

Les marqueteries de la chapelle Saint-Louis au château de Chantilly

Elena Bugini

On accède aujourd'hui à la chapelle consacrée à saint Louis dans le domaine de Chantilly, non à travers la porte originelle¹, qui est fermée², mais à travers un cadre en bois finement travaillé qui enjolive l'entrée percée dans la paroi droite de l'édifice sacré. Il s'agit d'une structure ajourée, au tympan triangulaire, qui, avec sa frise rythmée par des triglyphes et avec ses colonnes simples, semble s'inspirer du modèle dorique. L'architecture grecque est toutefois révisée avec l'intention de lui donner un accent plus décoratif : sur la porte en bois observe une floraison généreuse d'ornements sculptés et marquetés qui montrent par anticipation la plupart des décors du lambris. Les parois de la chapelle sont en effet presque entièrement revêtues d'un meuble d'exécution très soignée, d'environ 2 mètres et demi de haut et 33 mètres de long, qui se prolonge même derrière le maître-autel, ne laissant nues que les parois courbes de l'espace absidial.

Le lambris est scandé par douze panneaux en bois de rapport. Chaque panneau, haut de 45 centimètres et large 22, est consacré à une figure d'apôtre : alors que la marqueterie italienne n'aime guère la figure humaine³, le collègue apostolique est quasiment traditionnel dans la décoration des lieux sacrés français à partir de la Sainte-Chapelle de Paris⁴.

Les menuisiers-sculpteurs du lambris de Chantilly s'emploient surtout à agrémenter les membrures architecturales, comme les volutes qui soutiennent le couronnement à corniche saillante, richement garnies de feuilles stylisées, ou les lésènes pseudo-doriques cannelées et rudentées. En plus des douze apôtres et de leurs riches encadrements, les menuisiers-marqueteurs parsèment le meuble de références héraldiques au commanditaire, le connétable Anne de Montmorency (le chiffre, le gantelet maintenant l'épée de connétable et l'alérion), et à son souverain, le roi Henri II (le triple croissant de lune, le triple croissant de lune et la devise « *Donec totum impleat orbem* », l'arc turquois décussé avec deux flèches et le double « *D* » entrelacé du « *H* » du chiffre)⁵.

Le répertoire des marqueteurs s'enrichit d'ovales à entrelacs issus de l'art bellifontain, qui constituent l'une des traces de l'activité que le directeur du chantier de Fontainebleau jusqu'en 1540, à savoir Rosso Fiorentino, a déployée pour Ecoen. Comme on le sait, Anne de Montmorency commanda pour la chapelle privée du château d'Ecoen les boiseries, l'autel et les vitraux qui se trouvent actuellement dans la chapelle du domaine de Chantilly et, bien que les informations sur ce chantier renaissant voulu par le connétable soient rares, la participation du maître florentin à sa décoration est certaine.

J'ouvre une brève parenthèse sur le manque de documents concernant le chantier renaissant d'Ecoen voulu par Anne de Montmorency, dont la datation (de 1538 à 1559) ne peut être établie que de manière approximative⁶. Grâce à l'inventaire des archives des Condés – ducs de Montmorency à partir de 1633, après l'exécution du dernier descendant mâle de la famille qui possédait également Ecoen – on sait qu'un ensemble de cahiers concernant les travaux de reconstruction du château médiéval commandés par le connétable de 1548 à 1568 a disparu vers 1627⁷. Les sources les plus

anciennes permettant de restituer tant bien que mal l'histoire et l'aspect originel du lambris de la chapelle d'Anne de Montmorency consistent donc en brèves mentions dans quelques guides anciens (en particulier le *Voyages pittoresque* d'Antoine-Nicolas Dezallier D'Argenville, dont la troisième édition date de 1768)⁸ et dans l'« *Album Percier* » du Musée Vivienel à Compiègne que l'architecte néo-classique Charles Percier a dessiné avec une grande précision avant la dispersion du mobilier liturgique de la chapelle et qui date probablement d'environ 1794 (la feuille 22 de l'album est entièrement consacrée à quelques détails du lambris)⁹. Ces documents se trouvent aujourd'hui en photocopies dans les dossiers intitulés « *Chapelle* » des archives du domaine de Chantilly et du Musée de la Renaissance à Ecoeu. Les archives d'Ecoeu gardent cependant un dossier intitulé « *Généralités – Ecoeu – Château sources d'archives* » qui pourrait contenir des informations sur les boiseries réalisées pour Anne de Montmorency mais qui, à ce jour, n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie.

Comme Cécile Scailliérez l'a fort bien montré¹⁰, on ignore la date à laquelle Anne de Montmorency a demandé au pape l'autorisation d'orienter le chevet de la chapelle au sud. On ignore également la date de consécration de la chapelle, ainsi que le vocable sous lequel elle a été consacrée (données qu'il faudrait probablement rechercher dans les archives vaticanes). Toutefois, les dates inscrites sur quelques-unes des décorations qui enjolivent la nef de la chapelle Saint-Louis à Chantilly – comme la date « 1548 » indiquée sur un cartouche des boiseries, à droite de la porte à claire-voie percée dans la paroi gauche de la chapelle – font penser que Rosso a réalisé son fameux retable de la *Déploration du Christ* (maintenant au Louvre) pour l'espace consacré du château d'Ecoeu à un moment où cet espace était simplement en cours de conception et de réalisation.

Dans sa biographie de Rosso, Vasari – comme on le sait – est le premier auteur qui fasse état de la présence du tableau à Ecoeu en 1568¹¹. Toutefois, les *Vite* ne précisent pas quel emplacement le tableau occupait dans la chapelle. Quelques témoignages anciens indiquent qu'il était accroché au-dessous de la tribune de l'orgue, mais Rosso Fiorentino l'a assurément conçu pour qu'il soit placé au-dessus du maître-autel : le cadre en pierre entourant le *Sacrifice d'Abraham* en marbre qui surmonte actuellement l'autel a les mêmes dimensions que le *Christ mort* du Louvre et a selon toute probabilité été dessiné par Rosso lui-même¹². On sait en effet que Rosso a déployé une importante activité de dessinateur pour divers éléments de mobilier¹³. De plus, certains éléments du cadre en marbre autrefois à Ecoeu rappellent étroitement les idées du peintre de Fontainebleau, notamment le profil âpre et pensif et les mains nerveuses et anguleuses de Dieu le Père au sommet. Les recherches sur la chapelle d'Ecoeu n'ont pas encore déterminé pour quelles raisons le *Christ mort* n'a pas été installé sur l'autel et dans le cadre pour lesquels il avait été conçu. Pour le moment, on peut seulement conjecturer, soit un sentiment de malaise devant la violence du dernier chef-d'œuvre d'un artiste qui devait se suicider, soit un changement dans le programme iconographique : après l'ouverture du Concile de Trente, le très catholique maître des lieux a peut-être voulu montrer qu'il était sensible aux débats sur la nature sacrificatoire de l'eucharistie. Toutefois, même en l'absence de documents à ce sujet, il me semble possible d'avancer dès maintenant l'hypothèse suivante : artiste très prisé à la cour, Rosso a été appelé à Ecoeu, non seulement pour peindre le retable de la chapelle et en

dessiner le cadre, mais également pour agencer l'ensemble du décor de la chapelle¹⁴. Réalisé trop tôt par rapport aux travaux de maçonnerie, le projet de Rosso pour la chapelle d'Ecouen a été, après le suicide de l'artiste en 1540, abandonné au profit d'un projet qui montre un caractère très goujonnesque mais qui demeure encore sans nom. Le créateur anonyme du nouvel appareil ornemental de la chapelle n'oublie pas le passage de Rosso à Ecouen, comme le montrent divers éléments rossesques de l'autel et des boiseries. Par exemple, dans le soubassement de l'autel, au-dessous des figures en bas-relief de saint Jean et de saint Luc, le sculpteur a recours à un cartouche que Rosso esquisse dans la partie basse d'un dessin de la *Première vision de la mort de Laure par Pétrarque* qu'il conçoit pour le cardinal Jean de Lorraine et qui se trouve aujourd'hui à Oxford (Christ Church, n. 1337)¹⁵. C'est au toutefois dans le registre supérieur que les panneaux marquetés du lambris montrent un accent rossesque patent : les couples d'angelots adolescents assis au-dessus des têtes de saint Matthieu et de saint Philippe et balançant leurs jambes de la manière la plus souple et la plus dégagée s'inspirent des stucs de la galerie François Ier à Fontainebleau (qui sont à leur tour issus des *Ignudi* de la Chapelle Sixtine). D'ailleurs, l'ensemble du collège apostolique marqueté d'Ecouen se caractérise par un allongement des formes qui fait penser à l'élégance du maniérisme bellifontain.

Lorsque le visiteur parcourt la chapelle dans le sens des aiguilles d'une montre, les apôtres du lambris se penchent sur lui dans l'ordre suivant : saint Matthieu ; saint Thaddée ; saint Simon (fig. 1) ; saint Jean (fig. 2) ; saint André (fig. 3) ; saint Philippe ; saint Jacques le Mineur (fig. 4) ; saint Thomas ; saint Barthélemy ; saint Pierre ; saint Jacques le Majeur ; saint Paul. Chacune de ces figures se détache au cœur d'un plus vaste champ de figuration rectangulaire, à l'intérieur duquel des cadres au profil géométrique accusé engendrent des champs de figuration plus petits, qui sont sobrement peuplés de figures, de motifs décoratifs ou d'inscriptions dans des cartouche marquetés avec la plus grande finesse afin de ne pas compromettre la parousie harmonieuse et solennelle du collège apostolique.

Le lambris d'Ecouen est bien éloigné du fourmillement encore gothique du style fleuri de la première Renaissance qui caractérise la double travée des stalles gaillonaises aujourd'hui à Saint-Denis, la première production de la Renaissance française ayant recours à la marqueterie¹⁶. Sous l'effet d'une compréhension plus profonde de l'équilibre italien et de l'ouverture d'une saison typiquement française d'étude directe des modèles grecs et latins (saison qu'Henri Zerner appelle « *classicisme antiquisant* »)¹⁷, l'agressivité tridimensionnelle de la sculpture s'amortit tandis que, dans les compartiments consacrés à la marqueterie, les présences se raréfient et se font plus légères. C'est ainsi que les saints compassés de la chapelle Saint-Louis, dont les grands drapés articulent avec la plus grande clarté les figures (les formes et le rythme des corps), montrent les instruments de leur martyre avec la plus grande retenue gestuelle. C'est pour cette raison que les menuisiers du connétable choisissent une facture très « écrite » : ils continuent à incruster en mosaïque des bois qui diffèrent par le grain et par la couleur, mais ils s'efforcent surtout d'exploiter la capacité qu'une savante ligne de contour a de suggérer les volumes. Les architectures qui creusent la profondeur derrière chaque apôtre, ainsi que les sujets mineurs qui entourent la figuration principale, sont définis par la pyrogravure (écriture sur la surface du bois au moyen d'un fer rougi) ou par la gravure sur bois (creusement de la surface du bois au

moyen de la pointe métallique du graveur, suivi d'un remplissage des sillons par du badigeon sombre). Ces techniques, déjà présentes dans la marqueterie italienne et dans les stalles pour Georges d'Amboise, atteignent ici à des niveaux qualitatifs et quantitatifs sans précédents¹⁸. Bien qu'assurément affectée par la culture figurative renaissante de Florence et de Rome (Rosso avait lui aussi contribué à ancrer dans la culture figurative française l'intérêt pour le « *disegno* »)¹⁹, l'assimilation et la maîtrise de cette écriture incisive semblent donc bien constituer un trait typique de la marqueterie française (où pratiquée en France) au milieu du *Cinquecento*.

Les encadrements d'entrelacs géométriques qui délimitent les champs qu'occupent les figures et les décors sont eux aussi sans précédents dans la marqueterie italienne. On a parfois conjecturé une dérivation directe des formules décoratives de la nouvelle génération des artistes français, en particulier des spécialistes des reliures « *à la grecque* » de la fin du règne de François Ier, dont le connétable était un collectionneur acharné²⁰, mais il me semble que les schémas ornementaux des reliures ayant appartenu à Anne de Montmorency (aujourd'hui réparties entre Ecoeu et Chantilly) n'ont pas un caractère aussi fortement géométrique que les cadres marquetés du lambris de la chapelle Saint-Louis. Ces plats sont en effet toujours ornés de motifs dorés complexes qui tantôt ressemblent aux entrelacs et aux cuirs du style bellifontain, tantôt s'inspirent des arabesques ou des motifs floraux empruntés à la Renaissance italienne. Il s'agit de motifs dont on perçoit à plusieurs reprises un reflet dans les bois qui enjolivent le château d'Ecouen, comme les ovales bellifontains qu'on a déjà rappelés comme faisant partie de la parure marquetée de la chapelle, ou comme les rinceaux légers de l'école de Raphaël peints à l'or sur les panneaux du lambris de la bibliothèque (qui existe toujours au deuxième étage du château). Les rectangles imbriqués qui entourent chaque apôtre du collège de la chapelle Saint-Louis me paraissent plutôt ressembler aux minces structures architecturales des parois peintes qui s'inspirent du troisième style de la peinture pompéienne. Les panneaux marquetés d'Ecouen ont également en commun avec ce style décoratif l'idée du tableau feint occupant le centre du champ de figuration et les architectures ressemblant à des maisons-jouets grâce à la floraison d'acrotères et de pendentifs légers (c'est surtout le cas du petit « temple » qui abrite saint Jacques le Mineur), ainsi que le goût des fonds monochromes sobrement parsemés de motifs ornementaux mineurs (eu égard à leurs dimensions, inférieures à celles de la figuration centrale, et à leur palette, généralement limitée à une couleur unique). En fait, dans le troisième style pompéien, les fonds monochromes visent, par leur homogénéité constante, à faciliter la lecture de la peinture occupant le centre de la paroi et à valoriser l'effet de profondeur spatiale, délibérément réservé à cette peinture, tandis que les fonds du collège apostolique d'Ecouen ont un aspect jaspé qui est sans doute en partie dû aux restaurations de la fin du XIXe siècle, mais qui résulte peut-être d'un rappel voulu des veinures des panneaux en marbre sombre incrustés sur le soubassement de l'autel : le marbre a été toujours considéré comme le matériau le plus digne de l'architecture sacrée en raison de sa rareté et de sa beauté et en raison du fait que, d'après la Bible, il avait été employé dans la construction du Temple de Salomon. Facile à trouver et périssable, le bois est un matériau beaucoup moins noble, que les menuisiers français s'efforcent d'ennoblir par divers procédés : recours à la dorure, comme on le constate dans la plupart des travaux de Scibec da Carpi (par exemple, dans le lambris sculpté de la galerie François Ier à Fontainebleau)²¹ ;

choix de tailles permettant de montrer les affinités entre le grain du bois et celui du marbre²². Or, les marqueteurs italiens n'aiment pas frapper les yeux de l'observateur par de tels étalages de grains et de veinures qui nuisent à la clarté des sujets. Cette mise en valeur des nodosités à travers la coupe étudiée de bois aux veines précieuses semble donc bien constituer un autre trait typique de la version française de la marqueterie renaissante. Un tel trait aide à comprendre pourquoi, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, les menuisiers français qui apprennent et pratiquent les techniques de la marqueterie, délaissent les stalles et les lambris – qui imposent que les images soient nettes afin qu'une signification profonde soit communiqué avec précision – mais à celui et privilégient le mobilier de haute qualité²³.

Il est vrai qu'il n'y a de connaissance approfondie de la peinture romaine antique qu'à partir des fouilles napolitaines du XVIII^e siècle, mais il convient de ne pas oublier qu'au début du XVI^e siècle, Raphaël et ses élèves descendaient dans la *Domus Aurea* pour en étudier les peintures. Les « *grotesche* » qui ont depuis lors constitué le registre décoratif le plus fréquemment mis en œuvre et le plus caractéristique de la Renaissance, ne sont en réalité que le résultat de l'imitation renaissante d'ornements antiques couvrant des parois peintes qui avaient eux-mêmes recours aux ornements qu'en 1882, en se fondant sur une étude désormais approfondie de la peinture antique, August Mau a défini comme les troisième et quatrième styles pompéiens. Les marqueteries d'Ecouen présentent donc un intérêt supplémentaire : elles posent la question de savoir dans quelle mesure et avec quel degré de pénétration les artistes de la Renaissance (italiens ou étrangers) connaissaient la *Domus Aurea*.

Les panneaux qu'on admire aujourd'hui dans le lambris de la chapelle Saint-Louis de Chantilly sont en fait le produit d'une très profonde restauration²⁴ : la dernière visite qu'un Condé ait faite à Ecouen date de 1705 et l'abandon du château (et de sa chapelle) par les propriétaires qui succédèrent aux Montmorency a eu pour conséquence la détérioration de certaines parties du bâtiment. C'est en 1876 que le duc d'Aumale, héritier des princes de Condé, décida de rebâtir Chantilly, de le peupler des chefs-d'œuvre anciens de différentes provenances dont il avait hérité (y compris les chefs-d'œuvre de la chapelle d'Ecouen) et de s'installer dans une résidence seigneuriale enfin rendue à son ancienne splendeur. Les boiseries provenant d'Ecouen avaient souffert de multiples tribulations depuis près de cent ans : deux figures d'apôtres manquaient, les autres marqueteries étaient très abîmées (divers morceaux avaient entièrement disparus). Le commanditaire et les restaurateurs s'accordèrent pour remédier aux détériorations et pour remplacer les parties manquantes sans rien changer au caractère ou à l'aspect général de l'œuvre. Le travail fut confié à l'ébéniste Drouart, spécialisé dans la reproduction des meubles du Musée de Cluny. Le *Mémoire* du restaurateur, qu'on peut consulter aux archives du service d'architecture du domaine de Chantilly, permet de comprendre quelle démarche a alors été adoptée. Le peintre Lechevallier-Chevignard fut chargé de dessiner les parties qui devaient être entièrement refaites. C'est toutefois le *Mémoire* de l'ébéniste qui permet d'entrevoir lesquelles, parmi les figures des apôtres, seraient anciennes et lesquelles seraient en totalité nouvelles ou en partie refaites. Drouart indique en effet que les panneaux de saint Thaddée, de saint Pierre, de saint Matthieu, de saint Barthélemy et de saint Paul sont entièrement neufs, tandis que ceux de saint Simon, de saint André, de saint Philippe, de saint Thomas, de saint Jacques ne

le sont qu'en partie. Malheureusement, le mémoire ne fournit aucune information sur les panneaux de saint Jean et du second saint Jacques, ce qui autorise à penser que ce sont les seuls qui soient restés intacts.

Sur la base d'une confrontation entre les marqueteries actuellement à Chantilly et le fol. 22 de l'« *Album Percier* », les auteurs des deux seuls articles jusqu'à présent entièrement consacrés aux boiseries d'Ecouen-Chantilly, Pierre du Colombier et Henri Malo²⁵, estiment que la restauration de la fin du XIXe siècle était d'un haut niveau philologique. En réalité, une comparaison attentive entre la feuille de Compiègne et les panneaux actuellement à Chantilly fait apparaître quelques différences entre les originaux et les versions restaurées. Toutefois, malgré certaines libertés, Drouart et de Lechevallier-Chevignard ont dans l'ensemble fait preuve de respect par rapport au collègue apostolique provenant d'Ecouen. On peut par conséquent tenir pour certain que les composantes fondamentales – Raphaël, Goujon et Rosso – du langage à l'œuvre dans les douze saints qu'on admire aujourd'hui à Chantilly proviennent de la langue artistique du collègue apostolique de la chapelle d'Ecouen dans son aspect d'origine.

Le panneau qui a pour protagoniste saint Simon, par exemple, témoigne surtout de l'influence de l'Urbinat. Le tableau de cet apôtre – qui s'appuie avec nonchalance sur la scie de son martyr – ressort au centre du troisième panneau du lambris d'Ecouen à l'instar du nœud historié d'une croix d'orfèvrerie. Les quatre bras de celle-ci encadrent, en bas, le cartouche contenant le nom du saint, sur les cotés, deux cabochons et, en haut, un ange charmant aux formes androgynes élancées, dont le déhanchement caractéristique et le drapé articulant le corps avec une grande clarté retiennent l'écho de la *Vierge de l'Apocalypse* gravée au burin avant 1520 par un artiste originaire de Dijon, Jean Duvet, orfèvre du roi sous François Ier et sous Henri II, qui a été très marqué par la *Lucrèce* de Raphaël²⁶. Le rythme ascensionnel souple que Duvet élabore sur la base d'un emprunt à Raphaël se retrouve dans le saint Jean du quatrième panneau. Raphaël joue également un rôle important dans la détermination des caractéristiques de la figure marquée de saint Simon : l'attitude des mains rappelle celle du saint Simon des « *petits apôtres* » et l'ensemble de la figure dépend manifestement du saint situé à l'extrême droite de l'estrade dans la *Mort d'Ananie*, l'une des tapisseries du Vatican réalisées d'après des cartons de Raphaël. Les artistes au service du connétable devaient en effet bien connaître cette splendide tenture : après le Sac de Rome, c'est Anne de Montmorency qui les a recueillies, les a fait restaurer et les a restituées au pape²⁷.

Comme témoin de la profonde influence exercée par Jean Goujon²⁸, on peut prendre le panneau, malheureusement très usé, qui a pour protagoniste saint André. A droite et à gauche du tableautin central se meut en effet le gracieux pas-de-deux symétrique d'un couple d'anges androgynes qui sont empreints du style de Goujon : leur tunique lacée au-dessous du sein ressemble beaucoup aux drapés des cariatides du *Tombeau de Louis de Brézé*, serrés par une ceinture placée très haut qui engendre un élégant ruissellement des plis du tissu. La grâce frémissante des deux anges annonce même les sinuosités merveilleuses des nymphes de la *Fontaine des Innocents*. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, sur la façade de l'Opéra de Paris, la figure à l'extrême gauche de l'*Allégorie de la Danse* que Jean-Baptiste Carpeaux sculpte vers 1865 propose le même pas à jambes croisées que les anges en marqueterie d'Ecouen. Or, le sculpteur du XIXe siècle reprend très directement la fluidité des verseuses de la fontaine de Goujon²⁹. On pourrait donc voir, dans la production d'un artiste postérieur

de trois siècles une confirmation de l'attribution à Goujon de la conception du lambris de la chapelle Saint-Louis – attribution qui n'a pas encore reçu de confirmation documentaire mais qui a plusieurs fois été avancée et qui a même été poussée jusqu'à une attribution du dessin de l'ensemble de la chapelle au Goujon de 1543-1547, et ce sur la base, d'une part, des affinités entre les reliefs de l'autel en marbre actuellement à Chantilly et les sculptures pour le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois maintenant au Louvre et, d'autre part, du célèbre témoignage de Jean Martin qui, dans sa traduction française de *Vitruve* parue en 1547, affirme que Goujon était l'architecte du connétable avant de passer au service du roi. Tout en se souvenant de l'activité de son prédécesseur Rosso (tant à Fontainebleau qu'à Ecoeu) et en se montrant sensible au grand mythe de la Renaissance italienne qu'est Raphaël (ainsi qu'à la peinture antique que Raphaël est l'un des premiers à faire connaître), Goujon aurait réalisés des patrons portant des traces particulièrement évidentes de son propre style³⁰. On ne sait rien d'un engagement de Goujon dans le travail du bois : s'il fut l'auteur des cartons pour les marqueteries, il n'en fut assurément pas l'exécuteur matériel. A ce sujet, le nom d'un artiste italien a été avancé, sans doute abusivement³¹ : le crémonais Evangelista del Sacca, dont le nom figurait en 1819 sur une bordure qui appartenait à la collection de Léon Dufourny et qui était censée provenir d'Ecoeu³². On ignore ce qu'est devenu le cadre Dufourny, mais plusieurs témoignages de l'art des marqueteurs Sacca sont conservés en Italie³³ : il s'agit d'œuvres qui, dans le sillage de la marqueterie renaissante de la Plaine du Pô, exploitent essentiellement les incrustations de bois et les thèmes de la vue en perspective et de la nature morte. Il y a toutefois peu de traces de pyrogravure ou de gravure sur bois dans les chœurs marquetés par cette famille. De plus, les figures humaines sont rares dans les stalles des Sacca. Il conviendra donc de formuler d'autres hypothèses, qui devront se fonder en priorité sur l'analyse directe des parties originelles du lambris réalisé pour Anne de Montmorency.

Enfin, on perçoit de forts échos rossesques dans les panneaux marquetés d'Ecoeu, par exemple dans celui de saint Jean, dont la figure est effilée et nerveuse. Malgré son usure, cette marqueterie au chiffre bellifontain-rossesque constitue un témoignage exceptionnellement précieux en raison du fait que, depuis son exécution vers 1550, il n'a subi aucun remaniement.

Je terminerai par une brève mise au point concernant l'importance que les marqueteries commandées par Anne de Montmorency prennent en tant que documents du rayonnement de l'expérience artistique bellifontaine.

Analysant la figure du grand mécène dans sa monographie de 1990, Brigitte Bedos Rezak a très justement souligné qu'un nationalisme farouche poussait le connétable à critiquer ouvertement la fascination que François Ier éprouvait pour l'Italie et à accorder principalement son appui à des artistes français³⁴. Il ne serait donc pas étonnant qu'il ait confié à Jean Goujon la tâche de concevoir l'ensemble de la chapelle d'Ecoeu. Il faut cependant souligner que, bien que le connétable ait surtout promu ses compatriotes, il reconnaissait la valeur des artistes italiens, au point même de tomber souvent dans le paradoxe de leur commander des œuvres importantes : il est ainsi certain qu'il a demandé à Rosso la *Pietà* aujourd'hui au Louvre, et on ne saurait totalement exclure que le maître italien de Fontainebleau ait été l'auteur d'un premier projet pour la chapelle. Le projet définitif – avec ses forts accents « français » (en se

bornant aux marqueteries, le sujet « apostolique » et l'insistance sur la pyrogravure) – conserverait quelques traces de ce premier projet dans plusieurs ornements complexes (motifs ovales ou entrelacés, quand même tirés du répertoire rossesque et des artistes du chantier bellifontain) et dans l'allongement élégant qui donne déjà un accent maniériste au raphaélisme du collège apostolique marqueté.

Ces pages sont tirées de la thèse sur La marqueterie en France à la Renaissance que suis en train de rédiger sous la direction de Frédéric Elsig à l'Université de Genève. Je tiens à remercier Marco Rossati, auteur de pages sur le même sujet dans Intagli e tarsie tra Gotico e Rinascimento (actes sous presse du colloque organisé en 2009 par la Scuola Normale Superiore di Pisa), qui m'a aimablement transmis la bibliographie essentielle sur laquelle j'ai commencé à travailler en octobre 2010. Je tiens également à exprimer ma gratitude à Massimo Bernabò pour le temps qu'il m'a consacré lors d'une visite éclairante à la Sacrestia delle Messe de la cathédrale de Florence par une chaude journée de juillet dernier. Enfin, ma reconnaissance va à Marisa Biassoni et à Maurice Brock pour leur lecture minutieuse et intelligente de mon texte.

Paris, le 26 mars 2012

¹ La chapelle qu'on visite aujourd'hui n'est en réalité ni l'originelle médiévale, ni le résultat de l'importante réfection renaissante : elle a été construite longtemps après les destructions de la Révolution, en 1882, par l'architecte Honoré Daumet, sur la demande du duc d'Aumale et sur le modèle de la chapelle du château d'Ecouen. L'élément le moins renaissant de l'ensemble est sûrement le monument au cœur des Condés, à présent situé derrière le maître-autel, qui a été érigé dans la seconde moitié du XVII^e siècle par le sculpteur Jacques Sarazin pour l'église jésuite parisienne Saint-Paul-Saint-Louis. Cf. *infra* et J.-P. Babelon, *Le château de Chantilly*, Paris, 2010, p. 28-29, 194, 196-198, 218.

² On en peut toutefois en admirer les vantaux en bois sculpté tant à l'extérieur, en parcourant la cour du château, qu'à l'intérieur, en tournant le dos à l'autel pour observer la tribune des chœurs.

³ Cf. M. Ferretti, « I maestri della prospettiva », dans *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1982, p. 561-585.

⁴ Je dois cette précieuse remarque à la gentillesse de Thierry Crépin-Leblond. D'ailleurs, bien que ce soit sous la forme d'une série de statuettes en ronde-bosse dans le registre haut, un collège apostolique se montre également dans la double enfilade des sièges maintenant placée dans la nef centrale de la basilique Saint-Denis, prémices des meubles renaissants français aux surfaces marquetées, cf. *infra*.

⁵ Cf. T. Crépin-Leblond, « Sens et contresens de l'emblématique de Henri II », dans *Henri II et les arts. Actes du colloque international. Ecouen septembre 1997*, Paris, 2003, p. 77-92. A propos des rapports des artistes français avec l'emblématique, Henri Zerner écrit : « Ce genre eut un succès immense au XVI^e siècle, particulièrement en France. Qui plus est, l'auteur qui lui a donné sa forme définitive, Andrea Alciati, dit André Alciati, a enseigné le droit en France avec un grand retentissement de 1529 à 1534 [...] », cf. H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, 2002 (2^e éd.), p. 89. Sur l'emblème à la Renaissance française, Zerner signale en tant que texte magistral la contribution de Marie-Madeleine Fontaine au catalogue *La gravure française à la Renaissance*, Paris, 1995, p. 59-77.

⁶ Cf. B. Bedos Rezak, *Anne de Montmorency seigneur de la Renaissance*, Paris, 1990, p. 281-313.

⁷ H. Malo, « Les boiseries de la chapelle du château de Chantilly », *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1944, p. 90.

⁸ Cf. A.-N. Dezallier d'Argenville, *Voyage Pittoresque des environs de Paris*, Paris, 1768 (3^e éd.), p. 404-406.

⁹ Compiègne, Musée Vivenel, inv. 6022 : « *Album Percier* ». Cf. J. Duportal, *Charles Percier*, Paris, Rousseau, 1931, p. 35.

¹⁰ Cf. C. Scailliérez (éd. par), *Rosso. Le Christ mort*, Paris, 2004, p. 21 (note 56).

¹¹ « [...] ed al Connestabile fece una tavola d'un Cristo morto, cosa rara, che è a un suo luogo chiamato Cevan [...] », cf. G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti*, Milano, 2002, p. 622. Cette édition chez Rusconi recueille un choix des biographies de la deuxième édition des *Vite*.

¹² Cf. C. Scailliérez (éd. par), *Rosso...*, Paris, 2004, p. 24-25.

¹³ Cf. J. Thirion, « Rosso et les arts décoratifs », *Revue de l'art*, 13, 1971, p. 32-47.

¹⁴ En 1975, Catherine Grodecki a publié le document qui atteste que Rosso avait donné des dessins pour un nouvel aménagement du chœur de Notre-Dame de Paris, dont il était chanoine, cf. A. Chastel (éd. par), *L'art de Fontainebleau. Actes du colloque international, Paris-Fontainebleau 1972*, Paris, 1975, p. 99-115.

¹⁵ Cf. C. Falciani, « Un'invenzione del Rosso Fiorentino nella Chapelle d'Ecouen », *DecArt. Rivista di Arti decorative*, 1, 2004, p. 2-7.

¹⁶ Pour la bibliographie la plus récente sur ce meuble, commandé vers 1508 par le cardinal Georges d'Amboise pour son château de Gaillon et installé depuis 1817 dans la nef centrale de la basilique Saint-Denis à Paris, cf. A. Gérard, S. Pitiot, « Les stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis. Étude critique et restauration », *Monumental : revue scientifique et technique des monuments historiques*, 2, 2008, p. 66-69.

¹⁷ Cf. H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, 2002, p. 99-121.

¹⁸ Je suis redevable à Andrea Fedeli, restaurateur florentin spécialisé dans la marqueterie renaissante, pour les informations concernant la technique et l'histoire de la pyrogravure et de la gravure sur bois exposées dans ces pages. Les rapports des marqueteurs actifs pour Anne de Montmorency avec les procédés de la gravure sur bois ont déjà été signalés dans l'une des rares contributions critiques sur la marqueterie française à la Renaissance, cf. H. Malo, « Les boiseries de la chapelle du château de Chantilly »..., 1944, p. 90-99. Plus récemment, Cécile Scailliérez a souligné combien les apôtres d'Ecouen dépendent de l'art florentin, cf. C. Scailliérez (éd. par), *Rosso...*, p. 36.

¹⁹ « *Successo la infelice morte del Rosso l'anno MDXXXXI, il quale per avere arricchito l'arte nel disegno e mostro agli altri che dopo lui son venuti, quanto accompagni nella dote dell'arte un vago e netto e bel disegnatore [...]* » : ainsi Vasari s'exprime-t-il en 1550, dans la première version de la biographie de « *Il Rosso. Pittor Fiorentino* » contenue dans les *Vite*. Cf. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, Torino, 1986, vol. II, p. 758.

²⁰ Cf. C. Scailliérez (éd. par), *Rosso...*, p. 36 (note 104). Sur la reliure française à la Renaissance, cf. M.-P. Laffitte, F. Le Bars (éd. par), *Reliures royales de la Renaissance. La Librairie de Fontainebleau 1544-1570*, Paris, 1999 ; M.-P. Laffitte, *Les reliures exécutées pour Henri II conservées à la Bibliothèque Nationale de France*, dans *Henri II et les arts...*, 2003, p. 221-230 ; *Geoffroy Tory. Imprimeur de François Ier, graphiste avant la lettre*, Paris, 2011, p. 124-139. Sur la bibliothèque d'Anne de Montmorency, cf. B. Bedos Rezak, *Anne de Montmorency...*, 1990, p. 322-331.

²¹ Sur cet artiste du bois d'origine italien, cf. C. Occhipinti, « Francesco Scibec da Carpi, maestro intagliatore alla corte di Fontainebleau », dans *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e meceniati. Actes du colloque, Carpi 2002*, Udine, 2004, p. 278-295.

²² Le décor renaissant français « *est en partie dicté par la notion de convenance. Il doit être à la hauteur du rang de l'occupant de la demeure. La richesse des matériaux utilisés, comme la diversité des marbres ou les fils d'or qui rehaussent les tapisseries, concourent tout autant que les motifs figurés à la gloire de celui pour qui la décoration est exécutée [...]* ». La galerie de François Ier se caractérise également par « *la variété des essences de bois du plafond, du plancher et du lambris [...]* », cf. P.-F. Bertrand, *Ecrire l'histoire de la tapisserie de la Renaissance en France*, dans H. Zerner et M. Bayard (éd. par), *La Renaissance en France, Renaissance française? Actes du colloque Les arts visuels de la Renaissance en France (XVe-XVIe siècles). Villa Médicis à Rome juin 2007*, Paris, 2009, p. 178.

²³ Les caractéristiques des meubles marquetés en France à partir de la Renaissance n'ont pas encore fait l'objet d'une étude approfondie, comme me le signale Thierry Crépin-Leblond. A propos du meuble français à partir du 1540, Chastel écrit : « *L'alacrité et la vitalité de l'époque trouvent leur expression la plus forte dans les meubles. Il en reste peu qui n'aient été manipulés ou remoulés par la suite. Mais les documents gravés, dont nous possédons une extraordinaire série, suffisent à attester l'intérêt que l'on attachait à ces pièces du décor et de la vie : le lit de menuiserie sculpté, à colonnes de fantaisie ; la table, où les tréteaux sont devenus des quenouilles tournées dans le bois ou des sphinges ; les dressoirs développés en armoires à deux corps rigoureusement architecturées, avec frontons et montants à pilastres, encadrant un foisonnement de médaillons et de panneaux [...]* », cf. A. Chastel, *L'art français. Temps modernes 1430-1620*, Paris, 1994, p. 240. La saison la plus féconde du meuble

français renaissant ne commence cependant que vers 1570 : « Par un paradoxe qu'il est facile d'expliquer, la cour royale maintenait à tout prix sous Catherine, puis sous Henri III, un grand style fastueux [...] », cf. A. Chastel, *L'art français...*, 1994, p. 247. Malgré la misère du temps, les arts d'ornement sont très florissants.

²⁴ Cf. H. Malo, « Les boiseries de la chapelle du château de Chantilly »..., 1944, p. 90-99.

²⁵ Cf. P. du Colombier, « La chapelle d'Ecouen », *Gazette des Beaux-Arts*, 1, 1936, p. 79-94 ; H. Malo, « Les boiseries de la chapelle du château de Chantilly »..., 1944, p. 90-99.

²⁶ Cf. H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, 2002, p. 335-349.

²⁷ Cf. B. Bedos Rezak, *Anne de Montmorency...*, 1990, p. 269.

²⁸ Sur ce protagoniste de la sculpture française à la Renaissance – né probablement à Rouen vers 1510 et mort à Bologne entre 1563 et 1569 –, il n'existe pas encore de monographie. On lit toutefois des pages très intéressantes sur cet artiste dans les travaux qui font autorité sur la Renaissance française en général : A. Chastel, *L'art français...*, 1994, *passim* ; H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France...*, 2002, p. 155-193 ; G.-M. Leproux, « Jean Goujon et la sculpture funéraire », dans H. Zerner et M. Bayard (éd. par), *La Renaissance en France, Renaissance française?...*, 2009, p. 117-131.

²⁹ En consultant les archives photographiques de la RMN, on se rend compte que Carpeaux a dessiné plusieurs fois les exquis nymphes de Goujon, souvent avec une écriture crispée qui exprime beaucoup mieux la vitalité du modèle ancien que ne le ferait un dessin très soigné à la façon néo-classique. D'après Chastel, d'ailleurs, le style de Goujon a tout de suite été aimé par les artistes et par les commanditaires français : l'artiste quitta sa nation en 1562 pour des raisons de religion, mais son modèle fit école en France et les silhouettes à « la Goujon » envahirent les arts du décor, surtout le meuble. Ce succès ne s'est jamais démenti par la suite. La fortune de Goujon a même été particulièrement vive pendant la période du purisme néo-classique. Cf. A. Chastel, *L'art français...*, 1994, p. 202.

³⁰ « Si l'on admet, comme je le crois, l'unité de décoration de la chapelle, si l'on pense que Jean Goujon en a donné les dessins, je ne vois aucune raison de lui enlever celui des marqueteries des apôtres [...] », cf. P. du Colombier, « La chapelle d'Ecouen »..., 1936, p. 94. Huit ans après du Colombier, Malo soulignait dans son article de 1944 que plusieurs des personnages représentés dans les marqueteries de la chapelle Saint-Louis sont indubitablement marqués de la griffe du style de Goujon qui est à ses yeux l'auteur le plus probable des patrons. Malo n'émet pas d'hypothèses sur l'identité du marqueteur-exécutant, mais il est convaincu qu'il était profondément influencé par le dessinateur dans ses choix techniques. Goujon s'était en effet familiarisé avec la technique de la gravure sur bois en exécutant une partie des illustrations du *Songe de Poliphile* publié chez Jacques Kerver en 1546. D'après Malo, donc, si le procédé de la gravure sur bois est aussi présent dans les marqueteries réalisées pour le connétable, il s'agit d'une conséquence d'une demande directe à l'exécuteur matériel. Je crois plutôt que l'usage massif de la pyrogravure et des outils du graveur s'explique en bonne partie par le fait que les sources d'inspiration de cet collège apostolique en marqueterie consistent souvent en gravures.

³¹ Je suis tout à fait d'accord avec l'opinion tranchante que Cécile Scailliérez formule en 2005 dans le catalogue consacré au *Christ mort* de Rosso (p. 36) : le responsable de l'attribution « abusive » est Courajod, aux p. 46-48 de son article « Les chandeliers...et Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone aux XVe et XVIe siècles », *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, tome XLV, 1885.

³² L'œuvre est ainsi décrite dans le *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, sculptures modernes...qui composent l'une des collections d'objets d'art formées par M. Léon Dufourny*, Paris, Dubois, 1819 : « 338***Bois. Cadre de forme carrée élevée, orné de feuillages et d'arabesques parfaitement exécutées ; sur l'un des bords de ce cadre, on lit le nom de l'artiste dont il est l'ouvrage, EVANGELISTE SACCHE. CREMO. Cette bordure provient du château d'Ecouen. H. 1 m. 45. L. 1 m. 11 ½ [...] ».

³³ Sur la famille des marqueteurs crémonais Sacca, cf. L. Bandera, *Paolo e Giuseppe Sacca*, Milano, 1971 ; M. Ferretti, *I maestri della prospettiva...*, 1982, p. 547-548 ; G. & G. Gurrieri, *Il coro intarsiato di San Giovanni in Monte a Bologna*, Bologna, 1985.

³⁴ Cf. B. Bedos Rezak, *Anne de Montmorency...*, 1990, p. 267-280.