Du maître d'œuvre isolé à l'agence : l'architecte et ses collaborateurs en France au XVIII^e siècle

From independent practice to architecture agency: the architect and his collaborators in seventeenth-century France

Alexandre Cojannot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4403>

DOI : 10.4000/perspective.4403

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 121-128

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Alexandre Cojannot, « Du maître d'œuvre isolé à l'agence : l'architecte et ses collaborateurs en France au XVIII^e siècle », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4403> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4403>

Du maître d'œuvre isolé à l'agence : l'architecte et ses collaborateurs en France au XVII^e siècle

Alexandre Cojannot

La notion d'atelier n'est pas souvent, pour ne pas dire jamais, employée au sujet des architectes actifs en France aux XVI^e et XVII^e siècles, et ce quelle que soit la définition qu'on lui donne. Dans son acception première, le mot a un sens seulement topographique¹. Jusqu'au XVIII^e siècle, il désigne en effet l'endroit où des artisans ou des ouvriers sont réunis pour travailler ensemble à l'exécution d'un même ouvrage et, comme le précise Antoine Furetière, « il se dit principalement des bastiments »². Un chantier de construction est ainsi composé d'un ou plusieurs « ateliers », où les différents corps de métier préparent les matériaux avant de les mettre en œuvre : en ce sens, l'atelier concerne beaucoup l'architecture, mais peu l'architecte. Quant à l'atelier entendu au sens contemporain d'école ou de groupe de collaborateurs et de disciples participant à l'activité d'un maître, tel qu'il a été forgé par la littérature artistique à partir du XVIII^e siècle, il n'est pas non plus appliqué aux architectes. Intrinsèquement liée à la production matérielle de l'œuvre, la notion paraît en effet inopérante au sujet de ces derniers, qui conçoivent et conduisent l'ouvrage sans prendre directement part à la construction. La notion spécifique d'agence la remplace alors, mais celle-ci, renvoyant à une organisation du travail inconnue en France au moins jusqu'au règne de Louis XIV, est généralement considérée comme trop anachronique pour être appliquée aux premiers siècles de la période moderne. À la différence des maîtres d'œuvre de la fin du Moyen Âge, dont l'activité s'inscrit généralement dans le cadre de collaborations entre corps de métiers spécialisés³, et contrairement aux architectes italiens, qui, à partir de la Renaissance, sont ordinairement présentés comme travaillant avec des assistants et des élèves dans un *studio*⁴, les architectes français de la première modernité semblent condamnés à être pensés comme des artistes isolés⁵. Or il est évident

qu'ils ne font pas exception et que des formes de collaboration plus ou moins discrètes ou masquées ont toujours existé.

L'idée que l'on se fait des architectes de la période moderne découle en grande partie des conceptions théoriques qui ont été élaborées à la Renaissance, notamment à partir de la définition qu'en donne Vitruve au premier livre de son traité (*De Architectura*, I, 1). Selon ce dernier, l'architecte, en plus de maîtriser l'art de bâtir, doit être versé dans des disciplines aussi diverses que les lettres, la géométrie, l'optique, l'arithmétique, l'histoire, la philosophie, la musique, la médecine, le droit et l'astronomie, autant de domaines qui ont incontestablement fondé la conception italienne de l'architecte comme homme universel⁶.

Le modèle qui émerge à partir du XVI^e siècle dans le reste de l'Europe, moins imprégné de réflexion théorique et de culture humaniste, revêt un caractère plus professionnel et technique, mais non moins ambitieux⁷. Philibert Delorme a été le premier à le mettre en évidence dans son traité de 1567, le *Premier Tome de l'architecture*, qui constitue un jalon fondateur pour la France⁸. S'il fait mine de prendre ses distances par rapport à Vitruve, Delorme examine comme lui la multiplicité des

1. Philibert Delorme, Allégorie du bon architecte, dans *Premier Tome de l'architecture*, Paris, 1567, fol. 283, détail.

2. Philibert Delorme, Allégorie de l'architecte prudent, dans *Premier Tome de l'architecture*, Paris, 1567, fol. 51v, détail.

connaissances théoriques utiles à l'architecte, tout en développant l'expérience, les savoir-faire techniques et les qualités innées qu'il juge plus nécessaires encore. C'est ce qu'il illustre par ses célèbres allégories du bon architecte, représenté d'une part sous la forme d'un homme doté de trois yeux, quatre oreilles et quatre mains, en train d'instruire un jeune disciple (fig. 1), et d'autre part, solitaire et sortant de ses méditations pour affronter les difficultés de la pratique (fig. 2)⁹. Ainsi s'est imposée en France l'idée d'un architecte prodige, polyvalent, à la fois homme d'art et artiste, homme de cabinet et homme d'action, occupant une place unique et centrale dans le système de production architecturale.

Si elles sont en général trop lacunaires pour juger du travail effectivement fourni par un architecte du XVII^e siècle, les sources permettent néanmoins de confirmer que bien peu possédaient toutes les qualités et les compétences nécessaires au plein exercice de leurs fonctions. Même lorsqu'ils les réunissaient, les circonstances de la commande et la multiplicité de leurs occupations ne leur permettaient pas d'assumer eux-mêmes toutes les responsabilités, et il leur fallait trouver des moyens de déléguer à des tiers.

L'entreprise et la conduite de l'ouvrage

La première solution, du moins la plus élémentaire, consistait à remettre à un entrepreneur affidé l'exécution de l'ouvrage, afin d'alléger la charge du maître d'œuvre dans la conduite des travaux. Comme la majorité des architectes étaient issus de familles d'artisans du bâtiment, c'était souvent un parent qui était choisi, comme on le constate pour Salomon de Brosse avec son fils Paul ou son neveu Charles Du Ry ; Jacques Lemercier avec ses demi-frères Pierre et Henri ; Louis Le Vau avec son père, puis avec son beau-frère Charles Thoison ; ou Jules Hardouin-Mansart avec son frère Michel. Une fois le succès atteint, les relations familiales directes de l'architecte suffisaient toutefois rarement à la tâche et des professionnels de plus grande envergure devenaient des partenaires réguliers, ainsi Jean Thiriot pour Lemercier ou Michel Villedo pour Le Vau.

Le système reposait sur une relation de confiance – on soupçonne souvent une forme de collusion, mais il serait sans doute plus juste de parler d'association tacite – et l'on peut se demander comment se répartissaient les tâches dans la conduite ou le contrôle de l'exécution. La responsabilité de « conduire » ou d'« avoir l'œil » sur les ouvrages est assez rarement mentionnée dans les marchés de construction, qui n'évoquent souvent que le respect du devis et des dessins. Or, lorsque les travaux étaient entrepris en bloc, l'entrepreneur général se retrouvait, de fait, à coordonner le travail des artisans de tous corps de métiers. Un maître maçon tel que Villedo n'a jamais porté le titre d'architecte, mais il endosse indubitablement ce rôle quand il écrit en 1644 au chancelier Séguier afin de lui soumettre différentes options pour les travaux en cours dans son hôtel¹⁰. Cet exemple jette rétrospectivement un doute sur le statut et les fonctions réellement exercées par Le Vau, alors âgé de 22 ans, sur le chantier de l'hôtel Bautru en 1634. Il a certes été possible de démontrer que les dessins et devis de l'hôtel ont bien été donnés par le jeune architecte, mais leur exécution fut confiée à Villedo et ni les contrats, ni les procédures engagées après l'achèvement des travaux ne mentionnent le nom de Le Vau¹¹. Peut-être Villedo, plus âgé

et expérimenté, était-il l'interlocuteur principal du maître d'ouvrage, auquel cas on serait en présence d'une structure de collaboration inverse à celle que l'on imagine habituellement, où l'architecte ne serait en quelque sorte que le collaborateur artistique d'un bâtisseur qui occuperait la position dominante du point de vue professionnel.

La nécessité de confier le suivi des chantiers à des tiers a progressivement abouti à l'apparition d'une catégorie professionnelle nouvelle, que l'on pourrait appeler « architectes-conducteurs », dont l'émergence n'a sans doute pas été suffisamment étudiée jusqu'à présent. Elle n'existe pas encore en France au XVI^e siècle, semble-t-il, et Delorme évoque seulement la possibilité pour l'architecte d'être assisté par un « contreleur », qui, selon sa définition, n'est pas un homme de l'art, mais un administrateur doué d'une certaine culture technique¹². Au siècle suivant, Jacques Lemercier a peut-être joué un rôle moteur dans l'apparition de véritables conducteurs d'ouvrages. Dans le cas de chantiers lointains, comme les châteaux de Richelieu et de Thouars, il confie les travaux à ses demi-frères Pierre et Henri, qui ne sont pas les entrepreneurs des ouvrages, mais bien des représentants de l'architecte, dotés d'une certaine liberté de proposition (fig. 3)¹³. Sur certains chantiers parisiens, Lemercier peut également avoir recours à cette solution, ainsi avec Louis Petit, qualifié d'architecte des Bâtiments du roi, à l'hôtel de Liancourt entre 1635 et 1642, et avec le jeune Pierre Cottart pour les écoles extérieures de la Sorbonne entre 1647 et 1648¹⁴. Petit semble d'ailleurs se spécialiser dans les fonctions d'architecte-conducteur, acquérant en 1645 un office de contrôleur des Bâtiments du roi dont il exerce ensuite consciencieusement la charge jusqu'à la fin de sa carrière, notamment à Versailles à partir des années 1660. En 1670, il rédige les devis et assure la conduite de l'église de l'Assomption à Paris à partir des dessins envoyés par Charles Errard de Rome¹⁵. Sans dépendre d'aucun « atelier » ou « agence », l'architecte Petit apparaît donc comme un collaborateur régulier de ses confrères et préfigure par son activité le développement des charges de contrôleur, qui

se multiplieront à la fin du siècle dans l'administration des Bâtiments du roi¹⁶.

Au sein de la génération suivante, Pierre Bréau incarne toute l'ambiguïté de la fonction de conducteur, à cheval entre les carrières d'architecte et d'entrepreneur¹⁷. D'abord assistant, puis associé des entrepreneurs des Bâtiments du roi au Louvre et aux Tuileries, il est apprécié par Jean-Baptiste Colbert, qui l'emploie dans ses demeures à Paris et à Sceaux et le nomme contrôleur des bâtiments de Clagny, dont il suit toute la construction sous les ordres d'abord d'Antoine Le Pautre, puis de Jules Hardouin-Mansart, avant de conduire la Grande Écurie à Versailles. Il se comporte sur ses chantiers en véritable architecte-conducteur, procédant aux adjudications d'ouvrages, produisant devis et dessins contractuels et employant même à cette fin des dessinateurs, François Cauchy et Louis Vigneux. Il excelle dans la mise en œuvre des matériaux et dans l'appareillage, qualité particulièrement recherchée aussi bien par Colbert que par Hardouin-Mansart.

Le rapport entre l'architecte qui conçoit les ouvrages et celui qui en suit l'exécution peut être de différentes natures. Lorsque, comme Hardouin-Mansart à Clagny, le maître d'œuvre s'astreint à être présent sur le chantier plusieurs jours par semaine, le conducteur est étroitement encadré par celui-ci, dans lequel cas on peut sans nul doute parler d'une véritable collaboration entre hommes de l'art, qu'elle soit choisie ou non. En revanche, lorsque l'architecte ne vient presque jamais sur le chantier et qu'il s'en remet à un homme de confiance, il s'agit plutôt d'une délégation de maîtrise d'œuvre, comme par exemple lorsque Lemercier suit ses projets provinciaux depuis Paris ou qu'il se réserve d'être seulement le recours éminent en cas de différend pendant les travaux de l'hôtel de Liancourt.

3. Anonyme, *Portrait de Pierre Lemercier représenté devant l'église Notre-Dame de Richelieu*, collection municipale.

Travaux d'écriture, de calcul et de dessin

L'éloignement géographique ou l'accumulation des charges professionnelles ne sont pas les seules explications des différentes modalités de conduite de travaux. Vraisemblablement, il intervient une forme de choix personnel de l'architecte dans l'exercice de son métier. S'il arrive à Lemercier de déléguer la direction de certains chantiers, force est de constater qu'en contrepartie il s'applique avec un soin particulier aux tâches qui relèvent de la conception¹⁸. Tout au long de sa carrière, il produit des dessins de tout type et d'une qualité graphique exceptionnelle, dont le caractère autographe ne fait pas le moindre doute. Des devis et des mémoires, également de sa main, prouvent qu'il rédige lui-même ces documents techniques et qu'il sélectionne en personne les artisans appelés à exécuter ses projets. Il prend enfin volontiers part aux débats sur des projets ardu en matière de génie civil, tels que la construction des ponts et de canaux¹⁹.

L'approche équilibrée de Lemercier, issue d'une longue lignée de maîtres d'œuvre français et d'une formation approfondie en Italie, est peut-être celle d'un architecte qui préfère le travail de cabinet à la fréquentation assidue des chantiers. Elle ne semble en tout cas pas très représentative de la pratique professionnelle de ses contemporains, apparemment plus contrastée. François Mansart paraît montrer un attachement plus exclusif à la pratique du dessin, qui occupe dans son œuvre une place centrale et constitue visiblement son moyen d'expression privilégié, tandis que la rareté des textes et annotations conservés de sa main révèle une pratique maladroite de l'écriture²⁰. À l'inverse, Le Vau a laissé de très nombreux écrits autographes – devis, lettres, mémoires, calculs, comptes, quittances, etc. – rédigés d'une plume vive et pleine de caractère. L'abondante production graphique liée à son œuvre présente en revanche souvent des faiblesses d'exécution et l'on peine à y discerner ce qu'il pourrait avoir tracé lui-même²¹. Enfin, de manière paradoxale, Jules Hardouin-Mansart, l'architecte qui mena la plus belle carrière de son siècle et sur qui les sources écrites et graphiques conservées sont de loin les plus nombreuses, n'a laissé que fort peu de textes autographes, rédigés

avec une écriture et une orthographe médiocres, et presque aucun dessin attribuable avec certitude à sa main²².

Parce qu'ils ne disposaient pas tous de la même culture et des mêmes savoir-faire, et parce que l'évolution des pratiques professionnelles et administratives exigeait d'eux une production documentaire toujours plus abondante, les architectes se sont progressivement entourés d'un cercle de collaborateurs directs, au sujet desquels on dispose de peu d'informations. On sait par exemple que Philibert Delorme a employé au moins deux « secrétaires » successifs, un nommé Guillaume de Longuespée en 1548 et Étienne Revenu, un neveu de l'architecte, en 1557²³. Un siècle plus tard, Le Vau, à partir de 1657 au moins, a un « commis » en la personne d'Étienne Blondet, qui loge encore chez lui à sa mort en 1670. Hardouin-Mansart, en 1684, réclame de Louvois la nomination d'un secrétaire, « un homme, écrit-il, pour bien écrire sous moy toutes choses »²⁴. Ces hommes de plume rendent des services administratifs et comptables, mais ils participent aussi aux activités architecturales, notamment à travers la production des devis.

Bien plus délicate est la question, pourtant cruciale, des dessinateurs. Le silence à peu près absolu des sources à leur sujet n'est pas étonnant, car le dessin d'architecture ne constitue pas une activité professionnelle à part entière aux XVI^e et XVII^e siècles. Il s'agit alors seulement d'une pratique, partagée avec un savoir-faire inégal par les maîtres d'œuvre et par les artisans du bâtiment et du décor – maçons, charpentiers, menuisiers, peintres ou sculpteurs –, ainsi que par quelques amateurs, tels que Pierre Lescot ou Claude Perrault.

Parmi ceux qui en font une spécialité, presque aucun n'apparaît dans les actes avec la qualification de dessinateur. Jacques I^{er} Androuet du Cerceau est qualifié en 1546 de « portrayer », terme qui correspond bien à sa pratique presque exclusivement graphique de l'architecture, mais il est plus généralement dit architecte (fig. 4)²⁵. De même au siècle suivant, Jean Marot, dont l'activité de concepteur de bâtiments reste marginale par rapport à celle de dessinateur et de graveur d'architecture, porte toujours le titre d'architecte, ou éventuellement

la fonction double d'« architecte et dessinateur du roi » lorsqu'il participe à la campagne de relevé des maisons royales commandée par Colbert²⁶. Toutefois, force est de constater que ces spécialistes eux-mêmes semblent avoir une pratique relativement solitaire de leur art et ne constituent pas de véritables « ateliers » pour leur production graphique²⁷.

Y avait-il dès lors la place, dans l'entourage des maîtres d'œuvre, pour des assistants dessinateurs ? C'est très vraisemblable, mais rien ne permet de l'affirmer avec précision, si ce n'est l'évidente hétérogénéité des dessins issus de leur activité²⁸. Par analogie avec la peinture, on peut supposer que des travaux de dessin devaient être confiés à de jeunes gens en cours de formation, mais, à la différence des autres arts, on ne dispose malheureusement pas de contrats d'apprentissage, puisque les architectes ne relevaient pas d'un métier constitué en maîtrise²⁹. Leur recrutement devait donc se faire de manière informelle, par relations de proximité, en premier lieu dans la famille, ce qui explique la constitution de lignées d'architectes sur plusieurs générations, en second lieu dans l'entourage professionnel et artistique. À côté de ces apprentis,

il existait probablement de véritables spécialistes du dessin, employés à la tâche ou pour des durées déterminées. Bertrand Jestaz a mis au jour un exceptionnel contrat passé par Michel Hardouin en 1669 avec un nommé Louis Pierretz pour l'employer pendant un an « en qualité de dessinateur [...] en tous ses hastelliers pour les desseings et pour le soing de tailler et faire tailler la pierre » moyennant deux cents livres par an³⁰. Sans doute est-ce là une trace des pratiques de polyvalence, entre dessin technique et construction, qui avaient cours sur les chantiers et qui restent généralement tues par les actes, où n'apparaissent que les noms des entrepreneurs et des maîtres d'œuvre.

La situation s'éclaircit dans la seconde moitié du siècle, à la faveur du développement de l'architecture royale sous Louis XIV. Lorsque Le Vau devient premier architecte du roi en 1654, il a déjà derrière lui une carrière brillante, malgré une formation initiale moins complète que la plupart des architectes de son temps, notamment dans le domaine graphique. Dès ses premiers ouvrages pour le roi, il choisit de déléguer en sous-main la conception ornementale du décor intérieur à un spécialiste, Jean Cotellet, chose que son prédécesseur Lemercier n'aurait certainement jamais faite³¹. Aussi n'est-il pas étonnant que Le Vau soit, quelques années plus tard, le premier à afficher ouvertement qu'il emploie des dessinateurs à ses frais. En 1662, il réclame en effet du roi le paiement de ses gages en retard, en faisant valoir qu'il « a esté employé seul depuis huit ou dix ans à inventer, dessigner et conduire tous les ouvrages qui se sont faicts dans tous ses bastiments, tant au Louvre qu'à Vincennes et ailleurs, y ayant vacqué jour et nuict comme il faict encore à présent, avec des designateurs et autres ouvriers qu'il entretient et paye journellement à grands frais »³². C'est, en d'autres termes, la première évocation explicite d'une agence d'architecte en France. La description de son vaste cabinet de travail, à l'hôtel de Longueville en 1670, équipé de tables sur tréteaux tout au long des murs, permet d'imaginer quel fut le lieu de cette production collective de dessins.

L'unique collaborateur direct de Le Vau dont le nom ait émergé à ce jour avec certitude est

4. Jacques I^{er} Androuet du Cerceau, *Arc de Triomphe surmonté d'une Victoire pouvant servir de modèle pour une porte*, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 6246 Ly 84 f. 207r.

5. François de Troy, *Portrait de François d'Orbay*, Cherbourg-Octeville, Musée Thomas Henry.

son élève François D'Orbay, dont la contribution artistique, après avoir été largement surévaluée par Albert Laprade, a été presque niée par Hilary Ballon, ce qui paraît significatif de la difficulté à envisager en termes nuancés la collaboration entre architectes (fig. 5)³³. D'Orbay entre chez Le Vau vraisemblablement à l'âge de 20 ans, vers 1654, alors qu'il a déjà dû recevoir une formation de la part de son père maître maçon. Pendant les premières années, des traces graphiques de sa présence sont repérables, même si elles sont difficiles à déceler, tant la main du dessinateur se confond apparemment avec celle de Le Vau. Après 1660 et son voyage en Italie, sa production graphique se développe rapidement en quantité et en qualité, au point d'occulter celle de son maître. Pourtant, D'Orbay n'est jamais reconnu en tant qu'architecte : à la mort de Le Vau en 1670, il fait office de premier architecte du roi pendant quelque huit ans sans en porter le titre, avant de se voir supplanté par Hardouin-Mansart et de poursuivre sa carrière au second rang de l'architecture royale. Sa personnalité reste avant tout celle d'un dessinateur et son parcours incarne l'importance croissante de cette fonction auxiliaire auprès des architectes à cette période.

Sous Hardouin-Mansart, les dessinateurs d'architecture gagnent en légitimité et en visibilité, grâce à la création d'un « bureau des

dessins » au service du premier architecte, dont les membres sont rémunérés directement par le roi, et avec l'apparition du titre de « dessinateurs des Bâtiments du roi »³⁴. Cette délégation officielle d'une partie de la production graphique a suscité des commentaires variés, depuis la légende noire, colportée par Saint-Simon, d'un Mansart exploitant de jeunes talents tenus dans l'ombre, jusqu'aux débats récents sur l'activité graphique du premier architecte, dont il nous reste si peu de traces. Mansart dessine-t-il beaucoup d'esquisses et d'avant-projets destinés à être détruits au profit de dessins mis au net, comme le veut Claude Mignot ? Ou se contente-t-il le plus souvent de guider et de corriger le travail de ses subordonnés, selon l'analyse de Bertrand Jestaz ? Le dilemme n'est pas tranché, mais il a le mérite de poser la question du rôle des collaborateurs dans l'opposition dialectique entre « dessin » et « dessein ». Dans la première hypothèse, les dessinateurs tendent à n'être que des copistes et des techniciens, l'invention graphique demeurant entièrement l'œuvre du maître. Dans la seconde, ils sont les interprètes de ses conceptions et la fonction centrale du dessin dans l'invention artistique se trouve relativisée. Peut-être y a-t-il la place pour une interprétation tierce, qui accorderait aux collaborateurs une part un peu moins passive dans le processus de conception de l'architecture.

La personnalisation paradoxale de l'œuvre architecturale

L'idéal théorique du bon architecte, dont l'isolement repose sur la concentration de toutes les compétences en une personne et sur son positionnement central dans le système de production, a conditionné aussi bien l'image que les maîtres d'œuvre se font d'eux-mêmes que celle qu'ils donnent aux maîtres d'ouvrage et à la société en général. Cet idéal a également, bien sûr, conditionné le regard des historiens, mais il ne saurait constituer aujourd'hui notre unique grille de lecture. Comment articuler cette conception, si prégnante dans la culture moderne et contemporaine, avec l'étude des réalités historiques complexes que les sources nous permettent d'approcher, même de manière partielle et partielle ? La question ne se pose évidemment

pas de la même manière pour le début et pour la fin de la période, entre le XVI^e siècle, époque à laquelle les architectes sont effectivement rares et singuliers, et le XVIII^e siècle, lorsque l'architecture se constitue en profession avec des carrières relativement structurées. Entre ces deux périodes, le XVII^e siècle offre un champ d'étude propice à une approche nuancée des parcours individuels, de leurs divergences et de leurs éventuelles complémentarités.

Plus que toute autre discipline artistique, l'architecture se prête aux collaborations, tout d'abord parce que sa conception nécessite des compétences techniques et artistiques très diverses, et ensuite parce que son exécution, forcément dissociée de la conception, est elle-même partagée entre divers intervenants. Au XVII^e siècle, des spécialités professionnelles apparaissent et s'affirment, certaines internes à la pratique architecturale, comme c'est le cas avec des contrôleurs et des conducteurs d'ouvrages ou des dessinateurs, d'autres aux marges de la discipline, telles que celles des ingénieurs militaires, des hydrauliciens, des jardiniers, voire des artistes du décor. Cette diversité croissante des compétences et des fonctions est, à n'en pas douter, voilée par les sources elles-mêmes, dans lesquelles la responsabilité éminente de l'architecte-concepteur est le plus souvent proclamée, et elle se trouve encore atténuée par le regard rétrospectif de l'historien de l'art, lorsqu'il perpétue inconsciemment les conceptions théoriques issues de la littérature artistique.

Il n'est pas question ici d'affirmer que la collaboration était le mode ordinaire de la conception architecturale à l'époque moderne, ce qui serait évidemment excessif et mensonger. Notre propos est encore moins de mettre en cause les mérites artistiques et professionnels reconnus aux architectes pour les attribuer à leurs collaborateurs et élèves, comme le firent Saint-Simon avec Mansart ou Laprade avec Le Vau. Il faut en revanche se proposer d'appliquer à l'architecture française de la période moderne le projet d'une histoire *from below*, pour employer de manière quelque peu provocante une notion empruntée à l'histoire sociale anglo-saxonne. Étudier les figures secondaires ou subordonnées, telles que celles des entrepreneurs, des artisans spécialisés,

des dessinateurs, des experts et des techniciens, dans leur relation avec les maîtres d'œuvre, passe par la reconstitution de leur carrière et de leur milieu professionnel, mais surtout par un examen approfondi des sources écrites et graphiques, abondantes mais très partiellement exploitées à ce jour. C'est à ce prix que l'on pourra comprendre comment s'est articulée, dans le champ spécifique de l'architecture, l'affirmation de la responsabilité personnelle, conception clé de la Renaissance, avec la spécialisation croissante des compétences et des savoir-faire.

1. Sur les différentes acceptions du terme d'atelier dans la France moderne, voir Bénédicte Gady, *L'Ascension de Charles Le Brun : liens sociaux et production artistique*, Paris, 2010, p. 356-361.

2. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye/ Rotterdam, 1690, non paginé, *ad vocem* « atelier » ; Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris, 1691, II, p. 394.

3. Pour le domaine français, voir notamment Étienne Hamon, *Une capitale flamboyante : la création monumentale à Paris autour de 1500*, Paris, 2011, p. 195-212 et 266-270.

4. Sur le cas de Rome, le plus étudié, voir *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma, 1680-1750*, Bruno Contardi, Giovanna Curcio éd., (cat. expo., Rome, Castel Sant'Angelo, 1991-1992), Rome, 1991, en particulier p. 143-153.

5. Même pour le XVIII^e siècle, il est rare que le travail des architectes en agence soit mis en évidence, hors du contexte des Bâtiments du roi. Par exemple, si un rapprochement stimulant est effectué entre Jean-Michel Chevotet, Pierre Contant d'Ivry et Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, il n'est pas accompagné d'une analyse sur la nature et les modalités de leurs relations (Jean-Louis Baritou, Dominique Foussard éd., *Chevotet-Contant-Chaussard : un cabinet d'architectes au siècle des Lumières*, Lyon, 1987).

6. Spiro Kostof, *The Architect: Chapters in the History of a Profession*, New York, 1977 ; Giuseppe Barbieri, « Il decalogo delle virtù dell'architetto da Alberti a Palladio », dans *Arte lombarda*, 64, 1983, p. 53-59 ; Yves Pauwels, « L'architecte, humaniste et artiste », dans Louis Callebaut éd., *Histoire de l'architecte*, 1998, p. 63-85.

7. Pour la France et les Provinces-Unies, voir respectivement Claude Mignot, « La figure de l'architecte en France à l'époque moderne (1540-1787) » et Konrad Ottenheim, « The rise of a new profession: the architect in 17th-century Holland », dans Guido Beltrami, Howard Burns éd., *L'architetto: ruolo, volto, mito*, (colloque, Vicence, 2006), Venise, 2009, p. 177-191 et 199-219 ; pour l'Angleterre, Anthony Gerbino, Stephen Johnston, *Compass and Rule: Architecture as Mathematical Practice in England, 1500-1750*, New Haven, 2009.

8. Philibert Delorme, *Premier Tome de l'architecture*, Paris, 1567 (reproduit dans *Philibert De l'Orme, les traités d'architecture*, Jean-Marie Pérouse de Montclos éd., Paris, 1988), en particulier fol. 1-4, 10-14v, 19v-24, 50-51v et 279-283 ; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Philibert De l'Orme, architecte du roi (1514-1570)*, Paris, 2000, p. 93-105.
9. Delorme, 1567, cité n. 8, fol. 51v et 283.
10. Lettre citée par Édouard-Jacques Ciprut, « Notes sur un grand architecte parisien, Jean Androuet du Cerceau », dans *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 113, avril-juin 1967, p. 175, n. 79.
11. Alexandre Cojannot, *Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française*, Paris, 2012, p. 16-25.
12. Delorme, 1567, cité n. 8, fol. 279v.
13. Alexandre Gady, *Jacques Lemercier, architecte et ingénieur du roi*, Paris, 2005, p. 84-85 et 264-265.
14. Gady, 2005, cité n. 13, p. 83 et 331-333, et p. 89 et 406-407.
15. Emmanuel Coquery, *Charles Errard, ca. 1601-1689 : la noblesse du décor*, Paris, 2013, p. 156 et 412-413.
16. Sur les contrôleurs des Bâtiments du roi et leurs rapports avec le premier architecte, voir Thierry Sarmant, *Les Demeures du Soleil : Louis XIV, Louvois et la surintendance des Bâtiments du roi*, Paris, 2003, p. 119-128.
17. Sur Pierre Bréau, voir Alexandre Cojannot, « Claude Perrault et le Louvre de Louis XIV », dans *Bulletin monumental*, 161/3, 2003, p. 235-236 ; Sarmant, 2003, cité n. 16, p. 61-65 ; Bertrand Jestaz, *Jules Hardouin-Mansart : la vie et l'œuvre*, Paris, 2008, I, p. 74, 98-100 et 198-199.
18. Gady, 2005, cité n. 13, p. 81-83.
19. Gady, 2005, cité n. 13, p. 27-31, 66, 215-218.
20. Claude Mignot, « Un architecte artiste », dans *François Mansart, le génie de l'architecture*, Jean-Pierre Babelon, Claude Mignot éd., (cat. expo., Paris, Centre historique des Archives nationales, hôtel de Rohan, 1998-1999), Paris, 1998, p. 37-43 ; Alexandre Cojannot, « En relisant les devis et marchés de François Mansart », dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 157/1, 1999, p. 230-238.
21. Cojannot, 2012, cité n. 11, p. 30-33.
22. Jestaz, 2008, cité n. 17, I, p. 41-42, 49, 387-388 et suiv. ; Claude Mignot, « Mansart et l'agence des Bâtiments du roi », dans Alexandre Gady éd., *Jules Hardouin-Mansart 1646-1708*, Paris, 2010, p. 12 et 45-58.
23. Maurice Roy, *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, Paris, 1929, p. 157, n. 1 ; Catherine Grodecki, *Les Travaux de Philibert Delorme pour Henri II et son entourage : documents inédits recueillis dans les actes des notaires parisiens, 1547-1566*, (Archives de l'art français, nouvelle période, 34), Paris, 2000, p. 10 et 93 ; Pérouse de Montclos, 2000, cité n. 8, p. 59.
24. Jestaz, 2008, cité n. 17, I, p. 211.
25. Claude Mignot, « Du dessin au projet : Du Cerceau architecte ? », dans *Jacques Androuet du Cerceau, « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Jean Guillaume éd., (cat. expo., Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010), Paris, 2010, p. 241.
26. Arch. nat., Min. centr., CXVIII, 84, transaction du 10 avril 1670.
27. Peter Fuhring, « Du Cerceau dessinateur », dans *Jacques Androuet du Cerceau...*, 2010, cité n. 25, p. 65.
28. Voir, par exemple, le corpus des dessins conservés de François Mansart, catalogué dans *François Mansart, le génie de l'architecture...*, 1998, cité n. 20, p. 259-266.
29. Le seul cas connu à ce jour pour un architecte parisien est celui d'un jeune homme placé en tant qu'apprenti auprès de François Mansart pendant son séjour à Toulouse en 1619 (Georges Costa, « François Mansart à Toulouse », dans *Bulletin monumental*, 152/4, 1994, p. 462).
30. Jestaz, 2008, cité n. 17, I, p. 196 et II, p. 225.
31. Cojannot, 2012, cité n. 11, p. 262-268.
32. Bibl. nat. de Fr., Mss., Mél. Colbert, vol. 104, fol. 140-141 ; Albert Laprade, *François d'Orbay, architecte de Louis XIV*, Paris, 1960, p. 107.
33. Laprade, 1960, cité n. 32 ; voir aussi Louis Hauteœur, compte rendu de l'ouvrage de Laprade, dans *Journal des Savants*, 1960-2, p. 59-66 ; Hilary Ballon, *Louis Le Vau: Mazarin's College, Colbert's Revenge*, Princeton, 1999, p. 140-143 ; Alexandre Cojannot, *ad vocem*, dans *Allgemeines Künstlerlexikon*, 29, Munich/Leipzig, 2001, p. 38-40 ; Jestaz, 2008, cité n. 17, I, p. 200-201, 215-216.
34. Jestaz, 2008, cité n. 17, p. 217-228, 338-343 ; Mignot, 2010, cité n. 25, p. 45-58. À titre de comparaison, voir les travaux d'Anthony Geraghty sur les dessinateurs employés par Wren, et notamment *The Architectural Drawings of Sir Christopher Wren at All Souls College, Oxford: A Complete Catalogue*, Londres, 2007, p. 8-13.

Alexandre Cojannot, Archives nationales
alexandre.cojannot@culture.gouv.fr