

Histoire de Paris

Guy-Michel Leproux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1338>

ISSN : 1969-6310

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 229-234

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Guy-Michel Leproux, « Histoire de Paris », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 143 | 2012, mis en ligne le 25 septembre 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1338>

HISTOIRE DE PARIS

Directeur d'études : M. Guy-Michel LEPROUX

Programme de l'année 2010-2011 : I. *Recherches sur les artistes parisiens, XV^e-XVII^e siècle* (suite). — II. *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle* (suite).

I. *Recherches sur les artistes parisiens, XV^e-XVII^e siècle*

On a examiné, cette année, la question de la collaboration entre sculpteurs et architectes parisiens du XVI^e siècle, et tout particulièrement entre Pierre Lescot et Jean Goujon. Les sculpteurs, on le sait, n'étaient pas toujours les concepteurs des œuvres qu'ils étaient chargés d'exécuter. Lorsqu'il travaillait sous la direction d'un architecte, le sculpteur pouvait même se voir remettre des modèles en trois dimensions : en 1569, le maître d'œuvre de la chapelle funéraire de Diane de Poitiers à Anet, Claude Foucques, avait confié l'exécution du tombeau à deux artistes parisiens, Mathieu Jaquet et Luc Jacquart, en s'engageant à leur livrer, pour qu'ils la reproduisent, une des quatre sphinges de marbre destinées à soutenir le sarcophage. Pierre Lescot n'agit pas différemment lorsque, pour les cariatides de la grande salle du Louvre, il demanda à Goujon de copier une figure de plâtre. Cette méthode n'était pas propre au chantier du Louvre. Pour le jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, il avait commandé à Lorenzo Naldini en 1542 deux anges, probablement de plâtre ou de terre cuite étant donné la somme versée, avant que Simon Leroy ne soit chargé de les tailler en pierre. On pourrait donc penser que la conception des sculptures des bâtiments élevés sous la direction de l'architecte lui revient entièrement. Pourtant, il est fréquent que ce soit à Goujon que soit attribuée la responsabilité des décors de l'aile Henri II du Louvre et de la fontaine des Innocents. Il convenait donc de reprendre cette question.

La collaboration des deux artistes est attestée par des documents à partir de 1544 à Saint-Germain l'Auxerrois, où le sculpteur succéda à Naldini et à Leroy pour exécuter les bas-reliefs du jubé, et au Louvre de 1548 à 1562 ; elle est moins solidement établie pour l'hôtel Carnavalet et la fontaine des Innocents. Pour tenter d'en comprendre les mécanismes, on a d'abord d'examiné les ouvrages que chacun des deux artistes a réalisés indépendamment de l'autre.

Le premier à prendre en compte devrait être le tombeau de Louis de Brézé à Rouen, exécuté autour de 1540, avant que Goujon ne quitte la Normandie. Cependant, si on s'accorde aujourd'hui à reconnaître à celui-ci la conception du monument, les sculptures lui sont souvent refusées, probablement à tort, comme trop différentes de celles réalisées par la suite à Paris, et ce malgré l'indéniable qualité du gisant et de la statue priante de Diane de Poitiers. L'artiste a travaillé ensuite pour le connétable de Montmorency, à une date antérieure à 1547, mais sa participation personnelle au décor de l'autel d'Écouen, aujourd'hui à Chantilly, ne fait pas non plus l'unanimité. Sa seule œuvre indépendante attestée est donc le bas-relief de bronze provenant du tombeau d'André Blondel de Rocquencourt, commandé en janvier 1560 par la veuve du défunt

et aujourd'hui conservé au Louvre¹. Jusqu'à la découverte du marché, il était attribué à Ponce Jacquio par les conservateurs du musée, ce qui prouve bien que le Goujon ne travaillant pas sous la direction de Pierre Lescot était différent de celui que nous connaissons au Louvre ou à Saint-Germain l'Auxerrois, et que la part de l'architecte ne doit donc pas être totalement négligeable dans le décor sculpté de ces monuments.

On peut, inversement, retrouver la trace de collaborations entre Pierre Lescot et d'autres sculpteurs. Il faut, cependant, en éliminer un d'emblée, quoiqu'il soit souvent cité à ce titre : Pierre Berton, dit de Saint-Quentin, faisait certes partie de l'équipe de Lescot, mais en tant que maçon. À Saint-Germain l'Auxerrois, il commença comme simple tailleur de pierres, en 1541, puis fut nommé en janvier 1542 à la tête du chantier après le départ du premier maître d'œuvre, Louis Poireau. Au Louvre, son rôle fut celui d'un entrepreneur de maçonnerie, associé à Guillaume Guillain. S'il est habituellement classé parmi les sculpteurs, c'est à cause d'un retable provenant de l'église Saint-Merry, sur un chapiteau duquel Alexandre Lenoir avait lu une inscription gravée : « Pierre Berton a fait ste besongne, l'an 1542, natif de Saint-Quentin ». On ne peut le vérifier, car l'œuvre, placée sous la Restauration au Mont Valérien, a été presque entièrement détruite lors des émeutes de 1830 et 1831 et seuls quelques fragments de sculpture ont survécu². Le retable aujourd'hui présenté au musée Carnavalet est donc, pour l'essentiel, une restitution faite à partir d'un dessin le représentant au musée des Monuments français. Cependant, comme Pierre Berton était totalement inconnu au début du XIX^e siècle, on en a déduit que Lenoir n'avait pas pu inventer le texte qu'il a transcrit. C'est donc sous le nom de Pierre Berton que les éléments sculptés subsistants sont entrés au musée, puis ont été présentés à l'exposition de l'École de Fontainebleau en 1972.

Que l'inscription ait existé ne fait certes pas de doute, mais elle s'apparente davantage, par son contenu, à un graffiti de tailleur de pierre qu'à la signature d'une œuvre par son concepteur. Il convient aussi de l'interpréter à la lumière de ce que l'on connaît de l'organisation du travail à cette époque : les marchés conservés pour des retables comparables prévoient le plus souvent une collaboration entre un maçon pour les parties architecturées et un sculpteur pour les éléments figurés. Pierre Berton a donc certainement exécuté ce qui relevait de son métier, l'architecture du retable, où il a gravé son nom. Les sculptures, seules parties qui subsistent, sont d'un autre artiste, qui pourrait aussi appartenir à l'entourage de Pierre Lescot sous les ordres duquel, en 1542, Berton conduisait le chantier de Saint-Germain l'Auxerrois.

Au Louvre, la construction de l'aile occidentale est bien documentée. On constate que l'exécution du décor de la façade revient en totalité à Jean Goujon, à qui furent commandés, en 1549, les figures entourant les œils-de-bœuf des avant-corps latéraux, en 1552 les reliefs du premier étage avec les chiens placés sur la corniche de la fenêtre des avant-corps et la frise d'enfants et de guirlandes, à partir de 1553 enfin toutes les sculptures de l'attique. La même année, Lescot confia le décor des voûtes de deux volées du grand escalier à d'autres sculpteurs : un maître, Étienne Carmoy, et une

1. Guy-Michel Leproux, « Une œuvre inédite de Jean Goujon : le tombeau d'André Blondel de Rocquencourt », *Documents d'histoire parisienne*, 8 (2007), p. 19-27.
2. Jean-Pierre Willems, « Le retable de Pierre Berton de Saint-Quentin (1542) », dans *Paris au XVI^e siècle et sous le règne d'Henri IV. Bulletin du musée Carnavalet*, 1-2 (1979), p. 45-56.

équipe formée de trois compagnons, François Lheureux, Jean Chrestien et Raymond Bidollet. Tous les marchés mentionnent des dessins fournis par Lescot.

Lorsque Goujon quitta définitivement Paris en 1562, lors de la première guerre de religion, l'aile sud était en cours de construction. La chronologie de cette partie du palais est plus difficile à établir que celle de l'aile Henri II. Une première campagne, de 1558 à 1568, permet semble-t-il de mener la construction un peu au-delà du second avant-corps. Après une interruption, les travaux reprirent en 1580 pour s'achever sous Henri IV. Dès la fin de l'année 1562, Pierre et François Lheureux, Martin Lefort et Pierre Nanyn furent payés pour une partie de la frise du premier étage. Les comptes manquent pour les deux années suivantes, mais en 1565 Étienne Carmoy et Martin Lefort continuaient à travailler à la même frise, puisqu'ils furent payés pour deux figures d'enfants. Ils exécutèrent aussi la même année quatre mufles de lion autour des ovales de marbre des avant-corps, les trois clefs sculptées du rez-de chaussée et les trophées placés entre les fenêtres de l'attique. Les deux sculpteurs reçurent encore des sommes importantes entre 1566 à 1568, puis la série des comptes s'interrompt de nouveau.

Il résulte de ces données que si Goujon a commencé à travailler à l'aile sud avant son départ, le décor du premier étage, notamment la frise, est postérieur à celui-ci. On peut donc essayer de comparer ces sculptures à celles de l'aile ouest. Les chiens de Goujon ont les oreilles plus souples et les musculatures plus marquées. Les corps des enfants de la frise sont moins potelés ; leurs visages, plus fins et plus expressifs, sont ceux que l'on retrouve à la fontaine des Innocents. Les modèles proviennent manifestement de la même source, mais une part d'interprétation a été laissée à l'exécutant. L'examen des grandes figures des frontons conduit aux mêmes conclusions. Pour l'aile sud, la maçonnerie des avant-corps n'étant pas encore arrivée à ce niveau en 1562, les sculptures qui en proviennent, conservées aujourd'hui sous la colonnade ou dans la rotonde menant aux salles d'histoire du Louvre, ne sont vraisemblablement pas de la main de Goujon. La Justice peut être rapprochée de l'une des renommées qui tiennent les armes royales de l'aile Henri II : elle a le même visage classique, et les drapés sont comparables dans leurs grandes lignes, notamment la grande envolée en arrondi dégageant l'épaule, mais ils sont plus exubérants et révèlent moins le corps. Ceux de Goujon sont plus élégants, leur tracé plus ferme. Si l'on compare la Religion avec l'Abondance de l'aile Henri II, on aboutit aux mêmes conclusions : des physiologies très proches et des procédés de composition similaires, mais traités dans un esprit différent.

À la lumière de ces observations sur les façades du Louvre, il semblerait donc que l'on soit en face d'une situation classique, avec une invention revenant à l'architecte, Pierre Lescot, Goujon étant chargé de l'exécution, à laquelle il apporte un talent que n'atteignent pas ses successeurs. Mais l'examen des autres monuments exécutés en collaboration montre une réalité plus complexe. À Saint-Germain-l'Auxerrois, le marché passé en janvier 1544 par Goujon avec les marguilliers pour la Déploration et les évangélistes ne lui demande pas, comme au Louvre, de se conformer à des dessins qui lui ont été fournis, mais à des dessins qui ont été faits, ce qui est moins précis. On a reconnu depuis longtemps plusieurs modèles qui ont inspiré ces bas-reliefs, notamment une gravure de Parmesan dont sont reprises plusieurs figures, et la Pietà de

Rosso. Surtout, les évangélistes présentent des similitudes importantes avec ceux de l'autel de la chapelle du château d'Écouen, où Goujon, on l'a vu, a travaillé pour le connétable. Or, Carlo Falciani et Cécile Scailliérez ont montré de façon convaincante que des dessins de Rosso ont été utilisés pour cet autel, et que le peintre avait probablement donné un projet d'ensemble pour la chapelle¹. Que Goujon ait exécuté lui-même les reliefs d'Écouen ou non, c'est indiscutablement lui qui avait eu accès à ces documents. Il serait donc venu à Saint-Germain-l'Auxerrois avec les modèles du peintre, modèles que Lescot aurait adaptés en leur donnant un caractère plus classique, assoupli, mais aussi assagi, avec des drapés plus fluides dont on a fait sans doute à tort la caractéristique de Goujon. Il y aurait donc eu à Saint-Germain-l'Auxerrois une collaboration assez étroite dans la conception entre les deux artistes, collaboration qui allait plus loin que le simple échange de modèles : on observe en effet une parenté indiscutable entre les reliefs de Saint-Germain-l'Auxerrois et le gisant de Blondel de Rocquencourt, notamment dans le traitement des visages et des musculatures.

Pour la fontaine des Innocents, on n'a, contrairement aux deux autres chantiers, aucun document attestant la participation de l'un ou l'autre des deux artistes. Les drapés, mais aussi les visages des nymphes et les attitudes des figures de l'attique trouvant leurs équivalents au Louvre, ces similitudes pourraient faire penser à des compositions conçues par Lescot et exécutées par Goujon, d'autant que les emprunts qui ont pu être relevés renvoient aux préoccupations archéologiques de l'architecte, notamment un sarcophage qui était conservé au Quirinal, au XVI^e siècle, et dont le motif figure dans un recueil de dessins contemporain². Cependant, si on cite souvent aussi une gravure d'Adam Ghisi d'après Jules Romain comme source possible pour le motif des amours et des dauphins, il est possible de faire un rapprochement beaucoup plus précis avec un bois utilisé pour la page de titre d'une édition rouennaise de 1541, époque où Goujon travaillait dans la capitale normande, notamment à une fontaine placée devant la cathédrale³. On y voit deux amours sur des dauphins dans des positions très proches de ceux de la fontaine des Innocents, l'un le dos courbé, l'autre le buste rejeté en arrière et la tête penchée. Or, en 1541, Goujon, n'avait pas encore rencontré Lescot. S'il est bien l'auteur de la gravure rouennaise, il est probable qu'il y a eu aussi partage de l'invention pour le décor de la fontaine des Innocents, qu'on ne peut attribuer entièrement à Lescot, mais pas davantage à Goujon en raison des trop grandes similitudes avec la façade du Louvre.

Il y a donc eu certainement des échanges nombreux et complexes entre le sculpteur et l'architecte à tous les stades de l'élaboration des reliefs du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois et de la fontaine des Innocents, mais aussi, probablement, du Louvre : la figure de la Gloire qui cantonne l'œil-de-bœuf de l'avant-corps de gauche semble bien, en effet, une réminiscence de l'Espérance de l'autel d'Écouen. D'ailleurs, les documents d'archives laissent soupçonner que Lescot entretenait avec ses collaborateurs

1. Cécile Scailliérez, *Rosso. Le Christ mort*, Paris, 2004, p. 22-37 ; Carlo Falciani, « Un'invenzione del Rosso Fiorentino nella chapelle d'Écouen », dans *Decart*, 1 (2004), p. 2-7.
2. Jacques Thirion, « La fontaine des Nymphes », dans *Les Saints-Innocents*, Paris, 1990, p. 121-143.
3. *Ordonnances royaulx nouvelles, leues, publiees, enregistrees en la court de Parlement a Rouen le VIII jour de janvier, nouvellement imprimees par Nicolas Leroux pour Claude Leroy*, Rouen, 1540 [1541 (n. st.)]. BNF, dép. des Imprimés, Réserve, Vélin 1859.

des relations étroites. Ainsi, il louait au peintre attitré du chantier du Louvre, Louis Dubreuil, un corps de logis de la maison qu'il habitait rue Saint-Honoré. C'est lui qui fournit également à Jean Goujon son seul logement parisien connu jusqu'à présent. Il était en effet prévôt du chapitre de Saint-Nicolas du Louvre. Or, en janvier 1556, les chanoines louèrent pour neuf ans au sculpteur une de leur maison donnant sur la rue Saint-Nicolas, non loin du domicile de Lescot. Il est difficile de savoir s'il s'agissait d'un renouvellement de bail, ce qui ferait remonter l'installation de Goujon au début du chantier du Louvre, ou si l'artiste a déménagé à cette occasion, mais cette proximité géographique avec Pierre Lescot n'est certainement pas fortuite. Ainsi, aucun dessin préparatoire ne nous étant parvenu, il serait vain de chercher à déterminer de façon trop précise la part de chacun dans la conception de décors qui résultent certainement de nombreuses séances de travail dans l'atelier de l'un ou de l'autre, et qu'il paraît sage de continuer à considérer comme l'œuvre commune des deux artistes.

II. *Le théâtre à Paris au XVI^e siècle*

Des conférences ont été consacrées à l'étude des troupes italiennes signalées dans la capitale. La première mention remonte à 1530. Pour l'entrée de la reine Éléonore, deux comédiens furent sollicités pour composer des « farces et moralitez ». Jean du Pont-Alais, malgré sa réputation alors déjà bien établie, accepta de se mettre au service d'un Italien appelé maître André. En 1544, c'est encore une troupe mixte qui joua devant la cour : autour de Jean Antoine, dit Walfenière, qualifié de Piémontais, on trouve en effet cinq comédiens, dont trois d'origine transalpine : Antoine de Vérone, Christophe de Vérone et Angel de Vérone. Thomas Molinier, en revanche, était certainement français, tout comme Guillaume Quatrece, qui, comme lui, n'était pas associé à part entière : le contrat prévoyait que les Italiens recevraient une part plus importante des bénéfices. Jean Antoine est le seul dont la femme est mentionnée dans le document, le seul aussi à avoir un serviteur, un Français nommé Michel de Falaize. Ce n'était pas le premier à entrer au service du comédien : en novembre 1543, celui-ci avait pris avec lui comme apprenti et alloué un garçon de 15 ans, Grégoire, fils du peintre parisien Étienne Bauffré. Au bout de quelques mois, le jeune comédien avait été admis dans la troupe, sous condition de reverser un tiers de sa part de bénéfices à son ancien maître, tandis que Walfenière recrutait un nouveau serviteur, un joueur de tambourin parisien, Nicolas Leclerc.

De ces contrats, on peut tirer plusieurs enseignements : Jean Antoine Walfenière avait choisi de s'implanter durablement en France, et n'hésitait pas à recruter des compagnons locaux et à les former. À la fin de l'année 1543, il demeurait à Paris, rue du Fouarre, à l'hôtel de l'Aigle. Il était qualifié à cette date de « marchand demeurant à Rome, de présent à Paris » et, en avril 1544, de « joueur des anticques jeux romains suyvnt la court du Roy ». Il était bien représentatif d'un aspect de la vie théâtrale française dans les années 1540 : des troupes itinérantes franco-italiennes, associant comédiens et musiciens, aux effectifs assez mouvants.

On retrouve en effet quelques années plus tard Thomas Molinier (ou Moligny) au sein d'une nouvelle compagnie qui se forma au printemps 1548 et qui comprenait un autre comédien français, Maurice Ythier, deux musiciens parisiens, Alain de Selle et Martin Ranivet, et deux Italiens, Jean-Baptiste de La Badye, venu de Vérone, et Philippe Serpino, natif de « Reze », probablement Arezzo.

Par la suite, des troupes qui paraissent essentiellement italiennes furent épisodiquement signalées à Paris. Leur présence s'explique le plus souvent par des projets de festivités. En juillet 1559, par exemple, le Florentin Antonio Soldini, « joueur de comédies et farces en langue italique », qui en janvier était encore à Lyon, passait un acte notarié à Paris, où il avait certainement été attiré par la perspective de se produire à l'occasion des noces de Marguerite et Élisabeth de Valois. De même, après la paix de Saint-Germain, les noces de Charles IX, en novembre 1570, puis son entrée solennelle en mars suivant, attirèrent plusieurs troupes transalpines. En mars 1571, l'une d'entre elles joua à l'hôtel de Nevers, en présence du roi. Peut-être était-ce celle des Gelosi, qui était en France à cette période, puisqu'elle se produisit devant la cour au château de Nogent-le-Roi le 1^{er} mai. En septembre, c'est Alberto Ganassa qui était à Paris. Bien qu'il ait présenté des lettres patentes du Roi, et que, au vu de celles-ci, le prévôt de Paris l'ait autorisé à donner des représentations publiques, le Parlement, profitant de l'absence du roi, les fit interdire. Deux autres troupes étaient encore au début de l'année 1572 dans la capitale, celle d'Antonio Soldini, et une autre, dirigée par un Vénitien, Antoine Marie. Enfin, en août, à l'occasion des noces d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, c'est de nouveau Ganassa et sa troupe qui jouèrent plusieurs comédies devant le roi. En octobre, il était encore au service du souverain, puis on perd sa trace.

On a étudié la composition de ces troupes italiennes. Celles de Soldini et de Antoine Marie étaient assez nombreuses. Lorsqu'ils se rendirent à Blois en 1572, le Florentin avait onze compagnons, le Vénitien neuf, ce qui correspond aux effectifs de la *com-media dell'arte* en Italie. Toutefois, lorsqu'ils repartirent pour Paris, les deux chefs de troupe n'étaient plus accompagnés que de seize comédiens, du moins si on en croit les chiffres donnés par les comptes de l'épargne. En 1572, Alberto Ganassa en avait six avec lui. Ces compagnies comprenaient des femmes. La seule dont on connaisse le nom est une certaine Lucia Sabatina, venue en France avec Antonio Soldini, et qui fut à l'origine d'un scandale à Lyon en 1559 : Soldini accusa un notable de la ville, le bailli de Viennois, Nicolas Henry, seigneur de Cremieux, de l'avoir enlevée, avant de se rétracter quelques mois plus tard. On s'est aussi interrogé au cours de l'année sur l'organisation des représentations, souvent dans des demeures privées, et sur le répertoire de ces troupes.