles portières. Quant à la chambre du Roi, si l'on accroche en hiver dans l'alcôve un Dominiquin et un « Raphaël », en été ce sont des tapisseries – non identifiables<sup>21</sup>; la décoration fixe est constituée – comme elle l'est de nouveau aujourd'hui – de six tableaux de Valentin, un de Turchi et un de Lanfranco dans l'attique, et, en dessus de portes, des tableaux alors attribués à Caravage,

19. Je me sers de Jean-François Félibien, « Changements qui ont été faits en divers endroits du château, pendant l'impression de ce volume », dans *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, 1703, p. 336 sq.

20. Fiske Kimball, « The Development of the « Cheminée à la royale » », *Metropolitan Museum Studies*, vol. 5, n° 2 (Sep., 1936), p. 259-280.

21. On pourrait supposer qu'il s'agissait de deux tapisseries de la tenture des *Rabesques de Raphaël*, d'après Noël Coypel; en effet les portières d'après Audran sont appelées dans les inventaires Nouvelles portières des *Rabesques des dieux* (M. Fenaille, *État général des tapisseries...*, p. 14).

Van Dyck et Dominiquin; les portières des *Éléments* sont suspendues devant les portes. Il est peu probable que le roi n'ait pas dit son mot dans le choix des tableaux exposés dans ses appartements, même si la plupart étaient déjà en place lorsque la pièce était le salon central du château, et il est clair que la prééminence est donnée aux coloristes. Les choix sont comparables pour Trianon<sup>22</sup>. On remarquera que l'on est très loin de messages complexes et que les peintres retenus ont souvent été critiqués pour leur absence de rigueur en ce qui concerne le costume, c'est-à-dire la convenance historique. La place donnée à Charles de La Fosse à l'Académie royale de peinture et de sculpture prend donc son sens. Le choix n'est pas idéologique, mais avant tout plastique. Il faudrait peut-être relire à cette aune la transformation des décors des Invalides, où Hardouin-Mansart se décide à faire abattre les sculptures qu'il avait fait exécuter sur les pendentifs de la coupole, pour les remplacer par les fresques de La Fosse. Ce n'est pas pour autant qu'il néglige la sculpture, mais de nouveau, celle-ci doit contribuer par un drapé plus mouvementé à alléger les structures architecturales ou à décorer les bosquets. La disgrâce de Girardon est relayée par la faveur de Coysevox.

Enfin, si l'on comprend mieux la mise à l'écart de la tapisserie monumentale et narrative, il faut mettre cette mutation elle aussi en rapport avec une nouvelle conception du décor, où le travail des lambris suppose que les parois ne soient plus recouvertes intégralement et où la nature des ornements doit être modifiée. Les grands projets allégoriques de la période de Colbert, l'intérêt pour les copies de tapisseries anciennes ou pour une peinture à l'aiguille qui avaient caractérisé la surintendance de Louvois ne sont plus de mise. L'arabesque allégée, telle que l'ont fournie Noël Coypel ou Claude III Audran, est mieux adaptée au nouveau décor. Elle vient répondre à la transformation des boiseries, jadis étudiée par Fiske Kimball et Bruno Pons, et conduit sans doute à regarder différemment aussi les décors sculptés de la chapelle de Versailles.

En effet, il semble plus pertinent de s'arrêter sur ce qui a dû tenir une place déterminante dans la faveur de Jules Hardouin-Mansart. Il a su élaborer une synthèse satisfaisante du vocabulaire de l'architecture française dans ses élévations, mais surtout il a radicalement transformé les décors intérieurs. S'il a conservé les plafonds peints dans les églises (chapelle de Versailles et Invalides), il les a fait abandonner dans les châteaux. Le système ornemental est largement

22. En 1695 neuf tableaux figuraient dans l'antichambre du roi : deux Bassano, le *Renaud et Armide* de Carrache, un Collante, et sur la cheminée l'*Assomption* de Véronèse, vis-à-vis d'une *Vierge* de Léonard. Dans la chambre du roi se trouvaient aussi neuf tableaux : quatre dessus-de-porte de Claude, le *Saint Mathieu* de Mignard, le *Saint Jean* de Le Brun, et encore un Claude dans l'alcôve (voir l'inventaire publié par Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714*, Paris/La Haye, 1967, p. 131.)

modifié, les appliques de bronze doré sont remplacées par des figures légères en stuc ou en bois. Les stucs qui ornent les voussures de l'Œil-de-Bœuf, si admirés dès leur achèvement, représentent des figures d'enfants plus marquées par le vrai simple que ceux qui ornaient la Grande Galerie sur les dessins de Le Brun. Les tapisseries monumentales ne trouvent plus guère leur place dans l'ornement des parois (elles sont même éliminées à Trianon ou à Marly). La peinture doit être en mesure de se soutenir dans des pièces blanches ou dorées, couleurs qui étouffent tout coloris terne. De la même façon que les décors des églises napolitaines imposaient aux peintres de vigoureux contrastes colorés, les appartements aménagés par Hardouin-Mansart ou Robert de Cotte les conduisent à favoriser les coloristes. Le rôle des couleurs s'est ainsi transformé dans les intérieurs; les parois ne sont plus polychromes, recouvertes de tapisseries ou de marbres, mais elles sont blanches et dorées et les rehauts de couleurs sont réservées, dans les églises, aux voûtes peintes et aux pavages de marbre, et dans les palais et châteaux, aux tableaux encastrés dans les boiseries. Les décors textiles sont surtout des portières...

On peut ainsi mieux comprendre les enjeux de l'action d'Hardouin-Mansart à l'égard de l'Académie royale de peinture et de sculpture et des Gobelins; il opère une mutation radicale par rapport à la politique qui avait été menée par Colbert et même par Louvois. Pour lui, et pour le roi, un décor n'est pas porteur de signification, mais doit exalter la splendeur de la monarchie. Il n'a pas besoin du conseil privé que Colbert avait fondé et que Louvois avait conservé, la « petite académie ». Celle-ci, bien que n'ayant toujours pas d'existence officielle, s'était transformée en un lieu d'érudition sous Villacerf; elle reçoit en 1701 ses premières lettres patentes qui la transforment en Académie des inscriptions et médailles. Elle ne dépend plus du surintendant des Bâtiments mais du secrétaire d'État chargé de la Maison du roi. L'élaboration d'une iconographie complexe n'est plus de rigueur et la description des maisons royales ne requiert plus d'érudition. La force de séduction du coloris l'emporte sur la complexité de l'invention. Il conviendrait d'ajouter cette dimension aux transformations des décors qu'avait pu analyser Kimball en 1940. Mansart fait appel aux meilleurs artistes de son temps, même à ceux avec il ne s'entend guère comme Antoine Coypel ou Joseph Parrocel. La réunion des deux charges de surintendant des Bâtiments et de premier architecte de roi sur une seule personne modifie les priorités. Les choix qu'opère le surintendant le sont en fonction des besoins du premier architecte et naturellement du roi lui-même. La peinture, la sculpture ou la tapisserie ne doivent occulter les structures décoratives des châteaux, des hôtels ou des églises aménagés par Hardouin-Mansart, mais leur être subordonnées. Elles ne sont plus guère que des ornements complémentaires qui

viennent les enrichir à des emplacements précisément déterminés. La splendeur du roi et des princes pour lesquels travaille le premier architecte repose sur la richesse et le bon goût de leurs résidences et non sur les messages complexes que les peintres, aidés des érudits de la petite académie, pouvaient exprimer. Le comportement d'Hardouin-Mansart vis-à-vis de l'Académie royale de peinture et de sculpture et des manufactures est rationnel et il est peut-être le seul des surintendants des bâtiments qui a su réunir tous les arts dans un projet cohérent. Cette subordination n'a pas été sans peser sur les peintres et les sculpteurs qui n'ont retrouvé leur autonomie qu'après sa mort et eux aussi « trouvèrent quelque différence entre le conduite [du nouveau directeur des bâtiments, le duc d'Antin] et celle de M. Mansart à leur égard et goûtèrent pour la première fois la douceur qu'il y a à être sous les ordres d'un homme de condition<sup>23</sup> ».

## Jules Hardouin-Mansart et l'architecture des bains

Ronan BOUTTIER

*Docteur en histoire de l'art moderne,  
université Paris-Sorbonne*

La carrière de Jules Hardouin-Mansart débute au lendemain d'un profond renouvellement des formes distributives amorcées dans les grandes demeures de Paris et de sa campagne au cours des années 1630-1640, riches en innovations dans la manière d'habiter<sup>1</sup>. L'appartement des bains laisse alors peu à peu la place à la « chambre des bains » et au « cabinet des bains », quand les sources n'usent pas du terme plus général de « bain ». Ces pièces gagnent désormais les étages, intègrent la cellule de l'appartement comme elles peuvent en demeurer éloignées. Outre la mobilité distributive, on constate le renouveau des partis de plans : bain dans un cabinet, bain avec alcôve, bain dans l'alcôve d'une chambre. Témoignant du goût pour un nouvel art de vivre tourné vers la commodité, cabinets et chambres des bains demeurent pour l'essentiel des espaces de représentation dont l'ornementation connaît alors un enrichissement considérable. Existe-t-il dans l'œuvre de Jules Hardouin-Mansart une filiation formelle avec les nouvelles pièces de bain inventées par les architectes du temps de Richelieu et de Mazarin ? Peut-on isoler des modèles distributifs et des pratiques décoratives qui permettent d'identifier une phase charnière liant les prototypes du milieu du siècle avec les nouveaux usages qui s'établissent au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle ?

La maison de plaisance de Clagny projetée en mai 1674 en lisière de la ville de Versailles pour la marquise de Montespan, on le sait, eut le tort de déplaire à l'ombrageuse favorite du roi. La contestation de sa position à la cour au début

23. Gondrin de Pardaillan Louis-Antoine de, duc d'Antin, *Mémoires...*, Juste de Noailles (éd.), Paris, 1821, p. 73.

1. Ronan Bouttier, « Invention et diffusion dans l'architecture des bains privés à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 136<sup>e</sup>-137<sup>e</sup> années, 2009-2010 (2011), p. 125-150.