HISTOIRE DU PALAIS ET DU MUSÉE DU LOUVRE

LA PETITE GALERIE

APPARTEMENT d'ANNE d'AUTRICHE

SALLES ROMAINES

TEXTE PAR CHRISTIANE AULANIER

CHARGÉE DE MISSION
AU DÉPARTEMENT DES PEINTURES

54 PLANCHES - 90 REPRODUCTIONS

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX
PARIS

DL 09124 - 20-7-56

LA

PETITE GALERIE

Appartement d'ANNE D'AUTRICHE

SALLES ROMAINES

32

9

HISTOIRE DU PALAIS ET DU MUSÉE DU LOUVRE

LA PETITE GALERIE

APPARTEMENT d'ANNE d'AUTRICHE

SALLES ROMAINES

TEXTE PAR CHRISTIANE AULANIER

CHARGÉE DE MISSION
AU DÉPARTEMENT DES PEINTURES

54 PLANCHES - 90 REPRODUCTIONS

6187

Fol. Lj 9
7571
(5)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX
PARIS

DL 09124 20-7-56

HISTOIRE

DU

PALAIS ET DU MUSÉE DU LOUVRE

par CHRISTIANE AULANIER

Déjà parus :

La Grande Galerie du Bord de l'Eau.

Le Salon Carré.

Les Trois Salles des Etats.

Le Nouveau Louvre de Napoléon III.

A paraître :

La Salle des Cariatides et les Salles Grecques.

Le Pavillon du Roi, le Musée Charles X et la Galerie Campana.

Etc ..., etc ...

LES ORIGINES DE LA PETITE GALERIE

La Petite Galerie est l'une des parties du vaste Palais du Louvre qui eut les destinations les plus variées. A l'origine du Musée, elle fut le berceau du département des Sculptures Antiques; au cours des siècles précédents, rois et reines, conseillers et académiciens hantèrent successivement ce corps de logis auquel s'était même indûment attachée une sinistre légende.

Constituant un ensemble architectural, elle occupe une aile bâtie à l'écart du Vieux-Louvre située perpendiculairement à la façade du Pavillon du Roi, au rez-de-chaussée duquel elle était reliée par un étroit passage (fig. 1).

Ce fut le premier bâtiment construit au XVIe siècle en dehors du quadrilatère du château fort; ce monument de la Renaissance n'est plus une réfection, mais un édifice entièrement neuf. Alors que Pierre Lescot avait assis le Louvre de Henri II sur les anciennes fondations de la forteresse féodale, la Petite Galerie, délibérément moderne, sera fondée au delà des douves. Sa façade principale longera un canal d'adduction, alimentant en eau de Seine les fossés du Louvre; ce canal, ultérieurement comblé, fera partie du jardin baptisé plus tard jardin de la Reine, puis jardin de l'Infante.

o

La date exacte de la construction demeure incertaine.

D'après Palma Cayet, mémorialiste contemporain des derniers Valois, « les superbes galleries, pour aller du Louvre aux Thuileries, furent commencées seulement par Charles IX, qui n'y fît que mettre la première pierre de l'advis de la Reyne sa mère, Catherine de Médicis (1) »; ce fait, s'appliquant à

(1) Pierre-Victor Palma Cayet, *Chronologie Septenaire*, Paris, 1866, p. 283.

la Grande Galerie est attesté par Jacques Androuët du Cerceau qui ajoute : « davantage ont esté, par ladite dame, encommencez quelques accroissements de galleries et terraces, du costé du Pavillon, pour aller de là au Palais qu'elle a fait construire et édifier au lieu appelé les Tuileries ». Et cette précision, « du costé du Pavillon », ne pouvant désigner que le Pavillon du Roi, indique clairement qu'il s'agit bien de la Petite Galerie.

Provenant de la notice explicative du *Chasteau du Louvre*, en tête des *Plus excellents Bastiments de France*, ce texte d'Androuët du Cerceau parut pour la première fois en 1576. Sur la gravure du plan du « bastiment neuf » (fig. 1), la Petite Galerie apparaît nantie d'un seul étage, de plain pied avec la salle des Cariatides; elle y figure sans divisions intérieures, les ouvertures, portes ou fenêtres concordent avec celles qui existent encore sur les façades actuelles. Seul le côté ouest a été transformé par des adjonctions au cours du XVIIe, puis au début du XIXe siècle.

Confirmant à son tour du Cerceau, Sauval, généralement bien informé, écrit dans son *Histoire et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris :* « J'ai dit que la Petite Galerie fut commencée sous Charles IX, et achevée sous Henri IV, par Chambiche jusqu'au premier étage, qu'il couvrit d'une plate-forme ou terrasse, où Charles IX allait prendre l'air; Fournier et Plain bâtirent le second étage sous Henri IV » (1).

Datant de son règne, quelques documents épars nous sont parvenus. Le détail des comptes de la construction semble irrémédiablement détruit, cependant la Bibliothèque Nationale conserve la table des matières du second volume d'un manuscrit perdu. Cette table contient la nomenclature des Comptes des Bâtiments de 1571 à 1599 (2). La Petite Galerie y est mentionnée à trois reprises, aux années 1593, 1594 et 1597; divers chapitres : maçonnerie, charpenterie, etc. (3) y sont seulement cités avec les noms des trésoriers Henry Estienne et Jean Jacquelin. Le volume disparu aurait certainement précisé les dépenses relatives à l'achèvement de l'entreprise.

A la terrasse primitivement prévue Henri IV fit substituer une nouvelle galerie. Louis Batiffol a trouvé, et fragmentairement publié, le marché de charpenterie du 9 octobre 1596 pour la couverture de ce nouveau bâtiment, ainsi que celui de la menuiserie des croisées, daté du 1er avril 1599 (4).

Splendidement décorée, ornée des portraits des rois et des reines de France cette « Galerie des Rois » est longuement décrite par Sauval (5). Rénovée après l'incendie de 1661, elle s'appellera dorénavant « Galerie d'Appolon ».

(1) Henri Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, Recueil de notes rédigé avant 1676, publié par Rousseau, Paris, 1724, tome II, p. 37.

(2) Léon de Laborde, *Les Comptes des Bâtiments du Roy*, publiés par la Société d'Histoire de l'Art Français, Paris, 1877, tome I, p. XLIII, XLIV et XLV.

(3) « Maçonnerie, charpenterie, couverture, plomberie, menuiserie, serrurerie, vitrerie, sculpture, marbres, peinture, vidanges et parties extraordinaires ».

(4) Louis Batiffol, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, tome I, p. 424.

(5) Henri Sauval, *Recherches et Antiquités de la Ville de Paris*, Paris, 1724, tome II, p. 37-40.

La Grande Galerie avait été commencée dès 1595 (1) ainsi que le Pavillon qui en sera l'amorce du côté du Louvre. Butant contre l'extrémité sud-ouest de la Petite Galerie, il en deviendra en quelque sorte une inséparable dépendance.

Les *Actes de Sully* donnent d'intéressantes précisions sur le degré d'avancement de ces derniers travaux, à propos desquels l'architecte Métezeau est mentionné (2). Le gros œuvre du nouveau Pavillon devait être achevé en 1604, puisque le 28 janvier, cinq maîtres sculpteurs prenaient part à l'adjudication de la décoration de la grande salle du rez-de-chaussée dite des Ambassadeurs ou des Antiques (3).

Cette adjudication du décor sculpté eut lieu « au rabais et moing disans, à l'extinction de la chandelle en la manière accoustumée ». Sur la fin de la troisième et dernière chandelle, les travaux furent adjugés à Guillaume Poiret pour 1.950 livres par trumeau « sur lequel rabais ladite troisième chandelle s'est éteinte et sur ce que personne n'a voulu rabaisser ». Le marché fut passé le 8 février 1604. Une nouvelle adjudication eut lieu quatre ans plus tard, le 29 mars 1608, pour les « ouvrages de taille, mouslures, ornemens et enrichissemens en pierre de Sainct Leu et pierre dure, que Sa Majesté a commandé estre faicts en la voulte, lunette et dessus des croisées de la Salle des Anticques du Louvre » ... Enfin le 29 mars 1608 on adjugeait aussi le dallage de marbre de la salle, qui devait être, lui aussi, exécuté d'après les dessins de Métezeau, et, le 9 décembre 1609, Jacob Bunel, peintre ordinaire du Roi, passait marché moyennant 10.000 livres tournois et s'engageait à représenter dans les compartiments de la voûte dessinés par Métezeau, les Saisons, les Quatre Éléments et les signes du Zodiaque (4).

Nous connaissons le décor disparu de cette salle par la description qu'en donne Sauval. D'après lui, c'est l'une des plus magnifiques salles du Louvre « conduite par Métezeau, peinte par Bunel; de haut en bas ce ne sont que marbres noirs, rouges, gris, jaspés, rares, bizarres, bien choisis, enchâssés en manière d'incrustation dans le parterre aussi bien que dans les murailles qui rendent le lieu assez semblable à des reliquaires ou à des cabinets d'Allemagne fort historiés : les trumeaux sont ornés de colonnes fuselées et de niches garnies de statues de marbre, entre autres, d'un More, d'une Diane, d'un Flûteur et d'une Vénus » (5).

(1) Louis Batiffol, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, tome I, p. 422.

(2) Louis Métezeau, fils de Thibaut Métezeau, petit-fils de Clément Métezeau, né à Dreux, architecte du Roi en 1594, mort à Paris en 1615.

(3) C'est actuellement la Salle d'Auguste, qui avait fait partie des appartements d'été d'Anne d'Autriche, cf. p. 93.

(4) Les *Actes de Sully*, publiés par M.-F. de Mallevoue, Paris, 1911, p. 111, 115, 116, 117 et 134.

(5) Henri Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, Recueil de notes rédigées avant 1676, publié par Rousseau, Paris, 1724, tome II, p. 42 et *Inventaire dressé après décès de Barthélemy Prieur*, publié par Mme Lamy, introduction et notes par G. Brière, dans le *Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme français*, avril-juin 1949, tome XXV, 6e série, p. 45.

Ce faste, qui contrastait avec la simplicité légendaire du roi Henri IV, n'était pas uniquement destiné à éblouir les ambassadeurs étrangers. Loin d'être de la prodigalité, cette profusion de marbres était une dépense exemplaire du bon roi Henri, par ailleurs si économe des deniers publics : le monarque songeait au développement d'une industrie nationale et voulait, comme le fera plus tard son petit-fils Louis XIV, favoriser ainsi les carriers des Pyrénées (1).

Tandis que la Salle des Ambassadeurs était somptueusement ornée, le rez-de-chaussée de la Petite Galerie ne paraît pas avoir été complété sous le règne de Henri IV. Les plans ne présentent aucune cloison, c'était donc un grand passage où l'on pouvait se réunir ou se promener, mais non pas un lieu destiné à être habité.

o

Alors que nous possédons ces quelques documents relatifs à la seconde campagne de construction de la Petite Galerie, en dépit de nouvelles recherches aux Archives Nationales et dans les Minutes des notaires royaux, la campagne initiale demeure obscure.

Le nom de « Chambiche » est traditionnellement resté attaché à ce bâtiment. Valet de Viriville et Berty (2) firent les premières découvertes au sujet de cette famille de constructeurs que la fantaisie de l'ancienne orthographe appelait tantôt Sambiche, Cambiche ou Chambiges. On suit partiellement l'activité de cette dynastie de maîtres-maçons de la fin du XIVe au XVIIe siècle. Ainsi que l'a précisé M. Louis Hautecœur, ce Chambiges serait Pierre II (3) qui travailla à la chapelle funéraire des Valois à Saint-Denis, et soumissionnera pour la construction de la Grande Galerie. Sa participation à l'édification de la Petite Galerie est donc plus que probable, mais l'exacte chronologie du bâtiment est encore inconnue.

Dans l'ancien registre du Bureau de la Ville de Paris, où se trouve le récit de la pose de la première pierre du bastion des Tuileries le 11 juillet 1566, Berty avait découvert la note suivante placée immédiatement après ce récit : « Du XXième dudict mois. Ce jour, le Roy a mandé Messieurs les Prévost des Marchans et Eschevins et leur a ordonné faire clorre de grosse maçonnerye la seconde descente approchante au Port Sainct-Nicolas devant les clostures du Louvre, *à l'endroict d'une gallerie* que Sa Majesté a ordonné estre faicte en ce lieu » (4).

(1) Christiane Aulanier, *Le Salon Carré*, édition des Musées Nationaux, Paris, 1950, p. 10.

(2) Valet de Viriville, dans *Magasin Pittoresque*, Paris, 1856, p. 339. Berty, *Topographie historique du Vieux Paris*, Paris, 1866, tome I, p. 263.

(3) Louis Hautecœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, Paris, 1943, tome I, p. 4 et 359.

(4) Berty, *Topographie historique du Vieux Paris*, Paris, 1866, tome I, p. 259.

Le projet est mentionné ici pour la première fois en 1566. Dix ans plus tard, en 1576, Androuët du Cerceau publiait le plan de la Petite Galerie « encommencée », nous ignorons depuis quand et à quel point. Mais cette époque, troublée par les guerres de Religion, n'était guère favorable au développement des constructions; celle-ci, seulement « encommencée » en 1576 ne pouvait être qu'un chantier le 24 août 1572, date des Massacres de la Saint-Barthélemy. Le règne de Charles IX porte la responsabilité de cette atroce et lâche tuerie. L'avoir autorisée ou tolérée, sinon ordonnée, semble déjà suffisamment criminel. L'odieuse légende du balcon de la Petite Galerie s'est postérieurement greffée sur ces événements sanglants. Peut-être est-il intéressant d'en reconstituer la genèse : lentement formée en deux siècles, elle s'est tardivement précisée pendant la Révolution.

o

Charles IX a-t-il réellement tiré sur les protestants? (1) Ce point d'histoire est lui-même violemment controversé. Le fait, parfois révoqué en doute, est attesté par plusieurs récits du temps, les bases en sont fragiles, la plupart d'entre elles ont la valeur de racontars grossis par la transmission de témoignages de seconde main, dont la partialité semble trop souvent évidente.

Tel est le cas de Brantôme qui ne peut être suspecté de malveillance envers le roi. L'écrivain avait quitté Paris en août 1572 et n'avait donc pas assisté aux événements qu'il rapporte. Voici sa version de l'épisode : « Lorsqu'il fut jour, Il (Charles IX) mist la teste à la fenestre de sa chambre et qu'il voyait aucuns dans les fauxbourgs Saint-Germain qui se remuaient et se sauvaient, il prit un grand harquebuz de chasse et en tira tout plein de coups à eux, mais en vain car l'harquebuz ne tirait si loing » (2).

Il est à noter que la Petite Galerie n'est mentionnée dans aucune narration contemporaine. Celle de Brantôme, l'une des plus précises, spécifie que Charles IX « se mist à la fenestre de sa chambre », qui se trouvait alors au premier étage du Pavillon du Roi (partie de la Salle des Sept Cheminées).

Témoin plus sujet à caution puisqu'il était polémiste, et partisan puisque huguenot, Agrippa d'Aubigné, dans son *Histoire Universelle*, faisant allusion à la nuit tragique écrit de Charles IX : « ce prince giboyait de la fenestre du Louvre aux corps passans » (3). Mais toujours contre l'histoire la légende a raison et Voltaire contribua beaucoup à en maintenir la croyance durant le XVIIIe siècle. Commencé à la Bastille en 1717, le poème épique de la *Henriade*, si largement diffusé, eut pour premier titre : *Poème de la Ligue*. Cette peinture des guerres de

(1) *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, tome V, p. 332, VI, p. 118, VII, p. 182, X, p. 5 et 105, XII, p. 211, XVII, p. 441.

(2) Brantôme, *Œuvres complètes*, Paris, 1869, p. 255.

(3) Agrippa d'Aubigné, *Histoire Universelle*, Paris, 1889, livre 6, chap. 4, tome III, p. 333, et *Les Tragiques*, Paris, 1867, p. 240.

Religion n'avait d'autre but que d'inspirer la haine de l'intolérance et des persécutions; en dépit de ses faiblesses et de la longueur de l'action, c'est ce qui explique sa durable popularité.

Le Massacre de la Saint-Barthélemy y est évoqué avec une véhémence peu commune :

> « Que dis-je! O crime, ô honte, ô comble de nos maux :
> Le roi, le roi lui-même, au milieu des bourreaux,
> Poursuivant des proscrits les troupes égarées.
> Du sang de ses sujets souillait ses mains sacrées » (1).

Tout le passage terminé par ces vers passait pour un chef-d'œuvre, c'en était le « morceau choisi » le plus célèbre.

La thèse qui avait servi, puis desservi le fanatisme religieux, fut ensuite utilisée par fanatisme politique. Lorsqu'ils voulurent jeter l'opprobre sur la royauté, les anti-monarchistes s'en emparèrent à nouveau.

C'est ainsi que Mirabeau, avec son éloquence entraînante, clame dans son grand discours du 13 avril 1790 : « Rappelez-vous, Messieurs, qu'ici, de cette même tribune où je vous parle, je vois les fenêtres du Palais (les yeux et le geste tournés du côté droit) dans lequel les factieux, unissant des intérêts temporels aux intérêts les plus sacrés de la Religion, firent partir, de la main d'un roi des français, l'arquebuse fatale qui donna le signal de la Saint-Barthélemy ».

Jacobins et sans-culottes ne pouvaient manquer d'exploiter un thème qui servait si bien leur cause. Parmi les délibérations du Conseil général de la Commune de Paris, le 29 du premier mois de l'an II de la République une et indivisible, nous trouvons ce texte : « Le Président, pénétré du même esprit que le procureur de la Commune, observe qu'une plaque devrait être placée sous la fenêtre d'où l'infâme Charles IX a tiré sur ses sujets. Un membre du Conseil (mieux informé que ses collègues), signale que cette fenêtre n'existe plus; cependant le Conseil adopte toutes les parties du réquisitoire et, sur les observations du Président, arrête qu'à l'endroit d'où Charles IX tirait sur le peuple, il sera planté un poteau infâmant pour la mémoire des rois » (2).

Effectivement, la *Décade Philosophique* du 30 floréal an II annonce à la rubrique *Mélanges :* « on vient de mettre au bas d'une des fenêtres du Louvre un poteau infâmant sur lequel on lit cette inscription : *C'est de cette fenêtre, que l'infâme Charles IX, d'éxécrable mémoire, a tiré sur le peuple avec une carabine* » (3).

(1) Voltaire, *La Henriade*, Paris, 1817, chant second, p. 53.

(2) *Gazette Nationale* ou *Moniteur Universel*, n° 31.

(3) *La décade philosophique, littéraire et politique*, Paris, de l'imprimerie des Sciences et des Arts, 30 floréal an II.

Jugeant sans doute l'anathème insuffisant, la Commission temporaire des Arts voulut surenchérir et, dans sa réunion du 20 fructidor, elle charge Léon Dufourny de « rédiger par écrit ses vues sur un monument patibulaire à élever à l'endroit d'où Charles IX tirait sur le peuple » (1).

Grâce au 9 thermidor, le monument ne fut jamais élevé et l'on se contenta de la plaque certifiant un fait d'une authenticité discutée. Mais lorsqu'il fallut décréter « l'endroit » fatidique et décider de son emplacement, la fenêtre de la Chambre du roi n'existait plus, ayant été successivement masquée par les façades de Le Vau, puis de Perrault. Les révolutionnaires, aussi peu soucieux de vérité archéologique que de vérité historique, choisirent arbitrairement l'extrémité de la Petite Galerie. Son balcon symbolique avait été la Tribune Royale. Aux jours de fête la Cour y assistait aux joutes et aux feux d'artifice (fig. 22); les vieillards pouvaient encore se souvenir d'y avoir vu la petite Infante Marie-Anne-Victoire et Louis XV dans sa jeunesse. C'était la plus grande et la plus visible des fenêtres donnant sur le quai; c'est donc là, au-dessous du balcon de la Reine, que fut gravée l'inscription infâmante. Peu importait qu'à l'époque des Massacres de la Saint-Barthélemy, en 1572, le mur d'enceinte du Louvre de Charles V existât encore; il passait exactement à l'emplacement du balcon de la Petite Galerie.

o

Daté du 14 janvier 1595 (2), le devis des « ouvrages de maçonnerie et pierre de taille qu'il convient faire pour le roi notre sire pour construire et édifier de neuf une grande galerie » est formel. « En premier lieu sera fait l'abbataige, desmolition et descombre de l'antien mur et tour par voye estant depuis la gallerie encommencée ». L'en-tête même du devis spécifie « une grande gallerie qui commencera *par forme d'esquerre*, depuis la gallerie encommencée à faire de neuf en son Chasteau du Louvre, jusqu'au bâtiment des Tuileries ». La construction en forme d'équerre, unissant les deux galeries est précisément l'extrémité de la Petite Galerie du côté de la Seine. Il est donc maintenant prouvé qu'elle fut fondée en 1595, vingt-trois ans après la Saint-Barthélemy.

La fenêtre fut, au cours des âges, alternativement ouverte ou aveuglée. D'après les gravures et les tableaux représentant d'anciennes vues du Louvre, il semble qu'au début du XVIIe siècle, elle était obstruée, car dans son journal, tenu lors du Voyage du Cavalier Bernin en France, M. de Chantelou relate le 17 septembre 1665 : « J'ai trouvé le Cavalier discourant avec Pietro Sasso, stucateur italien qui était en France en 1655, quand on fit une fenêtre au nouvel appartement de la Reine-mère, du côté de la rivière. Lorsqu'on ouvrit le mur, qui était de pierre tendre, on le fit assez aisément à la superficie. Mais, quand on

(1) *Procès-Verbaux de la Commission temporaire des Arts*, publiés et annotés par Louis Tuetey, Paris, 1912, tome I, p. 392.

(2) Archives Nationales, Minutier Central, XIX, 331. Ce devis est partiellement publié par L. Batiffol, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, tome I, p. 183.

fut au milieu, où l'humidité s'était conservée, la maçonnerie était dure comme du marbre, quoique ce ne fussent que les mêmes matériaux qui étaient en dehors » (1).

L'on sait que cette fenêtre fut dotée d'un premier balcon orné d'une balustrade de fer. Christophe Manguin s'engageait par le marché du 9 juillet 1658 à la rendre « faite et parfaite à la fin du mois de novembre » (2).

La fenêtre sera bouchée à nouveau au début du XIXe siècle; son embrasure forma la niche dans laquelle le *Laocoon* fut exposé. Depuis 1815, la salle a retrouvé la vue de la Seine. Quant au balcon actuel, sa balustrade de fer forgée et dorée, ornée du chiffre et des emblèmes d'Anne d'Autriche, date de 1851; elle fut posée lors des restaurations de l'architecte Félix Duban (3). Cependant, la légende du balcon de Charles IX demeure encore vivace.

Au XIXe siècle, Michelet, mettant son style enflammé au service de ses passions politiques, écrit : « De Piles, devant un monceau de morts sur lequel il devait tomber lança au balcon du roi, un cri foudroyant, le sommant de sa parole, à faire trembler la Cour du Louvre » (4). Et Prosper Mérimée, dans sa *Chronique du règne de Charles IX*, emprunte textuellement à l'*Histoire Universelle* d'Agrippa d'Aubigné, son récit de la Saint-Barthélemy (5) qu'illustra une lithographie en couleurs de Bourdet (6).

Après les historiens et les dessinateurs, musiciens et librettistes contribuèrent à propager la légende. Le célèbre opéra des *Huguenots*, si populaire dès sa création en 1836, imprimait dans toutes les mémoires le grand air de Raoul de Nangis :

« Du haut de son balcon, j'ai vu le roi lui-même,
Immoler ses sujets qu'il devait protéger » (7).

En dépit de faits indéniables la fallacieuse légende persiste, alors que la Chronique de la Petite Galerie comporte une intéressante série d'événements véridiques injustement oubliés.

(1) Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, 1885, p. 164.
(2) Archives Nationales, Minutier Central, étude XCVI, liasse 71.
(3) Agence d'Architecture du Palais du Louvre, carton 23, grand format.
(4) Michelet, *Histoire de France*, Paris, 1856, tome IX, p. 453.
(5) Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, Paris, 1832, p. 323.
(6) Bibliothèque Nationale, Estampes, q b 1, 1829. Exposition Mérimée, 1953, cat. n° 103.
(7) Musique de Meyerbeer, Livret de Scribe, Acte V.

L'APPARTEMENT D'ANNE D'AUTRICHE

Le 21 octobre 1652, aux cris de Vive le Roy, et aux acclamations de tout le peuple, « qui respiroit le retour de Sa Majesté d'une très grande affection », (1) le jeune Louis XIV effectuait une solennelle entrée dans sa capitale en liesse; l'ordre régnant à nouveau, la Cour se réinstallait au Louvre (2).

Anne d'Autriche, régente depuis la mort du roi Louis XIII (3), avait préféré la moderne résidence du Palais-Royal qu'elle habita avec ses deux fils dès la fin de l'année 1643. Fuyant les troubles de la Fronde, après avoir fêté les rois selon la coutume, la reine et ses enfants avaient dû quitter subrepticement Paris dans la nuit du 6 janvier 1649. La paix de Rueil permit le retour des souverains le 20 août 1649; la Cour demeura alors de nouveau au Palais-Royal jusqu'au mois de janvier suivant, et, jusqu'en septembre 1651 elle y fit de courts séjours intermittents, coupés de fréquents déplacements politiques.

La Fronde définitivement jugulée, Louis XIV réintégrait le Louvre.

Le vieux palais, délaissé pendant neuf ans, avait besoin d'être rajeuni. La régente était une princesse raffinée, aimant ses aises; sensible à la beauté, elle appréciait le luxe et eut le goût de s'entourer d'objets rares. Dès son arrivée au Louvre elle fit aménager, selon l'esthétique en vogue, l'appartement que la tradition assignait aux Reines-mères, celui qu'avait habité avant elle Catherine de Médicis, et que Marie de Médicis fit décorer en 1613.

Situées au rez-de-chaussée, donnant sur le jardin en bordure du quai, ces pièces gaies et ensoleillées étaient exposées en plein midi; fort agréables en hiver, la chaleur y devenait accablante à l'époque de la canicule.

(1) Olivier Lefèvre d'Ormesson, *Journal*, Paris, 1861, tome II, p. 668.

(2) Louis Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris et Bruxelles, 1927.

(3) 14 mai 1643.

Louis XIV était un fils particulièrement affectueux et attentionné; encore adolescent il veillait déjà au bien-être de la Reine. A sa demande fut décidé — selon les termes mêmes des devis — l'établissement « du nouvel appartement d'été que le Roy fait faire pour la Reyne, sa mère, sous la Galerie des Peintures du Chasteau du Louvre », c'est-à-dire au rez-de-chaussée de la Petite Galerie, exposée au levant.

Les plafonds des chambres du roi ayant été transportés dans les salles de la Colonnade, la Galerie d'Apollon complétée au XVIIIe puis au XIXe siècle, l'appartement d'Anne d'Autriche est maintenant au Palais du Louvre le seul vestige dont les voûtes conservent encore, à leur place originelle, un tel ensemble de décoration peinte et sculptée. Son histoire nous est bien connue depuis que M. Louis Hautecœur a découvert et publié la plupart des marchés concernant ses aménagements (1).

Il semble bien que l'intérieur de la Petite Galerie n'avait jamais été complètement terminé, puisqu'un premier marché de maçonnerie, passé le 16 mars 1655, stipule la construction des cinq gros murs de refend divisant en six pièces la longueur de la Galerie (2).

o

Cependant, son inachèvement n'avait pas empêché qu'elle ne fut partiellement utilisée pour le Conseil du Roy, lorsqu'en 1613, il quitta la salle, voisine de la Salle des Cariatides, construite pour lui par Pierre Lescot, au rez-de-chaussée du Pavillon du Roi.

Dans ses lettres à Peiresc, Malherbe signale à différentes reprises ce déplacement de la salle du Conseil : « La reine (Marie de Médicis) s'en est ce matin retournée à Fontainebleau pour donner loisir de bâtir au Louvre. On prend *le lieu où se tenait le Conseil* et le logement des filles pour y faire l'appartement où la Reine logera quand la petite reine sera venue » (3). La petite reine était la fiancée de Louis XIII, la future reine Anne d'Autriche; l'ex-salle du Conseil deviendra alors la salle des gardes de la Régente Marie de Médicis. Cette même année 1613, Bassompierre note dans ses mémoires : « J'allai au Louvre, le Conseil fut assemblé dans l'autre salle où j'aidai à descendre la Reine » (4). Et cette autre salle aurait été — d'après M. Louis Hautecœur — située à l'extrémité de la Petite Galerie (5 et fig. 1).

Le Conseil dont il est ici question portait, à des jours différents et selon la nature des affaires qui lui étaient soumises, les noms de *Conseil d'État, Conseil*

(1) Louis Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, 1927, p. 36 à 49.
(2) Louis Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, 1927, p. 37.
(3) Malherbe, *Œuvres*, Paris, 1862, tome III, p. 347, 363 et 423.
(4) Bassompierre, *Mémoires*, Paris, 1866, p. 80.
(5) Louis Hautecœur, *Histoire du Louvre*, Paris et Bruxelles, 1928, p. 46.

privé, ou des parties; Conseil des finances, enfin *Conseil de direction.* Sous ces diverses dénominations, il siégeait toujours dans la même salle (1).

Olivier Lefèvre d'Ormesson, assistant le 26 mars 1643 au Conseil de direction, remarquait « qu'en ce Conseil et celuy des finances, l'on met un tapis vert sur une frange d'or, et, au Conseil des parties, un tapis violet avec une grande bande chargée de fleurs de lys d'or tout autour » (2). Détail significatif car « remplacer un tapis par un autre soulignait assez bien la pluralité des rôles confiés à des jours différents à un même corps » (3).

Le mardi 5 janvier 1644, Lefèvre d'Ormesson « fut le matin, au Conseil que l'on tenait au Louvre, dans le grand Cabinet de la Reine, parce que l'on donnait l'appartement bas au Prince Thomas que l'on attendait » (4).

Le Prince de Carignan, fils de Charles-Emmanuel duc de Savoie, arrivait à Paris chargé d'un projet secret d'alliance avec le roi de France, qui, en revanche, favoriserait éventuellement son accession au trône de Naples.

L'Ambassade fut royalement reçue et logée au Louvre; le prince avait une fort belle suite de grands seigneurs italiens, « son train se montait à plus de soixante et dix personnes » que l'on installa, tant bien que mal, dans l'ancien appartement de la Reine-mère, dans les salles du Conseil, et même dans les pièces inachevées de la Petite Galerie.

« Le Prince Thomas ayant été magnifiquement traité avec toute sa cour dans le Louvre durant quinze jours (une partie desquels a esté employée à consulter avec lui des affaires d'Italie) a supplié la Reine de lui permettre d'aller demeurer à l'Hôtel de Soissons où lui a esté préparé un fort bel appartement; y est allé loger le 21 de ce mois, après avoir splendidement régalé tous les officiers de Leurs Majestés, et autres, employés à son traitement » (5).

Le Conseil avait récupéré ses locaux lorsque parut, le 13 juin 1644, le nouveau « règlement que le Roy veut et ordonne estre cy-après observé en ses Conseils ».

« S.M. veut et ordonne que dorénavant il soit tenu cinq Conseils par chacune semaine, savoir : le mardi et vendredi le Conseil privé ou des parties; le mercredi et samedi le Conseil de direction et le jeudi le Conseil des finances.

« Ces Conseils se tiendront le matin, commenceront à 8 heures et finiront à 11 heures. Les Conseillers d'État qui auront entrée, séance et voix délibérative auxdits Conseils seront tenus à se trouver un quart d'heure avant 8 heures en la Chambre du Conseil, sans qu'ils puissent prendre aucune séance que

(1) Tony Sauvel, *Les Salles du Conseil* dans *Conseil d'État, Études et documents,* 1950, p. 157 et *La Chapelle du Conseil au Louvre,* dans le Bulletin de la Société des Antiquaires de France, 1948-49, p. 259.

(2) Olivier Lefèvre d'Ormesson, *Journal,* Paris, 1840, tome I, p. 21.

(3) Tony Sauvel, *op. cit.,* p. 14 du tirage à part.

(4) Olivier Lefèvre d'Ormesson, *Journal,* Paris, 1840, tome I, p. 133 et tome II, p. 710.

(5) *Gazette de France,* Paris, 1644, 9 janvier, p. 36.

celuy qui tiendra le Conseil ne soit assis... les Conseillers prendront séance selon l'ordre prescrit par S.M., les quatre plus anciens pourront prendre leur séance jusqu'à 9 heures seulement; quant à ceux qui seront en la Chambre du Conseil après la séance prise, ils se retireront » (1). L'exactitude était donc obligatoire, bien qu'une légère tolérance fut admise pour les quatre anciens de l'Assemblée!...

Les séances du Louvre devaient avoir grande allure. Réglementés sous Henri III, les vêtements des participants étaient somptueux; leurs robes de velours en hiver et de satin en été étaient doublées de taffetas formant revers; leur couleur variait selon les fonctions : cramoisi-brun pour le Chancelier, violet pour les Conseillers, enfin noir pour les Maîtres des requêtes, les secrétaires, les greffiers et les huissiers. Ces habits s'étaient simplifiés sous le règne de Louis XIII; tous portaient alors des robes de soie à collet carré; les uns et les autres remplaçaient la soie par la laine en cas de deuil (2).

« Les affaires rapportées au Conseil étaient mises en délibération et passaient à la pluralité des voix, si ce n'était que celui qui tenait le Conseil jugeât que l'affaire fut de telle conséquence que l'avis du Conseil dut estre présenté à Sa Majesté » (3). Le roi mineur assistait rarement aux séances; le fauteuil, qui lui était toujours réservé, demeurait habituellement vide (4). Pourtant Louis XIV commença jeune son apprentissage de chef d'État; en octobre 1649, à « l'âge de onze ans, il vint au Louvre tenir le Conseil du jeudi assisté du duc d'Orléans et de M. le Maréchal de Villiers. Le roy était en haut de la table, son Altesse royale à sa main droite, ensuite M. le Chancellier qui fut recevoir le roy à l'entrée de la première salle et le reconduisit de mesme... c'est la première fois que le roy estait venu cy en ce Conseil, car pour celuy d'en hault, il y a commencé d'aller il y a plus de trois semaines; il fut envoyé une heure à celui-ci » (5).

Lorsque le Roi se réinstalla au Louvre en 1652, avant de songer à son propre logis, il fit aménager l'appartement d'hiver de la Reine-mère, puis, il ordonna, dès le 13 octobre 1653, «la construction d'un appartement commode pour tenir le Conseil au Louvre », dans la nouvelle aile Lemercier, voisine du Pavillon de l'Horloge (6). Cette hâte était moins une preuve de sollicitude envers ses conseillers qu'un besoin de récupérer leur local, pour créer le nouvel appartement d'Anne d'Autriche.

La même raison dictait le brevet du 2 juillet 1654 « accordant au sieur Valdor (7) un logement en échange de celui qu'il avait en dessous du bout de

(1) Bibl. Nat. Mss. f. fr. N. acq. *Cinq Cents Colbert*, 194, fol. 283.

(2) René Guillard, *Histoire du Conseil d'État*, Paris, 1718, p. 45, 56 et 62.

(3) René Guillard, *Histoire du Conseil d'État*, Paris, 1718, p. 55.

(4) Boislile, *Mémoires de Saint-Simon*, Paris, 1879, tome II, notes, p. 348.

(5) Bibl. Nat. Mss. fonds fr. n. acq. *Cinq Cents Colbert*, 194, fol. 216, v°.

(6) Archives Nationales, O¹ 2768, fol. 109.

(7) Valdor ou Waldor, Jan, peintre et graveur, né à Liège vers 1590, mort à Paris après 1668.

la Petite Galerie des peintures, là où le Roi avait résolu de faire un appartement d'été pour la commodité de la reyne, sa mère »... projet qui exigeait que ledit Valdor délogeât et laissât la place nette (1).

o

Ces grands travaux supposaient un appareil administratif dirigé par de hauts fonctionnaires; Antoine Ratabon fut de ceux-là, et jouit de quelque notoriété parmi ses contemporains; il devint directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1655; il avait commencé sa carrière en tant que commis de Sublet des Noyers, à la surintendance des Bâtiments du roi. Les actes notariés le qualifient de chevalier, conseiller du roi en ses conseils, trésorier général de France à Montpellier, intendant des gabelles en Languedoc, intendant et ordonnateur, enfin surintendant et ordonnateur général des Bâtiments de Sa Majesté.

Ce grand commis ordonnancera tous les travaux du Louvre à l'aurore du règne personnel de Louis XIV. Lorsqu'il s'agira de décorer à fresque les voûtes de l'appartement d'été d'Anne d'Autriche, c'est lui qui fera appel au peintre Romanelli, que lui recommandait le cardinal Mazarin.

Gio-Francesco Romanelli, né à Viterbe en 1610, annonça dès l'enfance les plus heureuses dispositions pour la peinture. Son premier maître fut le Dominiquin qu'il quitta bientôt pour Pierre de Cortone. La brillante facilité de ce peintre avait séduit le jeune artiste, mais, à la suite d'une querelle, il s'engagea dans l'atelier de Bernin. Chacun de ces maîtres eut son influence; tous trois contribuèrent à former le talent de Romanelli.

Ses débuts furent difficiles jusqu'au jour où il fut assez heureux pour se faire remarquer par le cardinal Barberini dont la protection fidèle joua un rôle déterminant dans sa carrière. Il avait déjà collaboré avec Pierre de Cortone à la décoration du Palais Barberini à Rome, lorsque le cardinal lui commanda, pour le roi Charles Ier d'Angleterre, plusieurs grands tableaux : une Assemblée des dieux et une Bacchanale, destinés à servir de modèles pour de riches tapisseries à fond d'or. Ces cartons ne furent jamais envoyés en Angleterre et restèrent au Palais Barberini.

Le protecteur de Romanelli l'accrédita auprès du pape Urbain VIII qui lui ordonna d'importants travaux pour le Vatican; ses productions avaient un tel succès que toutes les grandes familles romaines, les Albani, les Chigi, les Lanti, les Altempi se disputaient ses ouvrages, tandis que le clergé ambitionnait la faveur d'en obtenir.

A la mort du pape Urbain VIII, en 1644, le cardinal Barberini, qui avait eu des démêlés avec Innocent X, s'était retiré à Paris. Le cardinal Mazarin

(1) *Archives de l'art français*, Paris, 1853-1855, tome III, p. 206.

voulant décorer la galerie de son palais (1), le cardinal Barberini lui recommanda chaudement Romanelli qui accepta volontiers cette offre intéressante.

Pendant ce premier séjour en France il fut très apprécié à la cour; d'après ses biographes (2), l'homme et le peintre, également habiles, surent plaire. Le roi le combla d'honneurs et de bienfaits, il le créa chevalier de l'ordre de Saint-Michel et lui fit de magnifiques présents; enfin, lorsque le cardinal Barberini l'emmena en Italie, le roi fit promettre au peintre de revenir à Paris.

Rappelé en 1655 il fut reçu avec bonté par Louis XIV qui l'aurait conduit lui-même dans les salles du Louvre qu'il voulait faire décorer. Romanelli avait donné dans la galerie Mazarine la mesure de son talent; la facilité avec laquelle il exécutait de vastes compositions était un sûr garant que l'entreprise dont on le chargeait ne traînerait pas en longueur. L'artiste remplit sa mission avec célérité, mais, soit qu'il travailla avec trop d'ardeur, soit qu'il en mit trop dans ses plaisirs, il tomba gravement malade; le roi le fit alors soigner par ses médecins, et, pour le fixer définitivement auprès de lui, il l'engagea à retourner en Italie et à revenir avec sa famille. Romanelli partit donc en 1659, mais les nombreux tableaux qu'on lui commanda à Rome le forcèrent à y séjourner plus longtemps qu'il n'avait escompté; il se préparait cependant à regagner Paris, lorsqu'en 1662, alors qu'il était à Viterbe, sa ville natale, il mourut subitement d'une attaque de goutte.

A l'instigation du cardinal Mazarin, Ratabon avait fait un heureux choix; il avait confié à Romanelli non seulement la peinture des fresques mais toute la décoration de l'appartement d'été d'Anne d'Autriche : ce fut lui qui composa l'ensemble des voûtes. Tous les devis, quels qu'ils soient, de stuc, de dorure ou de menuiserie, spécifient : « les ouvrages se doivent faire... conformément au modèle qui en a été fait et arrêté sous la conduite du sieur Romanelli, peintre italien que S.M. a fait venir de Rome ».

L'artiste s'était efforcé et réussit à varier le compartimentage des voûtes de chacune des pièces, qui toutes étaient ornées de fresques encadrées d'ornements et de grandes figures de stuc rehaussées d'or. Maître d'œuvre, il fournit le dessin à ses collaborateurs; parmi eux, les plus célèbres furent les sculpteurs Michel Anguier, et, vraisemblablement le jeune François Girardon auquel la tradition attribue une partie de ce décor. Ces artistes étaient secondés par une équipe d'habiles artisans qui, avant d'être employés aux Tuileries puis à Versailles, œuvrèrent pour le roi au Louvre.

Dans le nouvel appartement de la Reine, cinq gros murs de refend allaient diviser la Petite Galerie en six belles pièces, disposées en enfilade (fig. 2). Au centre, un Vestibule formant l'entrée, donnait sur la cour et le jardin, partageait l'appartement en deux parties : du côté de la Seine, le grand Cabinet de la Reine, sa Chambre à coucher et son « petit Cabinet sur l'eau »; du côté du Vieux

(1) C'est la Galerie Mazarine de la Bibliothèque Nationale.

(2) Pascoli, *Vite dei pittori*, Roma, 1730, tome I, p. 93. Lanzi, *Storia pittorica*, tome II, p. 213.

Louvre, le plan comportait une Antichambre et une Salle de réception. L'architecte Le Vau (1) y ajouta un Salon en Rotonde; afin de réunir cette partie du palais à l'appartement d'hiver, il remplaça l'étroit passage jeté sur le fossé (fig. 1 et 2) par un corps de logis composé d'un Salon au rez-de-chaussée (salle archaïque grecque), et, au premier étage du grand Cabinet du Roi (salle des Bijoux). Ces deux pièces réunissaient le Pavillon du Roi et les deux Rotondes superposées.

Les marchés de construction avaient été passés les 10 et 19 mars 1655, le nouveau bâtiment était achevé en 1658.

Par les actes notariés désignant les commandes, on peut suivre la cadence accélérée de la décoration dans l'appartement d'été.

Le processus est identique pour chaque pièce; d'abord les « marchés de stuc », tous passés avec l'entrepreneur italien Pietro Sasso, chargé « d'exécuter les ornements des encadrements tels qu'ils sont représentés sur le modèle donné par Romanelli ». Sasso devait en outre « fournir bon stuc, mortier et autres matières nécessaires tant pour les corps desdits stucs que pour les bien attacher à la voûte », il s'engageait à « employer les meilleurs et plus excellents ouvriers de son art ». A ses dépens il devait « hacher, piquer, reblanchir et encoller proprement toutes les voûtes, corniches et pourtours des chambres, comme aussi enduire et encoller proprement tous les lieux où doit peindre le Sieur Romanelli et fournir au Sieur Michel Anguier, sculpteur qui a entrepris de faire les figures, tous les stucs et mortiers prêts à être mis en œuvre » (2), et ce, dans un délai de trois mois.

Quelques jours après la signature du marché de stuc, le marché de sculpture était passé avec Michel Anguier pour les grandes figures ainsi que pour les médaillons en bas-reliefs, devant être exécutés « suivant les modèles qu'il en a faits sur les dessins et conduite du Sieur Romanelli », leit-motiv de tous les contrats, suivi de la description extrêmement précise de chacun des sujets; tous les gestes, les attributs et les moindres ornements y sont minutieusement détaillés.

Les ornements et la sculpture terminés, le peintre doreur Ottavio Ottaviani sera chargé de les dorer, après quoi les menuisiers poseront les parquets, puis les croisées, les portes et les lambris qui seront dorés à leur tour. Enfin Romanelli lui-même exécutera les fresques, partie essentielle du décor pour laquelle nous n'avons pas trouvé trace de contrat, alors que presque tous les marchés secondaires sont conservés au Minutier Central des Archives Nationales (3).

Leurs dates donnent l'exacte chronologie des travaux. Le Grand Cabinet de la Reine inaugura la série des commandes en avril 1655; en décembre on entreprenait la Chambre, puis le petit Cabinet sur l'eau; l'année suivante ce

(1) Louis II Le Vau, 1612-1670, successeur de Jacques Lemercier depuis 1654.

(2) *Archives de l'Art Français*, Paris, 1855-1856, tome IV, p. 204.

(3) Étude XCXVI.

fut la grande Antichambre faisant pendant au grand Cabinet de l'autre côté du Vestibule; celui-ci fut décoré en 1657, alors qu'on terminait les lambris des premières pièces (fig. 2).

En moins de quatre ans Romanelli et ses adjoints allaient accomplir cet ensemble considérable. Son rival Charles Errard obtiendra en 1658 la commande du Salon et de la Rotonde attenante.

Mythologie, Histoire et Allégories contemporaines allaient fournir le thème des décorations. Romanelli allait peupler les voûtes d'une foule de héros, de dieux et de déesses intentionnellement choisis, prétextes à de flatteuses allusions; la signification de ces sous-entendus subtils semble parfois alambiquée ou mystérieuse à qui n'est pas initié au langage symbolique. Cependant, comme les chrétiens savaient lire les sculptures des cathédrales, les esprits cultivés déchiffraient couramment les allégories des fables antiques. Durant le XVIIe siècle, la vogue persistante des romans favoris des Précieuses avait rompu les intelligences à ces rébus compliqués. Les mythes leur étaient familiers; les attributs codifiés selon des règles immuables sont les clefs permettant de reconnaître les personnages et d'expliquer les sujets de cet art si littéraire.

o

Chacune des pièces de l'appartement était décorée suivant un thème développé sur toute la voûte, souvent rappelé sur les murs par les tableaux ou les lambris, parfois même par les peintures des portes.

L'analyse de l'œuvre de Romanelli prise dans l'ordre topographique nord-sud, nous mène vers la Seine, des pièces officielles aux pièces privées, de la grande Antichambre à l'intimité du petit Cabinet sur l'eau.

Sans doute pour inciter les visiteurs à la patience, dans la grande Antichambre où ils devaient attendre le moment d'être introduits auprès de la Reine, sculptures et peintures évoquaient toutes la fuite du Temps et sa continuité (fig. 4).

Dans ce long rectangle les peintures sont réparties dans un grand médaillon circulaire au milieu de la voûte, dans les angles et les quatre centres des voussures. Diane et Apollon, dieux de la nuit et du jour, symbolisant la lune et le soleil, dominent la partie médiane de la voûte. Du côté du jardin, Romanelli a représenté Diane abandonnant son char et ses nymphes pour contempler le sommeil d'Endymion. Dans la seconde composition, la chaste déesse, surprise au bain par Actéon, se venge de sa témérité en le transformant en cerf : les ramures poussent déjà sur son front, il sera bientôt dévoré par ses chiens (fig. 4).

Comme sa sœur Diane, Apollon est d'abord figuré dans une scène vindicative : il assiste aux apprêts du supplice de Marsyas qui, ayant osé rivaliser avec le dieu de la Musique, sera, lui aussi, cruellement puni; cependant

le coloris suave de la scène annule l'idée tragique du sujet. Cette impression de grâce est naturellement accentuée dans le dernier épisode figurant Apollon musagète, dieu de la poésie et des arts, couronnant les Muses.

Non moins gracieuses sont les *Quatre Saisons* qui donnèrent leur nom à cette salle dont elles ornent les angles. Le Printemps est figuré par une jeune femme dont l'éveil symbolise le renouveau de la terre; l'Été somnole abandonné aux ardeurs de la canicule; l'Automne est un beau jeune homme couronné de pampres, tandis que le vieillard Hiver se chauffe à la flamme d'un brasier. De charmants génies accompagnent ces quatre personnages et meublent adroitement les vides des compositions (fig. 4).

Elles sont encadrées par les moulures et les guirlandes dorées du stucateur Pietro Sasso (1) et par les sculptures de Michel Anguier (2).

Sur les grands côtés des voussures, des bas-reliefs ovales et dorés représentent les quatre éléments sous les figures de Vulcain forgeant la foudre, Junon appuyée sur son paon, Neptune monté sur un cheval marin et Cybèle assise sur son lion. Ces médaillons sont placés entre des termes groupés deux à deux, soutenant des guirlandes et servant de cariatides à la corniche de la voûte. Au-dessus de cette corniche secondaire et dans le prolongement des cariatides, deux bas-reliefs de stuc, imitant le bronze, simulent des arcs doubleaux. Michel Anguier y figura le génie du Temps, ayant pour emblème un cadran et un sablier, et le génie de l'Année, caractérisé par le cercle des signes du zodiaque.

Les peintures des petits côtés de l'Antichambre sont encadrées de grandes figures de faunes, aux allures dansantes, dont la fantaisie accentue l'impression d'allégresse donnée par ce joyeux décor.

Il était complété par de beaux lambris dorés, sculptés par Etienne Carel et Jean Daret; le devis du 5 juillet 1657 prévoit « dans le fond de l'embrasure des croisées de l'antichambre et grand Cabinet, des niches de stuc pour y poser, sur des piédestaux, des figures de bronze doré, et le surplus couvert de lambris et chambranles de menuiserie comme aux croisées du côté du jardin » (3).

Noël Coypel peindra sur toutes les embrasures « en manière de bas-relief d'azur sur fond d'or, des figures de femmes allégoriques » (4). Ces camaïeux perdus devaient accompagner harmonieusement les décors de Romanelli et mettre en valeur les quatre cabinets, les deux bahuts et les deux grands coffrets de la Chine qui meublaient la grande Antichambre de la Reine (5).

Le Vestibule, qui sert de passage et sépare en deux l'appartement de la Reine, a reçu le nom de *Salle de la Paix* en raison des peintures dont elle est ornée. Ce ne fut pas sans intention particulière que Romanelli choisit ce thème

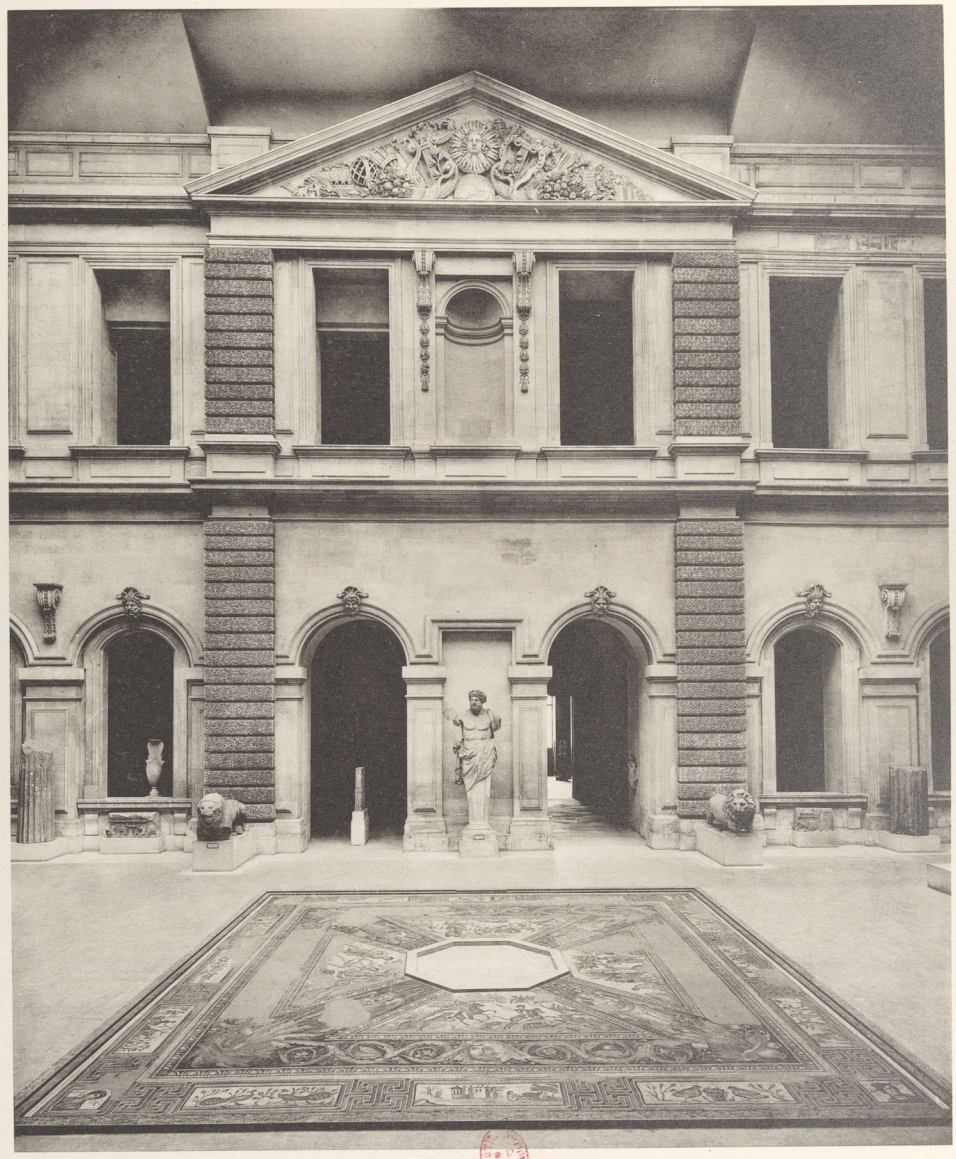
(1) Marché du 7 juin 1656.

(2) Marché du 29 juin 1656.

(3) Archives Nationales, Minutier Central, LXCVI, 68.

(4) Saugrain, *Dictionnaire Universel de la France Ancienne et Moderne*, Paris, 1726, II, p. 1040, id. Le Rouge, *Curiosités de Paris*, Paris, 1721, p. 87.

(5) Jean Cordey, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1930, II, p. 267.



88 — Photographie.

Cour du Sphinx, 1955.

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre