

Henri IV, héritier de la Maison des Bourbons et duc de Vendôme, devient roi de France et de Navarre lors de l'assassinat de Henri III le 2 août 1589. Si la loi salique lui permet d'accéder au trône, il reste néanmoins un usurpateur aux yeux de ses sujets. Pour conquérir sa légitimité, il doit alors recouvrer le royaume par les armes, abjurer sa foi protestante à Saint-Denis et se faire couronner à Chartres le 27 février 1594. Paris lui ouvre les portes le 22 mars 1594 mais seule la promulgation de l'édit de Nantes met définitivement un terme à trente six années de guerres religieuses le 30 avril 1598.

Par ce geste, il se bâtit une image légendaire de monarque pacificateur, tolérant et proche de son peuple. La loi en fait donc son principal bénéficiaire puisque l'état monarchique est désormais l'initiateur de la paix. Plus encore, si elle contribue à maintenir la cohésion du royaume dans l'unité religieuse, elle favorise sa reconstruction et le roi devient par conséquent l'instigateur d'une opulence retrouvée. De fait, son prestige personnel peut de la sorte assurer une hégémonie de la France en Europe et porter sa grandeur à son zénith. C'est pourquoi, il entreprend un mécénat particulièrement brillant. L'art glorifie son action et s'inscrit dans un mélange de continuation et d'achèvement inspiré de l'Antiquité. Aussi, un nouveau langage artistique se déploie et devient le témoin de la mise en place d'un nouveau mode de pensée.

Dès lors, dans quelle mesure les transformations opérées par Henri IV au sein des résidences royales constituent-elles une métaphore de l'absolutisme ? Pour le savoir nous tenterons d'abord de déterminer de quelle manière l'architecture symbolise un retour à l'ordre politique au point de former un manteau d'apparat placé au service de la monarchie française. Puis à partir de l'étude des décors et de la distribution intérieure des bâtiments, nous montrerons comment les arts de la seconde école de Fontainebleau sont parvenus à combiner le style roman des Valois à la veine plus réaliste des Bourbons afin de refléter avec *maestria* les multiples facettes d'un roi et de sa Cour. Enfin, nous terminerons par l'analyse des aménagements extérieurs et des jardins et nous nous demanderons en quoi ces grandes compositions sont le signe d'une nouvelle ère de prospérité.

Dans un pays exsangue et assommé par les dettes, Henri IV assainit les finances publiques et renoue avec les programmes éditaires afin de relancer l'économie. Les guerres de religion ont considérablement affaibli le pouvoir royal au profit des Grands du royaume. Par conséquent, l'architecture doit proclamer l'autorité monarchique de droit divin. En d'autres termes si le roi s'affiche comme un prince bâtisseur, il notifie d'abord un retour à l'ordre politique.

L'urgence consiste donc à reconstruire mais aussi à achever les chantiers amorcés par ses prédécesseurs. C'est dans cet esprit que le souverain jette les bases du Grand Dessein. Dès son entrée dans Paris le 22 mars 1594, il décide de faire du Louvre et des Tuileries un grand palais symbolique inscrit dans la capitale et situé au cœur du royaume. Ce dernier rassemble ainsi les organes décisionnaires centraux, les artistes officiels et les collections. A ce titre Henri IV ordonne la finalisation des Tuileries, la rénovation de l'aile méridionale du Vieux Louvre, la surélévation et enfin le parachèvement de la Petite Galerie. Par ailleurs pour relier cette dernière aux Tuileries, il projette la construction d'une grande galerie le long de la Seine. Deux architectes sont chargés de cette réalisation : Louis Métezeau et Jacques II Androuet du Cerceau. Le roi fait ainsi courir sur 460 mètres de long un grand bâtiment de 20 à 30 mètres de haut dont l'étage supérieur était occupé par un gigantesque corridor de 8,5 mètres de large. Celui-ci lui permet alors de passer de ses appartements du Louvre à ceux des Tuileries à couvert et presque de plain-pied. Ce couloir enjambe l'ancien fossé d'enceinte de la ville, longe le pavillon de Flore et remonte vers le nord dans la direction des petites Tuileries de Catherine de Médicis. Jamais la capitale n'a été équipée d'un ensemble aussi monumental et sa conception a même posé des problèmes inédits à ses créateurs. Surnommé la « galerie du bord de l'eau », ce passage est probablement inspiré du Palazzo Vecchio et du Palais Pitti de Florence. Il est divisé en deux parties principales : la section orientale présente

une élévation complexe à trois niveaux dotée de frontons alternativement cintrés et triangulaires. Elle est en outre chargée de colonnes et de pilastres cannelés et bagués avec des chapiteaux ornés de médaillons de l'ordre du Saint-Esprit. Enfin, elle est agrémentée de tables moulurées décoratives et d'une frise sculptée d'enfants. A l'ouest en revanche règne un ordre colossal qui couvre la façade du bas jusqu'au sommet laquelle est rythmée par des pilastres doubles composites surmontés de grands frontons. On aperçoit également les chiffres de Henri IV et de Gabrielle d'Estrées soit le H et le G. Cette section n'est aménagée que sur deux niveaux. Son rez-de-chaussée et son entresol comportent des ateliers et des chambres qui permettent de loger les artistes. A l'étage l'immense vaisseau sert de salles des fêtes, de promenoir, ou de salle de jeu pour le dauphin. Mais l'ambition du roi ne s'arrête pas là. En effet, il envisage de quadrupler la petite cour du Louvre et de relier le palais et les Tuileries par deux grandes ailes rattachées à tout un système de cours. Dès 1596 les travaux de la petite Galerie sont terminés. Celle-ci est ornée d'allégories dans les écoinçons des arcs et d'une frise classique à triglyphes sur la face orientale. Du côté occidental, une galerie des rois est située à l'étage. L'ensemble ne comprend pas moins de 126 portraits historiques de monarques étrangers et 14 portraits de rois de France. Le plafond, peint par Toussaint Dubreuil, comporte quant à lui des scènes mythologiques et une gigantomachie qui symbolise la victoire du souverain contre ses ennemis. En d'autres termes en faisant du Louvre le temple de l'art, Henri IV conforte son choix d'inscrire sa branche dynastique dans la généalogie des rois de France.

Lorsque le roi se rend maître de la région parisienne, aucune demeure royale n'est achevée ni même habitable. C'est pourquoi il termine d'abord les ailes et les pavillons incomplets puis procède aux adjonctions que lui dictent ses goûts personnels et les nécessités de l'usage. De là naît un style architectural à la fois rustique et classique qui résulte d'une singulière conjugaison entre l'art français renaissant et le style maniériste italien. Celui-ci s'appuie notamment sur l'usage d'un bossage saillant, l'emploi de l'ordre colossal, l'utilisation de la brique et de la pierre qui puise son influence dans l'architecture d'outre-monts, l'alternance de frontons et de colonnes épaisses et baguées, l'emploi parcimonieux d'éléments décoratifs, l'adoption de toitures et de combles en ardoise et enfin l'élévation de façades parfaitement régulières. Cet art composite se retrouve par exemple au château de Fontainebleau. En effet, ce dernier revêt très rapidement pour Henri IV la fonction de capitale-résidence qui préfigure le Versailles de Louis XIV. Par conséquent tous les éléments symboliques de la royauté subissent de profondes transformations. La Cour Ovale est à ce titre la partie la plus importante de l'édifice. Cet espace est agrandi, ses irrégularités corrigées de sorte que son plan prenne la forme d'un U. Les deux pavillons qui concluent les ailes nord et sud sont ensuite reliés par un mur afin de refermer l'ensemble. Puis est ménagée au centre une nouvelle porte d'Honneur d'une ampleur triomphale. Il s'agit d'un monument à deux façades, surmonté d'un dôme, lui-même sommé d'un lanternon. Le côté extérieur est composé d'une porte de grès remployée à la base. Le dôme a été conçu comme un dais censé abriter la statue équestre d'Henri IV. Il est décoré d'un fronton triangulaire brisé garni d'anges tenant les armes de France et de Navarre au-dessus d'une tête antique en marbre. La partie inférieure du monument est composée d'une baie centrale en arc plein cintre et de deux ouvertures quadrangulaires encadrées par des colonnes baguées et sculptées. Ces dernières enserrent au centre soit des bustes antiques soit de simples ouvertures. Son agencement est vraisemblablement inspiré de l'aile d'entrée du château d'Ecouen. Cette dernière est en effet ajourée d'un portique en arc de triomphe à trois niveaux enrichis de colonnes doriques jumelées et d'un entablement rehaussé de triglyphes et de modillons. On note par ailleurs la superposition canonique des ordres avec au sommet de cet avant-corps une statue équestre placée sous une niche encadrée par des sphinx couronnés latéraux et des termes au-dessous. Ce vocabulaire bellifontain pour le moins baroque peut sembler assez surprenant. Pour autant cette construction s'associe parfaitement aux anciens corps de logis. Ainsi Henri IV manifeste là encore son respect du passé et entend maintenir l'harmonie entre l'innovation et la tradition.

Cet attachement à l'égard de ses ancêtres traduit alors une grande diversité des registres décoratifs. Le spectateur peut observer à cet effet une oscillation entre sobriété et magnificence

ornementale. Par exemple lorsque le souverain fait quadrupler la petite cour de service (dite cour des offices) établie par Charles IX, il adopte un parti architectural comparable à celui de la Grande Basse-cour édifiée par François 1er. Pour ce faire, il s'appuie sur la fonction utilitaire des bâtiments en tâchant toutefois de conserver le prestige d'un édifice royal. En d'autres termes l'apparence reste simple sans être austère, mais tire avantage de l'alternance des corps de logis bas et des hauts pavillons et des jeux de couleurs des matériaux (grès en soubassement et brique tranchant sur l'enduit clair des murs et ardoises des toits). De la même manière lorsqu'il y adjoint l'aile nord et le grand portail, il adopte un style imposant sans être somptueux. Ainsi, deux pavillons à travée unique, construits en moellons enduits et brique, accostent ce dernier qui, vu de l'extérieur, tranche par le matériau choisi, le grès, frappe par l'ampleur de sa conception – une niche surmontée d'un cul de four – et par la qualité de l'appareillage des pierres de taille taillées sous la forme d'un bossage rustique. Au sommet figure un fronton triangulaire soutenu par une corniche massive ornée de modillons épais. La voûte est séparée par un entablement maintenu par des pilastres latéraux. La partie hémicyclique comprend deux oculi et deux niches aveugles en arc plein cintre entourées de linteaux de pierre en refends. La composition de cette entrée n'est pas sans rappeler l'exèdre semi-circulaire de la façade vaticane du Belvédère conçu à Rome par Pirro Ligorio. En effet, celui-ci est agencé en cul-de-four et divisé en trois niveaux distincts séparés par des cordons moulurés et percés alternativement de baies quadrangulaires ou en arc brisé. La voûte est bâtie sous la forme d'un tambour surélevé d'un dôme en demi cercle qui n'est pas sans évoquer celui de la Chaire de Saint-Pierre de Rome. Quant au travail de la pierre du Grand Portail, il est tributaire des techniques italiennes comme le montre l'entrée de la villa romaine Giulia. Dans l'axe de celui-ci, Henri IV fait élever à l'est une deuxième aile qui est greffée en retour d'équerre sur l'aile nord. Elle englobe deux corps de logis répartis autour d'un pavillon central. Situé directement face au Grand Portail, de même hauteur et d'une disposition semblable, ce dernier est creusé lui aussi d'une niche équivalente. Les trois ouvertures sont rehaussées d'une fontaine au mascarons de bronze. L'alliance de lignes droites et courbes, soulignée par la balustrade, forme une architecture aussi robuste qu'élégante. Cet agencement évoque celui de l'avant-cour du château de Fleury-en-Bière. En effet à cet endroit est érigé un haut mur aveugle percé d'un haut pavillon en guise de portail monumental dans l'axe de celui du castel. A droite et à gauche de grandes ailes de communs se dressent, terminées chacune par des pavillons rectangulaires et percés en leur centre de passages sous frontons menant aux espaces latéraux. Au dessous d'un soubassement fait d'assises de grès aux parements brutalement taillés se développe un mur de moellons enduits. Les travées offrent une alternance d'arcades cintrées et d'encadrements rectangulaires. De petites lucarnes à frontons surgissent de la pente du toit.

En d'autres termes cette facture originale n'entrave nullement l'expression d'une certaine solennité. Dans une vision d'avenir, l'architecture sert donc à affermir la suprématie monarchique pour les générations futures. Il agit alors de recourir à l'art dans une visée propagandiste pour restaurer l'autorité politique. De plus, si le roi souhaite réhabiliter les résidences royales par respect pour la couronne, il n'a en revanche jamais entrepris la construction d'un nouvel édifice. En somme, il grave son propre mythe avec empirisme dans l'éternité à la manière des épigraphies antiques. Il recourt ainsi aux artistes les plus talentueux afin de faire de ce règne une période de splendeur inégalée. Ainsi, la distribution intérieure des bâtiments tout comme les décors sont transformés.

L'art d'Henri IV est notamment issu de la seconde École de Fontainebleau. Il s'agit en effet de créer une étonnante synthèse où se mêlent savoir-faire italiens du maniérisme tardif, techniques bellifontaines et ascendances nordiques et flamandes. Se combinent alors deux courants d'expression contradictoires : la veine romanesque des Valois et le vérisme parfois brutal mais très éloquent des Bourbons. De fait, les épisodes évoqués dans les fresques apparaissent dans un style plus reître. En ce sens si la mythologie et les allégories persistent, elles s'insèrent dorénavant dans

un récit lié à la vie de la Cour. Ainsi les artistes s'inspirent des auteurs antiques dont les thèmes illustrent des anecdotes ou des événements historiques. En outre sous Henri IV, l'art devient désormais français. Dès lors Ambroise Thomas, Toussaint Dubreuil et Martin Fréminet décorent à l'envi les nouveaux appartements. Dans ce contexte d'embellissement, les œuvres picturales sont intégrées dans un imposant ensemble architectonique fondé sur l'héritage gréco-romain. Les sujets de prédilection sont les victoires sur les champs de bataille, les portraits de famille, de monarques ou de grands serviteurs du royaume ou encore les vues des demeures royales. Ainsi les exploits du roi sont illustrés par les péripéties d'Hercule dans le pavillon des Poêles à Fontainebleau. Le tableau réalisé en 1600 par Toussaint Dubreuil présente Henri IV en *Hercule terrassant l'Hydre de Lerne*. Dans cette toile, le monarque est vêtu d'un habit impérial et porte une couronne de laurier sur sa tête. Il arbore à sa gauche une épée. Un bouclier repose à sa droite sur des colonnes antiques. Sa corpulence athlétique témoigne de sa robustesse. Debout et placé dans une posture victorieuse, il tient fièrement dans sa main gauche l'arme qui lui a permis de tuer l'animal. Cette œuvre est en réalité une effigie « réaliste » qui identifie le souverain à une action politique, notamment la reddition de la Ligue Catholique au moment des guerres de religion. Par conséquent les figures héroïques servent à transformer le monarque en un personnage légendaire et légitime. Cette commande participe de ce mouvement mais n'est pas l'unique en son genre. En effet, ce désir se réitère dans l'huile sur toile d'Amboise Dubois : *Henri IV en Dieu Mars*. Le roi est représenté en dieu de la Guerre – Mars – dans une position assise en *contrapposto* sous un dais de satin vert orné d'armoiries. Doté d'une musculature puissante, il est revêtu d'une tunique impériale romaine rose recouverte d'un drapé bleu et porte sur sa tête une couronne de laurier. Il tient dans sa main droite un bâton de commandement et foule à ses pieds l'armure et la dépouille de ses adversaires vaincus. Sous la cuirasse figure à droite une épée dont le pommeau est doré et gravé de motifs géométriques. A gauche du souverain se dressent un bouclier argenté et un casque. Ce tableau est une production maniériste compte tenu de l'emploi de couleurs vives et acides. La scène peut être mise en parallèle avec la statue centrale du tombeau de Julien de Médicis à Florence. Cette dernière arbore les attributs des empereurs latins. Elle tient par ailleurs dans sa main le bâton de la Sainte-Eglise qui symbolise la puissance et la capacité à agir. Ces métaphores apparaissent aussi sous la forme d'éléments sculptés telle *la Bataille d'Ivry et la reddition de Mantes* achevée en 1597 par Matthieu Jacquet et située au-dessus de l'âtre dans la salle de la Grande Cheminée. Le roi est représenté à la tête de ses troupes, en vainqueur des rebelles et met fin aux guerres civiles. Au dessus, un grand relief équestre montre le souverain en César lauré, appuyé sur le bâton de commandement, ayant troqué son casque de guerrier posé aux pieds du cheval contre la couronne de la Victoire. Le visage même du roi, dépourvu d'idéalisation et loin d'adopter le port altier des héros statufiés de la Renaissance, se penche vers l'observateur avec une expression bienveillante. Entouré par les figures de la Clémence, de l'Obéissance et de la Paix, Henri IV apparaît en pacificateur du royaume, en vainqueur magnanime prêt à pardonner ses ennemis et en restaurateur de l'autorité monarchique.

Mais au-delà de ces allégories royales, l'ensemble des résidences est essentiellement agrémenté de décors intérieurs. Ces fresques font partie d'un ensemble de galeries dont le souverain se révèle particulièrement friand. A Saint-Germain-en-Laye, les choix iconographiques témoignent d'un goût porté davantage vers la beauté et l'agrément. Toussaint Dubreuil avait choisi en ce sens un cycle de peintures d'histoire inspiré d'un grand poème épique de Ronsard : la *Françiad*e. Attaché au dessein de franciser les auteurs antiques, cet écrivain produit une nouvelle *Enéide*. Ainsi le fils d'Hector et d'Andromaque, Astyanax rebaptisé Francus part en Gaule pour y fonder une nouvelle dynastie, celle des rois francs. Il faut sans doute y voir dans ce récit une discrète allusion au fait que Henri IV est devenu le héros dès 1593 d'une *Henriade* écrite par Sébastien Garnier. Les peintures du Château-Neuf ont donc été conçues pour servir deux causes : l'hommage aux Valois et la construction d'un nouvel héros, Henri IV-Francus. L'usage de la *Françiad*e demeure cependant allusif puisque Henri IV ne paraîtra nullement en personne dans le décor. La configuration de la galerie du roi est relativement classique : les murs sont habillés de lambris de chêne à pilastres

surmontés d'une corniche. Au-dessus les toiles se suivent, hautes d'environ deux mètres et longues pour la plupart de 3,50 mètres. Ce format panoramique permet à l'artiste de concevoir des compositions narratives en présentant sur un tableau plusieurs épisodes à la fois. Mais ils peuvent également être mis à profit pour faire intervenir de grands paysages à l'arrière-plan qui accentuent leur caractère spectaculaire. Le décor de Saint-Germain reprend par ailleurs en grand nombre les chiffres et emblèmes d'Henri IV telles l'épée et les deux sceptres en sautoir (pour la Navarre et pour la France) et la devise associée *Duo protegit unus* (« un seul protège tous les deux »). En outre, la *Franciade* comporte une importante intrigue amoureuse entre Hyante et Francus qui n'est pas sans rappeler la liaison du roi avec sa favorite Gabrielle d'Estrées. Ceci permet alors au peintre de concevoir des compositions galantes, scènes de baiser et femmes à leur toilette, toutes éloignées des préoccupations politiques. Dans ce contexte l'artiste a peint *Hyante et Climène à leur toilette*. Après que Francus a vaincu le géant Phovère et délivré le royaume de Dicé, les deux filles du roi en tombent amoureuses. Au petit jour, elles se parent de leurs plus beaux atours pour lui plaire. La scène, aux couleurs vives et acides est construite de façon maladroite. L'espace n'a en effet pas de profondeur et les lignes de fuite sont très approximatives. Celle-ci offre pourtant un témoignage précis sur la « toilette sèche » au XVIIe siècle. L'une des servantes s'apprête à revêtir la princesse de linge blanc, une autre sort une robe du coffre, une troisième la présente, une quatrième passe le peigne dans la chevelure, tandis qu'au fond la dernière attend avec un flacon semblable à celui que l'on voit sur la table contenant les parfums et les onguents. Dubreuil joue ainsi de toutes les virtualités érotiques de ce type de scène, en brouillant les différentes étapes. L'une des sœurs encore nue dans son lit est déjà soigneusement coiffée alors que la seconde habillée à la hâte offre au regard sa longue chevelure blonde et voile son sein. Elles observent le spectateur comme pour le prendre à témoin du jeu érotique qui se noue. Le portrait mythologique n'est pourtant pas à proprement parler une pratique très répandue dans le genre du nu à la Renaissance. Néanmoins des précédents existent notamment dans des nus de la *Vénus d'Urbino* du Titien ou encore dans ceux de la *Fornarina* de Raphaël. Dans tous les cas ce choix intimiste montre que les artistes peuvent très bien juxtaposer un art d'apparat indispensable à la glorification du roi à des programmes iconographiques plus familiers.

Le plus significatif reste celui de La Galerie des Chevreuils qui reçoit un décor porté sur la chasse et peint en 1601. Ce dernier montre des battues de toutes sortes : au loup, au sanglier, au cerf, au lièvre, au renard avec les chiens courants, au vol, faucon au poing. On ne dispose de représentations de ces fresques qu'à partir des dessins de Castellan publiés à titre posthume en 1840, dans son ouvrage *Etudes sur le château de Fontainebleau*. Selon ces croquis les colonnes de marbre sont en blanc et participent aux architectures en trompe-l'oeil, les vases sont en lapis lazuli et agrémentés de lys blancs de France conjugués aux lys rouges de Florence. La galerie était ornée de têtes de chevreuils sous lesquelles se trouvaient peintes diverses scènes de chasse du roi Henri. L'ordonnance de la façade sur le jardin, avec ses arcades séparées par des piles de maçonnerie, était répercutée sur les autres murs, sans une parfaite correspondance cependant. Dans ces arcades feintes étaient peintes les scènes de chasse, celle du cerf occupant deux travées. Louis Poisson est l'auteur de ces peintures. Les scènes font écho aux non moins célèbres *tentures des chasses du roi François* conservées au château de Chambord. Il s'agit d'une série de tapisseries exécutées par la Manufacture des Gobelins vers 1610-1618, sans doute sur des cartons du peintre Laurent Guyot. Au premier plan, François 1er trône fièrement sur son cheval et tient dans sa main droite un sceptre. Il est entouré de ses veneurs et de ses serviteurs. Des hommes tiennent des chiens en laisse et sont sur le point de partir. Sur la gauche deux hommes à cheval portent un faucon sur leur poing. En d'autres termes la chasse n'est pas seulement un divertissement, elle est une activité nobiliaire à part entière et un rite monarchique destiné à prouver la puissance du roi, son panache et sa force à travers une étonnante mise en scène. C'est en partie ce que démontre la Galerie des Cerfs, pendant de la galerie des Chevreuils. Ouverte à l'ouest sur le jardin de Diane, elle séduit surtout aux heures où elle baigne dans la lumière. Son sol est en terre cuite, ses murs sont recouverts de vues de

maisons royales et de leurs forêts de chasse. Compte tenu de sa dénomination, on s'attendrait à une simple exposition de trophées de chasse ou des fresques de battues mais il n'en est rien. Les têtes de cerfs n'y font certes pas défaut mais elles ne sont pas l'ornement principal. Elles rythment le décor et l'animent par sa polychromie, tout comme les poutres et les solives figurées de hures de sangliers, de têtes de loups, chiens et instruments de chasse. En revanche ne sont représentées sur les murs que le théâtre des exploits cynégétiques ou les forêts sous toutes ses formes. Au revers du mur d'entrée le spectateur reconnaît Saint-Germain, puis le château de Madrid dans le Bois de Boulogne, Verneuil et la forêt de Halatte, Montceaux-les-Meaux et sa forêt Charleval et la forêt de Lyons, Saint-Léger et la forêt de Montfort, Chambord et son grand parc, puis les domaines d'Amboise, de Blois et de Villers-Cotterêts, Compiègne, Folembray. Du côté des ouvertures sur le jardin de Diane ne figurent que le grand dessein du Louvre et le château de Vincennes. Pour peindre tous ces châteaux, Louis Poisson a dû recourir à des plans en élévation complétés par des relevés de chaque domaine établis à des fins pratiques par des topographes. Il ne s'agissait pas en effet de traiter les forêts sous un angle uniquement décoratif mais d'en illustrer plutôt un inventaire. Ainsi la contenance de chacune d'elles est mentionnée dans un cartel, précision utile pour rappeler le principe de l'inaliénabilité des biens de la Couronne. D'autres fonctions sont également attribuées à ce type de corridor. Il doit entre autres exprimer les prétentions du roi de France à connaître et dominer le monde comme le prouve la galerie géographique de Château-Neuf à Saint-Germain. De cet espace dédié jadis à la reine Marie de Médicis, il ne reste actuellement plus rien. Selon une mode italienne, bien attestée à Rome et à Florence, cette galerie méridionale présentait un décor de paysages et de vues topographiques, représentant des villes célèbres d'Europe, d'Afrique et d'Asie. Celle-ci était ainsi revêtue d'un grand lambris doré, sur lequel étaient sculptés le chiffre et les attributs du roi. Les panneaux de bois étaient également peints d'une suite de natures mortes et de vues correspondant sans doute aux paysages mentionnés dans des textes. D'un bout à l'autre, ces dernières évoquaient les plus beaux villages des bords de Seine, formant un cycle complet qui semblait commander, au dessus de l'entrée, une grande vue du château de Fontainebleau. La galerie était couverte d'une voûte en anse de panier sur laquelle était peinte la devise du roi. Sur les entrefenêtres et aux angles de la salle étaient présentées une vingtaine de vues peintes sur des toiles de vastes dimensions soit entre 3,6 et 3,9 mètres de large sur 2,8 mètres de haut pour les paysages situés sur les trumeaux. On peut donc en déduire que les toiles étaient disposées sur un seul registre qui suffisait à meubler, avec les cadres et les frises décoratives, la surface disponible entre la corniche du lambris et le départ de la voûte. Une vingtaine de villes ou de régions étaient répertoriées : Huy, Venise, Prague, Namur, Mantoue, Aden en Arabie, Sion en Suisse, Mola, Tanger, Velletri, Nimègue, Passau, Maastricht, « Thessala Tempe » et Florence. Ces dernières ne s'inscrivaient pas dans un propos exclusivement politique. Elles traduisaient plutôt le désir des rois de France de restaurer les empires des temps passés à la manière d'un nouvel Auguste.

Concentrons nous dès à présent sur la distribution intérieure des bâtiments. A Fontainebleau les appartements avaient déjà doublé de surface sous Charles IX et Catherine de Médicis. Une seconde enfilade s'est juxtaposée à la première côté jardin sous Henri IV. D'autre part, le raccord de l'aile neuve a permis de créer une vaste salle des gardes. Celle-ci reste évocatrice du décor habituellement affecté aux pièces secondaires : sous un plafond de charpente, aux poutres et solives peintes et dorées, court une frise aux légers motifs décoratifs, au dessous de laquelle sont tendues des tapisseries pendant les séjours du roi. Le décor fixe de la chambre du roi est composé de huit grandes fresques inspirées de *l'Illiade* et accostées de stuc. Cette combinaison reste comparable à celle de l'ancienne chambre de la duchesse d'Etampes. Passé celle du souverain et devenue seconde antichambre, l'enfilade donnant sur la cour d'Honneur se poursuit par le Cabinet Ovale qui a pris le nom de Cabinet de Théagène. En réalité il s'agit d'une pièce rectangulaire aux angles rabattus, seule forme géométrique capable de racheter l'implantation en courbe du corps de bâtiment où elle s'inscrit. Ce cabinet n'est accessible que par un étroit couloir ménagé dans le mur du donjon. Il est doté de lambris dorés et d'un plafond à petits caissons ornés de peintures de Vertus. Henri IV

agrémente ce vestibule d'un escalier extérieur qui dessert le Jardin de Diane. D'une superficie de cent mètres carrés, à quatre fenêtres donnant sur la cour Ovale, il est cerné de tableaux réalisés à l'huile richement encadrés. Les toiles se poursuivent jusqu'au plafond et s'apparentent à des tableaux de chevalet compte tenu de la facture et des recherches sur la lumière. Dans ces décors, le sujet traité est tiré du roman d'un auteur grec, Héliodore d'Emèse (IV^e siècle ap. J-C), *Histoire aéthiopique traitant des loyales et pudiques amours de Théagène, Thessalien et Chlariclée/Ethiopienne*. A Saint-Germain, la distribution du Château-Neuf est quasiment identique et a été déterminée par l'achèvement de la maison du théâtre en 1594. L'extension du château par ramification confère une importance accrue à la grande salle du corps central qui commande entièrement la circulation des appartements du roi au nord et de la reine au sud. Les logis royaux se regroupent autour de deux pavillons du levant, ouverts sur la vue de la vallée de la Seine. L'appartement de la reine est complété par une salle des bains dans le pavillon sud-ouest, accessible depuis son anti-chambre. Le château est quant à lui précédé d'une cour d'honneur et muni de grands offices composés d'une grande cuisine et de logements pour les officiers de la suite royale. Aussi les normes fonctionnelles de l'époque commandaient la construction de galeries d'apparat, longues de 66 mètres sur 7,8 mètres de large et décorées comme à Fontainebleau de cycles de peinture. Elles communiquaient à chaque extrémité avec les corps d'offices et avec des portiques conduisant à des chapelles particulières. En d'autres termes, la nouvelle configuration des édifices royaux contribue dès lors à affirmer la puissance du souverain. En effet, grâce à l'annexion de pièces supplémentaires, la relation du monarque vis à vis de ses sujets s'en trouve distancée. Par conséquent, elle renforce son aura et accentue sa sacralité. Pour autant, si le château-neuf est agrandi, il n'en reste pas moins une villa vouée à satisfaire les plaisirs du prince. Ce mélange de sobriété et de magnificence se poursuit également dans les chapelles. Ainsi à Château-Neuf, chaque membre du couple royal dispose d'un édifice religieux. La petitesse des oratoires leur confère toutefois un cadre intime plus propice aux dévotions. Les murs sont creusés de niches et ordonnés par des pilastres. L'ensemble est assez austère et ne fait l'objet d'aucune ostentation. Les choix iconographiques traduisent en outre une volonté de différenciation du décor entre figures masculines et féminines. A l'opposé la chapelle bellifontaine de la Trinité bénéficie d'un programme à la fois jésuite et monarchique à partir duquel se révèle l'image du Roi Très Chrétien. Ancienne église conventuelle des religieux Trinitaires installés ici par saint Louis en 1259, celle-ci a été rattachée au château sous François I^{er}. Cette dernière subit par ailleurs des transformations considérables puisqu'elle est agrémentée d'une voûte sous Henri IV. Sous l'égide de Martin Fréminet pour les peintures et de Barthélémy Tremblay pour les sculptures, elle est surnommée la Chapelle Sixtine du XVII^e siècle de part l'influence très prégnante de Michel-Ange. Sur les fresques, seuls des camaïeux de grisaille ont été retenus car ces derniers ménagent des temps de repos pour le regard du spectateur tout en valorisant la polychromie de l'ensemble. Le thème finalement arrêté pour la voûte est celui de la Rédemption avec des scènes tirées de l'Ancien Testament telles *l'Arche de Noé*, *La première alliance des hommes avec Dieu* jusqu'à *l'Annonciation*, promesse du rachat de l'humanité par le Christ. Disposées autour de scènes principales ou insérées entre elles, le décor comprend aussi des représentations des quatre éléments, de dix vertus, de huit rois d'Israël et de Judée, et des figures de patriarches et de prophètes. Pour les trumeaux entre les fenêtres, Fréminet avait encore composé quatorze scènes de la vie du Christ, remplacées sous Louis XVI par des tableaux en grande partie dédiés aux mêmes sujets. Des stucs encadrent les peintures et contribuent grandement à la richesse du décor. Mais bien au-delà des seuls cadres, d'élégantes figures de grands anges supportent deux à deux les armes de France et de Navarre au-dessus de l'autel et les armes de France et celles de Marie de Médicis au-dessus de la tribune qui lui fait face. Cette compartimentation de la voûte est profondément inspirée de la galerie des Frères Carrache située au Palais Farnèse à la seule différence que les scènes sont entourées de boiseries peintes en trompe-l'oeil. Aussi dans ce jeu des matières, ce procédé mêle peinture, sculpture et architecture. Il s'agit en somme d'un art global qui préfigure le style baroque français du XVII^e siècle.

Bref, la vie du souverain donne lieu à la création d'une image que diffusent abondamment artistes et artisans. Qu'elle prenne la forme d'un objet ou d'une estampe, celle-ci contribue à la naissance du mythe du « bon roi Henri » père de ses sujets et de l'absolutisme royal tel qu'il s'exprimera pendant les règnes de ses successeurs. C'est pourquoi, le monarque voit grand et entend donner toute sa mesure à ce qui est devenu un art nouveau : l'architecture des jardins. Entre les ornements des parterres et des jardins d'eau, l'élaboration d'un système de terrasses et enfin la construction du Grand Canal, Henri IV déploie son indéfectible passion pour ses bâtiments et fait de ses espaces verts les témoins d'une nouvelle ère de prospérité.

En s'étirant en largeur, le château-neuf de Saint-Germain exploite au maximum sa situation panoramique. Mais le roi imagine des projets largement plus ambitieux. Ainsi dès l'achèvement du logis, un jardin d'agrément est aménagé sous la première terrasse entre 1595 et 1596. A cette époque, le château-neuf est entouré de prairies et de vignes qui dévalent le coteau de Pecq. Pour étendre son domaine, le monarque a dû acquérir des terres et ordonner de grands travaux de remblais. Néanmoins au nord de la deuxième terrasse, un premier parterre de buis est déjà planté par Claude Mollet en 1595. L'année suivante est aménagé un bosquet qui correspond probablement au jardin à palissades dessiné par John Thorpe. L'ensemble a été profondément modifié après 1599 par la construction de galeries étagées. On accède à ce premier jardin par un grand escalier en hémicycle, sans doute bâti en avril 1594. Inspiré de la grande rampe de la cour du château de Noisy, celui-ci est conçu pour être gravi à cheval par un visiteur entrant par le bas du jardin. Le château-neuf possédait ainsi deux entrées solennelles qui étaient traitées chacune en théâtre : la cour de Philibert Delorme, enrichie d'un portail à arcades, et l'escalier en fer à cheval montant du jardin à la première terrasse. Cet escalier monumental est l'un des italianismes les plus marquants de l'architecture du Château-Neuf. D'un tracé simple, semi-circulaire et sans repos intermédiaire, il se rattache à la typologie des rampes de jardins construites vers 1560-1570 dans les villas d'Italie centrale. Entre les bras de l'escalier vient se loger un grand bassin qui servait de château d'eau pour l'alimentation du jardin. Cerné d'une balustrade de pierre, ce bassin en demi-lune et à ressaut central, se rattache aussi à des prototypes italiens, notamment au nymphée de la Villa Giulia à Rome. L'escalier en hémicycle se détache sur un beau mur en brique et pierre qui est en partie conservé. Un faux portique est suggéré en façade par une alternance d'arcades et de niches soulignées par de fortes chaînes de bossage vermiculé. Vu en élévation, il porte les galeries du Château-Neuf dont il monumentalise la façade du côté du jardin. Plus tardivement, le roi envisage la construction d'un jardin de pente reliant le château à la rivière par une suite de terrasses solidement maçonnées. Peu nombreux en France, les jardins en pente comptaient toutefois quelques réalisations prestigieuses, telles la Grotte de Meudon bâtie par Primatice, les terrasses de Verneuil vastes et délicates (vers 1558-1585) ou encore les châteaux-villas des Gondi à Saint-Cloud et Noisy (vers 1580). Les architectes d'Henri IV ont d'abord voulu copier ces modèles français avant de revenir à la source de l'antique où ils ont puisé la source originale, adaptée au site, qui devait satisfaire le roi et bouleverser la physionomie du château : le parti monumental des galeries étagées. Suggérée en façade sous la terrasse du château, l'idée de galerie est réalisée en 1599 au milieu de la deuxième terrasse. C'est la « galerie dorique », une imposante salle voûtée, flanquée de deux descentes droites, qui étire ses neufs travées d'arcades sous le corps central du château. Sa fonction est double : renforcer le mur de soutènement là où la pente est la plus forte, offrir une promenade abritée le long des paysages de la Seine, en direction de deux grottes aménagées sous les rampes. Elle présente une façade en pierre de taille, rythmée par des pilastres d'ordre dorique, qu'interrompait au centre un portail en saillie. Cette ordonnance droite et sévère devait fortement contraster avec la polychromie des rampes et du mur de soutènement, enrichi de grands cadres de bossage vermiculé. Le même principe a été appliqué à partir de 1601 pour l'aménagement de la troisième terrasse, mais à une échelle plus monumentale, les galeries s'étendant cette fois sur toute

la largeur du jardin. Au centre de la composition, la galerie toscane dont les travées sont moins nombreuses, mais plus larges que celles de la galerie dorique. Sa façade en pierre de taille, ornée d'un ordre de pilastres toscans, disparaît aux extrémités derrière deux descentes droites convergentes, en retrait desquelles sont aménagées deux grottes. Dans le prolongement des escaliers, deux nouvelles galeries à arcades s'étendent jusqu'aux extrémités nord et sud du jardin. Dans cette partie, où le dénivelé est le plus fort, les terrasses sont particulièrement hautes et étroites : les galeries étagées et leurs rampes alternées forment un véritable socle architectural. Le château et les terrasses semblent ainsi traités comme une seule façade de brique et de pierre, bâtie sur la colline et tournée vers la Seine. Cette construction reste pour les contemporains une prouesse technique qui surpasse tous les monuments anciens y compris les palais des rois. La composition monumentale des galeries et des terrasses trouve une partie de son inspiration dans l'un des plus grands sanctuaires antiques du Latium romain : le temple hellénistique de la Fortune à Préneste. Ce complexe spectaculaire, construit à flanc d'une montagne dominant la plaine du Latium, a inspiré tous les grands jardins de pente de la région romaine. Etienne Dupérac eut l'occasion durant son séjour à Rome de copier une restitution assez libre du site dessinée par l'architecte Pirro Ligorio. Ce dessin semble confirmer la tradition qui attribue la conception des jardins du château à Etienne Dupérac. En ce sens il est donc possible de déduire que les artistes ont eu pour projet de concevoir pour le roi une villa à l'antique, qui mieux que la Villa Madame et les jardins de la villa d'Este réunis, puissent rivaliser avec la monumentalité de l'architecture romaine. A cette architecture classique, des enrichissements significatifs sont apportés dès 1605. Ainsi, la porte arrière de la grande salle du château est ornée d'un portique à deux colonnes ioniques de marbre rouge et blanc, réalisé par Francesco Bordoni sur un dessin de Louis Métezeau. Son entablement sculpté est surmonté des armes du roi entre deux lions couchés tenant des boules. Emblèmes d'une monarchie qui prétendait à l'universalité, d'autres globes de pierre encadrent les lucarnes des pavillons. Ils reviennent en façade des grandes galeries royales, portés par de grands dais de pierre en forme d'autels antiques dont les faces sont sculptées du chiffre et des attributs royaux. Avec les vases et les tables de pierre, qui associent les formes du miroir et du bouclier, ils forment un décor particulièrement riche et solennel exprimant l'assurance retrouvée de la monarchie française, son ambition hégémonique et sa grandeur « antique ». Une tendance similaire s'exprime à la même époque à Fontainebleau, où la terrasse méridionale de la galerie François 1er est reconstruite sur une nouvelle ordonnance de niches et d'arcades alternées mais dans un registre plus léger et abstrait emprunté au Primatice. A partir de 1594 les architectes prévoient de doubler la cour de la Fontaine en construisant le jardin de l'Étang, rattaché au Pavillon des Poêles où se trouve alors l'appartement du roi. Au Louvre dans le prolongement de la chambre du roi, on achève la petite Galerie dont le rez-de-chaussée s'ouvre en loggia sur un petit jardin. Aux Tuileries le grand jardin aménagé pour Catherine de Médicis à l'ouest du palais ne suffit pas : au prix d'importants remblais, on prévoit en 1595 de tracer un second jardin à l'est, le « Jardin neuf ».

Pour autant, les interventions dans l'environnement végétal sont loin de se limiter à ces réalisations. Toujours à Château-Neuf, l'aménagement de la pente se poursuit jusqu'à la Seine entre 1604 et 1610 environ. Une fois franchi les grands dénivelés, les plantations prennent le pas sur l'architecture. Les dernières terrasses, dont le dessin est simplifié, délimitent et soutiennent les terres des trois profonds jardins. Si la composition reprend des motifs déjà connus, elle offre une séquence intéressante qui va du grand parterre au jardin d'eau en passant par le jardin de pente. Au pied de la quatrième terrasse, un grand parterre de broderie s'étend entre deux bosquets. Ces jardins d'agrément sont séparés par deux orangeries, construites dans le sens de la pente et dont les toitures sont terrassées. Comme les galeries d'apparat du château, elles jouissent d'une double exposition et servent de promenoir pour contempler le dessin du parterre et des bosquets, un peu à la manière des terrasses latérales de Verneuil. Elles aboutissent à deux pavillons, celui du Peintre et celui du Jardinier. Chacun d'eux domine un long pan incliné, planté d'arbres disposés en quinconce. Le dernier jardin est celui des Canaux : un vaste jardin d'eau comme on en a souvent construit dans les

châteaux français, mais dont le dessin en damier, organisé autour de quatre miroirs d'eau, semble inspiré du jardin inférieur de la Villa Lante à Bagnaia. Du côté de Fontainebleau, trois jardins agrémentaient l'immense complexe de bâtiments depuis le règne de François 1er : le jardin de la Reine (actuel Jardin de Diane), le jardin des Pins au sud-ouest (emplacement de l'actuel Jardin Anglais) et le Grand Jardin ou jardin du Roi au sud-est (emplacement de l'actuel Grand Parterre). La physionomie de ces derniers est totalement transformée sous Henri IV. Le jardin de la Reine, entouré de tous côtés de bâtiments reçoit un nouveau tracé avec des parterres de buis. Le jardin des Pins, largement transformé, a été surtout augmenté au sud par les « petits jardins » qui possédaient chacun un caractère propre (bois des Canaux, jardin de la Fontaine, jardin des Fruits). Au sud-est, les préaux du jardin du Roi du temps de François 1er sont remplacés par des parterres aux formes complexes, chacun d'eux étant organisé autour d'une fontaine. Les fontaines furent d'ailleurs la grande nouveauté des jardins d'Henri IV. Conçues par l'ingénieur florentin Tommaso Francini avec la collaboration de son frère Alessandro, elles ont nécessité la création d'un nouvel aqueduc et même celle d'une maison du fontainier. Leur ornementation a requis l'intervention de sculpteurs comme Pierre Biard, Barthélémy Prieur ou Francesco Bordoni. Leur richesse, leur variété et leur nombre ont contribué dès lors pour beaucoup, à l'agrément des jardins du château qui est resté, à quelques modifications près ceux du Béarnais jusqu'aux grandes transformations apportées sous le règne de Louis XIV. Cependant l'apport sans doute le plus spectaculaire et le plus important pour l'évolution future du domaine est la création du canal en direction d'Avon. Creusé entre 1606 et 1609, ce canal long de près de 1200 mètres a été conçu à l'imitation de celui du château de Fleury-en-Bière, mais avec des proportions beaucoup plus amples. Le canal, future fierté du roi, constitue l'épine dorsale du parc planté à la même époque, qui repousse désormais jusqu'au village d'Avon les limites du domaine royal. Dès l'automne 1609, Henri IV peut ainsi naviguer à volonté sur cette pièce d'eau. Au sein du Louvre et des Tuileries, Claude Mollet, à la fois théoricien et praticien de l'art des jardins, aménage une grande allée à berceaux de bois, creuse des bassins et dessine des parterres. Le jardin neuf est composé quant à lui de compartiments de broderies qui s'accordent aux palissades de buis et de genévriers. Toutefois les entreprises qui sont restées dans les mémoires sont la plantation aux Tuileries de mûriers blancs le long de la clôture nord, et la construction par Etienne du Pérac d'une « magnanerie » pour l'élevage de vers à soie. Sous l'impulsion d'Olivier de Serres, le jardin royal devenait l'exemple à suivre pour la sériciculture française naissante.

Reste que les créations les plus étonnantes sont avant tout les grottes du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye. La mieux conservée est celle qui se situe dans le pavillon Henri IV au-dessous de deux chapelles royales. Si cette dernière a beaucoup souffert des infiltrations, du vandalisme et des négligences qui ont entraîné la disparition de la moitié des reliefs et de la majeure partie des incrustations de rocaïlle, son décor reste parfaitement lisible et ne semble pas avoir beaucoup changé depuis sa mise en place vers 1600-1601. Les vestiges de cette grotte qui ont fait la renommée du Château-Neuf sont d'autant plus précieux qu'ils ont été réalisés par des artistes de renom très actifs à la Cour de France. Par ailleurs la grotte du pavillon d'Henri IV occupe une place assez particulière dans la typologie des grottes françaises à la Renaissance. Construite en soubassement d'un pavillon, la salle était accessible depuis les appartements royaux grâce à un escalier aboutissant au fond de la grotte. Dépourvu de fontaines, le lieu était sec, de vastes dimensions, éclairé sur deux côtés par de grandes fenêtres par lesquelles on pouvait contempler les premiers parterres et la vue sur la vallée de la Seine. L'escalier n'était pas clos, une porte latérale offrant un accès presque direct à la deuxième terrasse. La grotte du pavillon Henri IV n'est donc pas une retraite sombre et humide, construite dans une fabrique de jardin, mais plutôt un salon de fraîcheur appartenant encore au château qu'il visait à rapprocher du jardin. Ce salon de rocaïlle correspond sans doute à la grotte sèche mentionnée par Thomas Platter (médecin suisse et botaniste). Cette salle était surtout utilisée en été pour se rafraîchir et faire éventuellement collation après le dîner ou au retour d'une promenade. Il s'agit d'une pièce octogonale, enrichie de quatre niches d'angle et coiffée d'une coupole à huit pans. Cette disposition, inspirée des termes antiques,

revient très fréquemment dans la construction des grottes et des bains à la Renaissance. L'architecte a pu s'inspirer des nombreux modèles de villas dessinées par Sebastiano Serlio et publiées dans le septième livre de son traité d'architecture. La maçonnerie de la voûte est sans doute l'oeuvre du maître maçon Guillaume Marchand, à qui l'on doit tous les travaux d'agrandissement du Château-Neuf. Quant au décor de rocaïlle, il a été mis en place par le sculpteur fontainier Jean Séjourné. Il s'engageait ainsi à enrichir la grotte de mosaïques faites de plusieurs roches, vagues et coquilles fournies par le roi. Cet artiste a aussi réalisé le pavement qui était composé de petits galets de rivière, associés à des carreaux de calcaire et à des dalles de marbre. Une partie des pierres et coquillages venait des côtes françaises et notamment de Rouen. La grotte se démarque par le caractère très réglé et l'élégance soutenue de son dessin, deux traits qui la situent aux antipodes de l'esthétique naturaliste qui dominait dans les années 1550-1560. Si les murs sont revêtus d'un bossage rustique un-sur-deux, fait de concrétions grises et rugueuses, les travées sont marquées par des pilastres cannelés, de style dorique, qui clarifient l'architecture et ordonnent la rocaïlle. De même la coupole, avant d'être enrichie de mosaïques très colorées, a été soigneusement compartimentée par un système de cadres sculptés dans la pierre. Dessinés en perspective, ils soulignent le profil surbaissé de la coupole et définissent sur chaque voûtain comme un lambris de pierre. Cette linéarité du dessin, qui autorise une grande variété de matériaux et de couleurs dans la rocaïlle, est encore affirmée dans les niches d'angle où un motif de treille, tracé en perspective, accueille dans ces interstices une rocaïlle particulièrement fleurie. Disciplinée par la modénature, la rocaïlle s'assagit entièrement sur la coupole où elle cède le pas aux cadres et à la grande sculpture ornementale. L'architecture naturelle est réduite sur les arêtes de la voûte à une simple armature de concrétions mêlées de cristaux gris. Partout ailleurs, les mosaïques de moules, d'éclats de nacre et de terre émaillée forme le fond lisse et coloré des panneaux sur lesquels les reliefs se détachent avec d'autant plus de netteté. Le dédoublement des cadres, le renversement des couleurs et des techniques dans le traitement des lambris sont emprunts de maniérisme mais annoncent déjà le classicisme à travers une partition bien réglée. Le décor de la coupole innove aussi par l'importance accordée aux reliefs en pierre de taille. En effet, chacune des grottes du Château-Neuf sont ornées de reliefs modelés couplés à des statues en ronde-bosse rapportées dans les niches et entièrement dépourvues de bas-reliefs de pierre. Au centre des huit voûtains se dressent de grandes figures féminines, sculptées à l'intérieur d'un cadre trapézoïdal. Ce sont des figures aux drapés fluides, sculptées en méplat à la manière de Jean Goujon mais dans un style plus maladroit. Ces jeunes filles aux pieds nus portent des symboles de paix et d'abondance et pourraient être des Grâces ou des Heures. Ces ensembles fonctionnent par paires sous forme d'allégories telles la Concorde et la Paix qui portent au monde la couronne de l'Amitié et les bienfaits de l'Eloquence. Celles-ci font écho au désir d'Henri IV de rétablir un Âge d'or dans le royaume de France grâce à la légitimité consolidée par la providence divine. Cette architecture de rocaïlle n'est pas sans rappeler la grotte sèche du château de Noisy, propriété des Gondi. Disparue aujourd'hui, elle comportait effectivement une configuration très similaire, notamment avec celle du salon de rocaïlle.

Aux grottes sèches s'ajoutent également des grottes humides dès l'année 1599. Elles abritaient chacune une fontaine murale et un grand nymphée à automates répartis sur deux parois distinctes. Ces derniers mobilisaient toute une technologie de pointe importée d'Italie et qui fut mise en œuvre à la même époque dans les jardins de Somerset House et de Richmond en Angleterre ou bien au château d'Hellbrunn en Allemagne. En France cette recherche technique et scénographique a sans doute connu son plus bel aboutissement avec la grotte d'Orphée. Le mythe d'Orphée était un thème récurrent des grottes et des fontaines dont on trouve des exemples à Tivoli et Castello. Si l'iconographie ne paraît pas très originale, les Francini se sont en revanche surpassés dans la conception du théâtre d'automates, où l'enchaînement des décors et des figures étaient apparemment régi par des manœuvres de changements à vue. Ce théâtre déployait quatre tableaux peints desservis par une vingtaine de pièces articulées, auxquels d'autres scènes furent ajoutées par la suite. Les quatre compositions d'origine présentaient essentiellement des scènes mythologiques auxquelles

étaient associés le roi et le dauphin dans un souci de glorification de la nouvelle dynastie. Le premier tableau décrivait une forêt, traversée de poursuites : Apollon et Daphnée, Pan et Syrinx, ainsi que des chasseurs dont la meute est lancée après un sanglier. Le spectateur est ensuite conduit aux Enfers, où intervenaient les figures de Pluton et de Proserpine, Hercule et Cerbère, ainsi que Caron et Eurydice. La troisième composition présentait un paysage agreste et paisible, dont l'ornement principal était le château de Saint-Germain. La dernière des compositions était un vaste paysage marin où le dauphin était couronné par deux tritons, sous les regards bienveillants de Mercure, Minerve, Jupiter et toute sa cour céleste. Orphée jouait de la viole dont le son était produit par un jeu d'orgues hydrauliques. Ces instruments étaient d'ailleurs très en vogue dans les jardins contemporains. Le marché passé en 1620 pour la reconstruction de la grotte d'Orphée mentionne le tambour garni de picots sur lequel étaient codés les morceaux de musique, le vase dans lequel l'air était comprimé et que Francini avait manifestement préféré aux soufflets, ainsi que le registre sommier qui assurait la distribution de l'air dans les tuyaux et produisait les notes. On trouve donc ici la confirmation du fait que les mécanismes de l'orgue utilisaient non seulement la force motrice des machines, mais aussi l'énergie de l'eau et l'air comprimé. Ceci relevait ainsi de la pneumatique, une discipline fondée par Héron d'Alexandrie dont les traités furent abondamment traduits et commentés au XVI^e siècle. En somme, ces grottes expriment une conception claire et classicisante du rustique, bien que différente de l'esthétique naturaliste des Valois. On peut donc voir dans ce changement une forme de retour à l'ordre politique et esthétique. Henri IV se plaisait effectivement à considérer qu'il était un Valois mais il était aussi fort conscient de la nouveauté de son règne. En d'autres termes, sa politique des arts repose sur un programme de continuation et d'achèvement des chantiers royaux, mais aussi sur l'invention d'un nouveau langage artistique qui est au service de la monarchie, de son action et de sa rhétorique.

Finalement les artistes de la cour d'Henri IV ont atteint l'horizon fixé par la pensée royale, comme le prouvent le nombre et la monumentalité des édifices construits en une quinzaine d'années seulement, la diversité des registres décoratifs qui vont de l'architecture la plus sobre à la magnificence ornementale, la force et la clarté enfin de l'iconographie qui diffuse auprès de tous, et sans détour, l'image d'un souverain héroïque et impérial. Ainsi les frontons de la galerie du Louvre, les allégories à l'antique et les portraits du roi annoncent déjà avec orgueil le nouveau régime absolutiste de la monarchie française.

Pour autant, cette propagande travestit une réalité historique bien plus nuancée. En effet, Henri IV a été totalement honni par une majeure partie de ses sujets de son vivant. Le peuple s'indigne ainsi de ses dépenses somptuaires, de sa prodigalité, de ses multiples maîtresses et de ses bâtiments. Quant aux Grands du royaume, ils rejettent avec une grande véhémence la politique religieuse instaurée par l'Édit de Nantes. Surnommé par ailleurs le « tyran », Henri IV échappe pas moins à une vingtaine de tentatives d'assassinat.

Toutefois, ce monarque laisse derrière lui un héritage artistique colossal. Sans être un grand esthète, il restaure néanmoins avec grandeur le prestige de la royauté. Grand mécène par ailleurs, il redonne aux arts leur juste place dans le programme séculaire de la monarchie française et ouvre ainsi la porte au « Grand Siècle ». Mais sa plus grande réussite réside surtout dans son désir d'inscrire sa dynastie dans la généalogie des rois de France. Par fidélité aux Valois, il modifie le castel bellifontain sans bouleverser ses principales caractéristiques afin de lui conférer à nouveau sa fonction de « Maison des Siècles ». Par conséquent, si ce souverain est un peu hâtivement considéré comme un personnage plutôt débonnaire voire rustique, il n'en reste pas moins un homme délicat doté de clairvoyance. En d'autres termes, son règne devient une période de splendeur inégalée et la marque de pérennisation du lignage bourbonnais.