

# Du Cerceau et l'Antiquité

HUBERTUS GÜNTHER

L'architecture antique occupa une place centrale dans la production graphique de Du Cerceau tout au long de sa carrière artistique. Le fait qu'il soit qualifié d'architecte dans le privilège accordé en 1545 pour la publication de ses gravures, prouve qu'on le considérait déjà comme un artiste capable de dessiner des architectures idéales, bon connaisseur de l'Antiquité. Ces qualités distinguent alors l'architecte des praticiens<sup>1</sup> : il en était ainsi en Italie depuis le début de la Renaissance, et cette conception se diffusa progressivement dans le reste de l'Europe avec le nouveau style.

Hormis ses gravures et ses dessins, peu de documents témoignent de l'intérêt porté par Du Cerceau à l'Antiquité. Il n'est pas sûr qu'il ait étudié des écrits théoriques et rien n'atteste des séjours dans les villes de France ou d'Italie dont il représente les antiques<sup>2</sup>. Une telle situation est d'ailleurs assez normale à la Renaissance et l'on peut même soupçonner que les récits des études de l'Antiquité faites pendant leur jeunesse par des architectes illustres ont été souvent idéalisées : quand l'Accademia della Virtù engagea le jeune Vignole pour dessiner des antiques, il est probable que celui-ci se borna à copier des dessins plus anciens.

Du Cerceau a certainement copié beaucoup d'études d'après l'antique effectuées par d'autres artistes et nous connaissons souvent ses modèles. Pour les architectes de la Renaissance, copier des vues d'édifices constituait en effet un exercice fondamental qui s'ajoutait à leurs propres relevés, car ils devaient étudier tout ce qui était en rapport avec leur métier<sup>3</sup>. Un artiste aussi indépendant que Michel-Ange a copié d'anciens dessins d'architecture et le plus grand ouvrage de la Renaissance sur l'architecture antique, le *Terzo Libro* de Serlio (1540), comporte en majeure partie des copies. Lorsqu'il est lui-même l'auteur des relevés, Serlio fournit quelques indications concrètes<sup>4</sup>, mais Du Cerceau n'a laissé aucun témoignage de ce genre : aucun de ses dessins d'antiquités ne permet de supposer une étude personnelle. On ne peut donc pas savoir s'il fut un simple copiste ou s'il exécuta aussi quelques relevés. L'intérêt qu'il porte au sujet, attesté par l'abondance des représentations, parle toutefois en faveur de la seconde hypothèse.

## Études d'antiques antérieures à 1545

Le privilège de 1545 stipulait que personne ne pouvait pendant trois ans « contrefaire graver [...] vendre ni mestre en lumière les ouvrages & figures d'architectures, armes, moresques... » de l'artiste<sup>5</sup>. Or cette interdiction fut enfreinte dès la même année : Rudolf Wyssenbach publia à Zurich dix gravures sur bois reproduisant en contrepartie dix planches de la suite des *Temples et bâtiments antiques*, complétées ensuite par le Souabe Heinrich Vogtherr<sup>6</sup>. Wyssenbach a certainement copié Du Cerceau, et non l'inverse, car les représentations du Français sont plus fidèles aux bâtiments réels<sup>7</sup>.

Les *Temples et bâtiments* doivent donc dater au plus tard de 1545. La suite comporte vingt feuilles. La moitié d'entre elles représente des architectures de fantaisie d'allure antique, l'autre moitié des édifices antiques d'Italie et de France encore existants ou connus par des monnaies, le *Tempietto* de Bramante, ainsi que deux arcs imaginés par Du Cerceau qui sont des variations sur les arcs antiques. La suite offre ainsi un aperçu paradigmatique du répertoire de représentations d'édifices antiques que l'artiste a rassemblé et qu'il exploite de façon intensive dans ses dessins et ses gravures pendant une dizaine d'années.

## Fantaisies antiques

La prédilection pour les représentations imaginaires de constructions antiques semble caractéristique des années de jeunesse de Du Cerceau car elle s'estompe après 1551. Elle fut peut-être à l'origine de son intérêt pour l'Antiquité. Ces architectures, sans doute, ne ressemblent guère à des bâtiments antiques réels, mais elles reflètent une certaine image de l'Antiquité qui circulait au début de la Renaissance, parallèlement aux études scientifiques d'un Flavio Biondo, d'un Poggio Bracciolini ou d'un Alberti. Plongeant souvent leurs racines dans le Moyen Age, ces visions vagues qui accompagnaient les descriptions de Rome depuis le XIV<sup>e</sup> siècle ont subsisté au XV<sup>e</sup> siècle, notamment dans les guides destinés aux visiteurs de Rome et dans leurs récits de voyage<sup>8</sup>. De telles représentations se rencontrent dans la peinture

Fig. 77. « Temple antique »  
(PA 6).

Fig. 78. « Le temple de  
Diacolis » (MU 31).



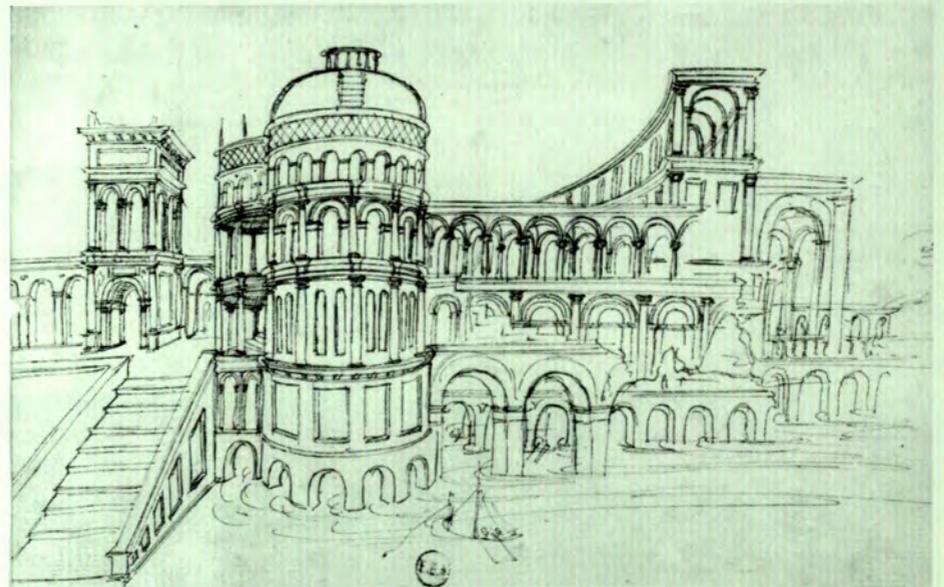
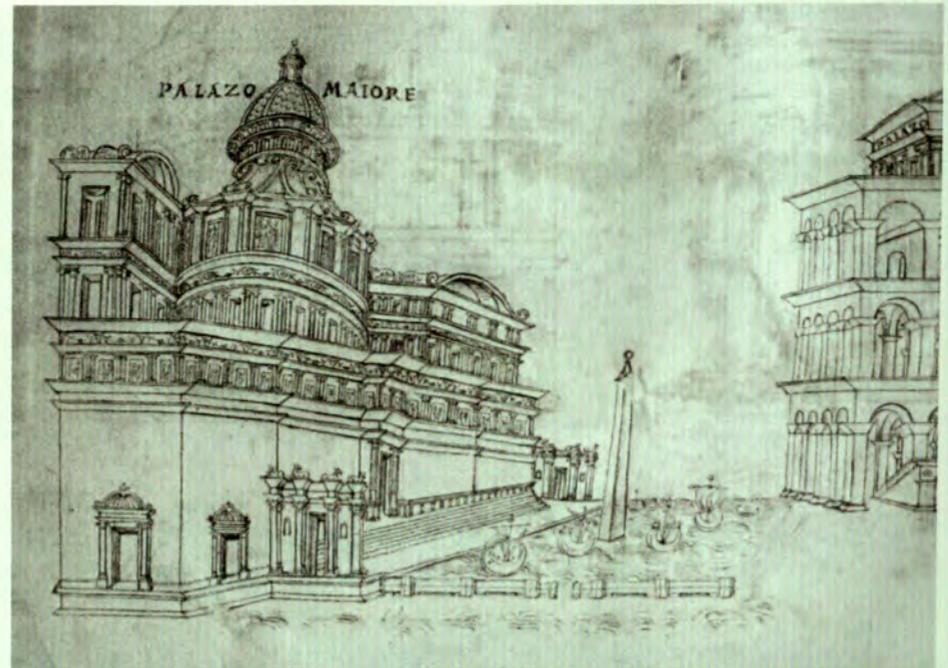
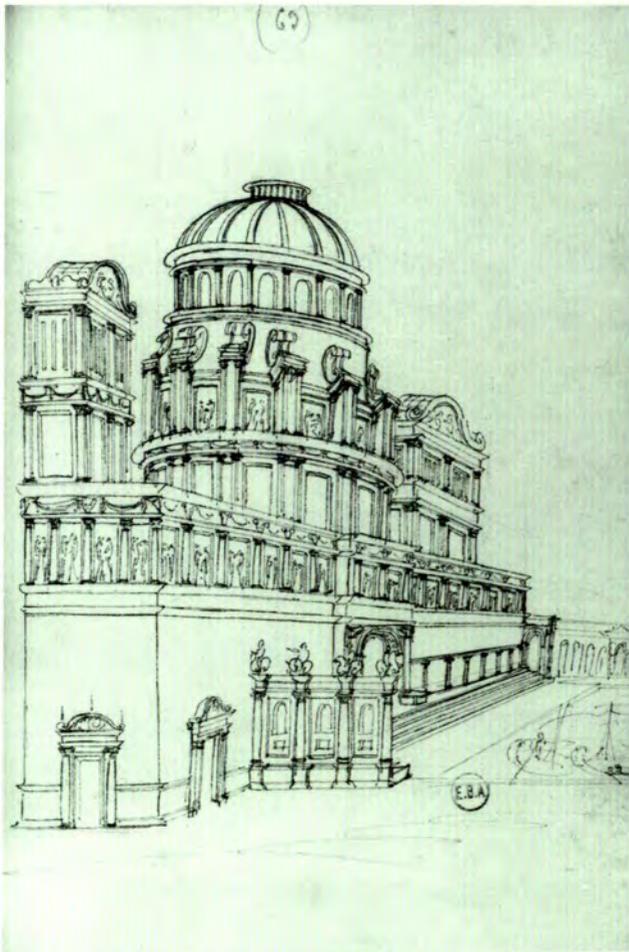
flamande depuis Jan Van Eyck, et dans les œuvres françaises qui en subirent l'influence. Dans les scènes de la Passion, en particulier, Jérusalem apparaît souvent sous un aspect censé correspondre à celui qu'elle présentait du temps du Christ. Ces architectures imaginaires sont nettement plus rares dans la peinture italienne, même dans les nombreuses scènes antiques ornant les *cassoni*<sup>9</sup>.

Pourtant, plusieurs séries de dessins représentant des architectures de fantaisie virent le jour en Italie au XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Celle qui connaîtra la plus large diffusion fut réalisée vers 1470, probablement à Sienne : elle figure pour la première fois dans le *zibaldone* de Buonaccorso Ghiberti (1472-1473). A la même époque, quelques motifs issus de ces séries furent introduits dans des peintures siennoises<sup>10</sup>. D'autres ont quelques rapports avec les études d'antiques datant de la première période de l'architecte siennois Francesco di Giorgio<sup>11</sup>. Giustina Scaglia n'en veut pas moins situer le prototype de ces architectures imaginaires dans le nord de l'Italie, mais aucun argument convaincant ne parle en faveur d'une telle localisation qui s'explique seulement parce que les éléments fantastiques contenus dans ces représentations s'écartent des canons habituels de l'art de l'Italie centrale.

Vers 1500, ces architectures imaginaires, mieux exécutées, agrémentées d'ornements, modifiées, et peut-être aussi enrichies d'autres exemples, réapparaissent dans un groupe de dessins de la collection Santarelli, conservée aujourd'hui à la galerie des Offices à Florence<sup>12</sup>. Attribués autrefois à Cronaca, ils furent donnés récemment à Baldassare Peruzzi, car ils se trouvaient probablement en sa posses-

sion<sup>13</sup>. En tout cas, ces dessins sont certainement, eux aussi, de la main d'un artiste toscan. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les dessins d'imagination du type des feuilles Santarelli furent copiés dans plusieurs carnets d'esquisses italiens différents et parfois associés à des copies d'après Francesco di Giorgio<sup>14</sup>. Ils étaient déjà présents au nord des Alpes avant 1540 : le peintre liégeois Lambert Lombard les prit pour modèle pour son tableau *Saint Denis guérit l'aveugle* (vers 1533, Bruxelles, musée des Beaux-Arts), Herman Postma en exécuta des copies<sup>15</sup>. Vers la même époque, des copies similaires virent le jour accompagnées de légendes en français<sup>16</sup>.

Les architectures de fantaisie du cercle des feuilles Santarelli portent les noms d'édifices antiques. Plusieurs d'entre eux, tels le « Tempio di Ceres » ou le « Palazzo de Chatelina » ne sont presque jamais mentionnés dans les textes de la Renaissance consacrés à Rome<sup>17</sup>. D'autres inscriptions contredisent même les connaissances dont on disposait à la Renaissance : le « Tempio de tutti e deie » ressemble à une église chrétienne à clocher-porche alors qu'il devrait avoir l'aspect du Panthéon ; le « templum Vespasiani » est conçu comme un édifice à coupole sur plan centré et non comme la basilique constantinienne que l'on considérait pourtant comme le « Templum pacis Vespasiani » ; le Colisée, enfin, est baptisé « palatium Mercurii »<sup>18</sup>. Ces dessins, toutefois, sont exécutés très soigneusement, avec une connaissance manifeste de l'architecture romaine. Certaines représentations témoignent d'ailleurs de rapports concrets avec plusieurs monuments de l'Antiquité : les thermes de Dioclétien, le Capitole, le palais impérial sur le Palatin, l'Aerarium, et le fameux



**Fig. 79.** Palatin (BA 63).

**Fig. 80.** *Palazzo maggiore* (Palatin).  
Dessins Santarelli 136r.  
(Florence, musée des Offices)

**Fig. 81.** Variation sur le « Palatin »  
(BA 31).

79 | 80  
| 81

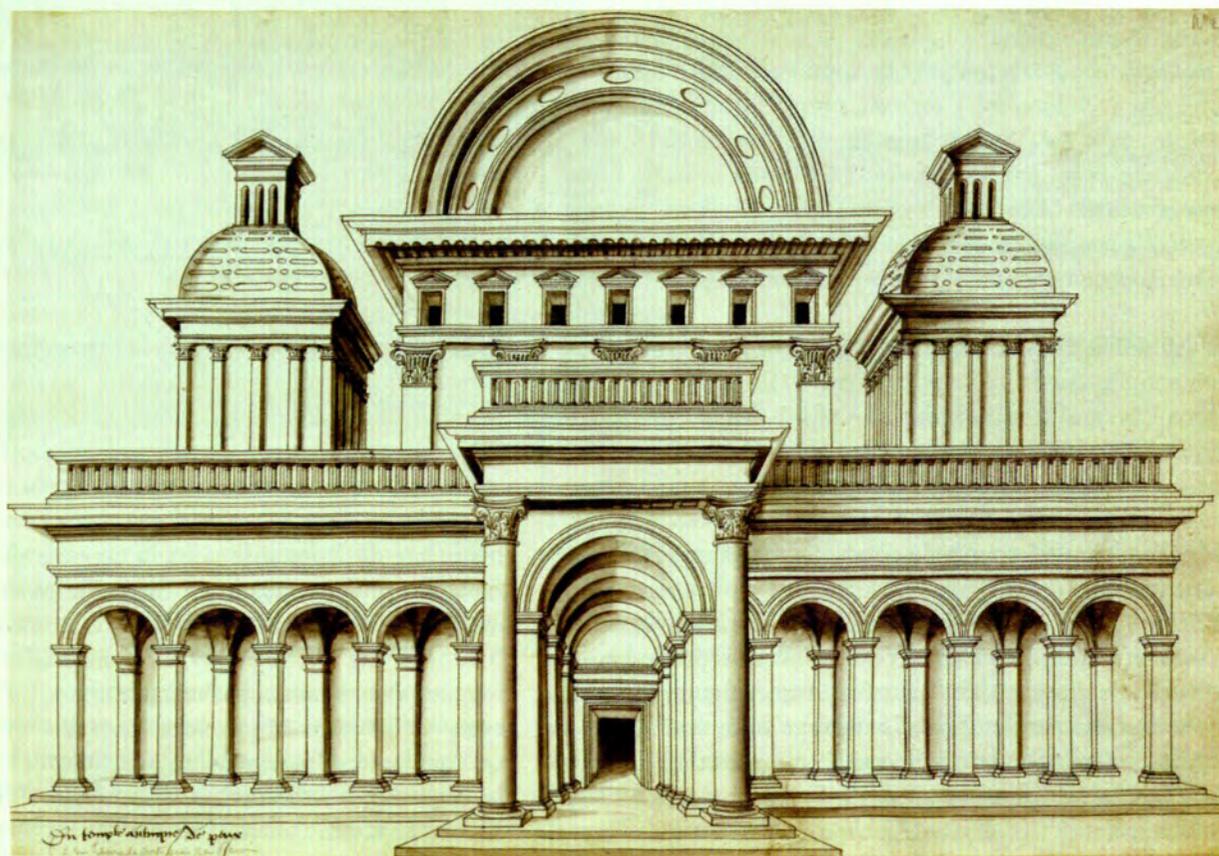
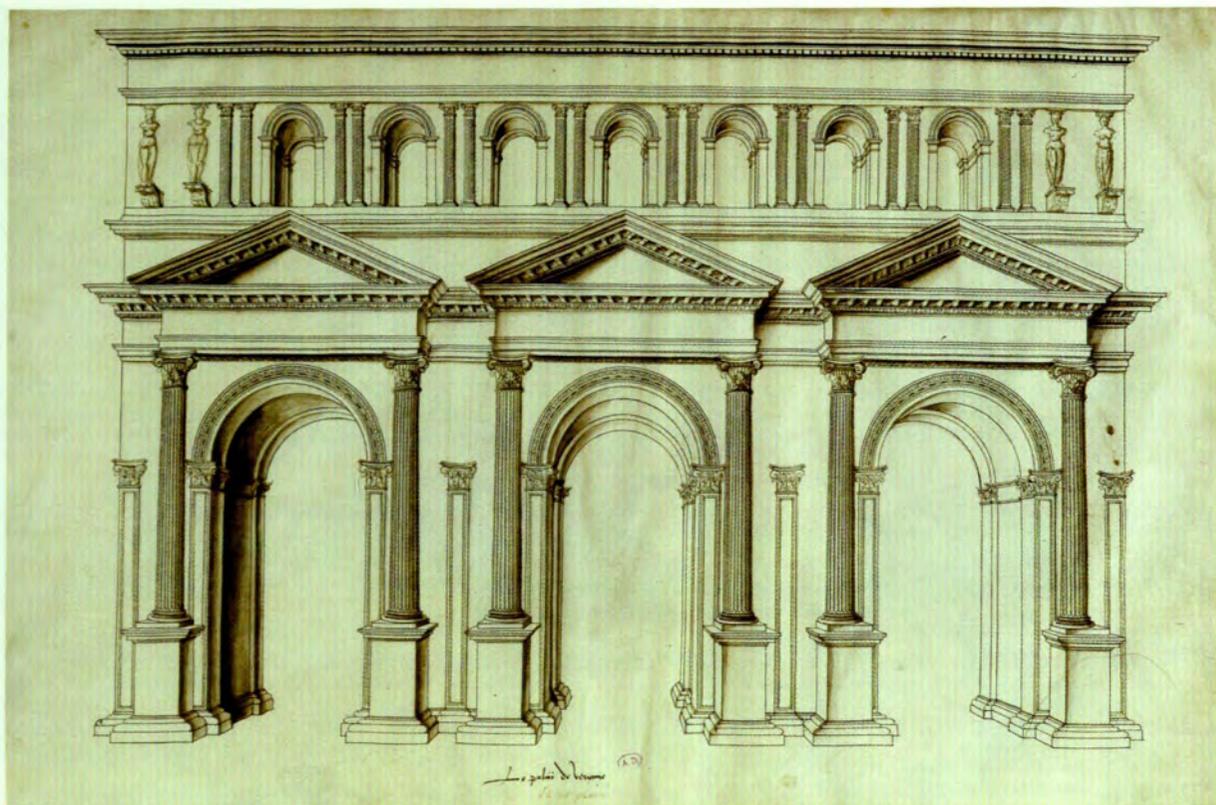
palais de Mécène identifié comme le palais de Néron en référence à des récits antiques.

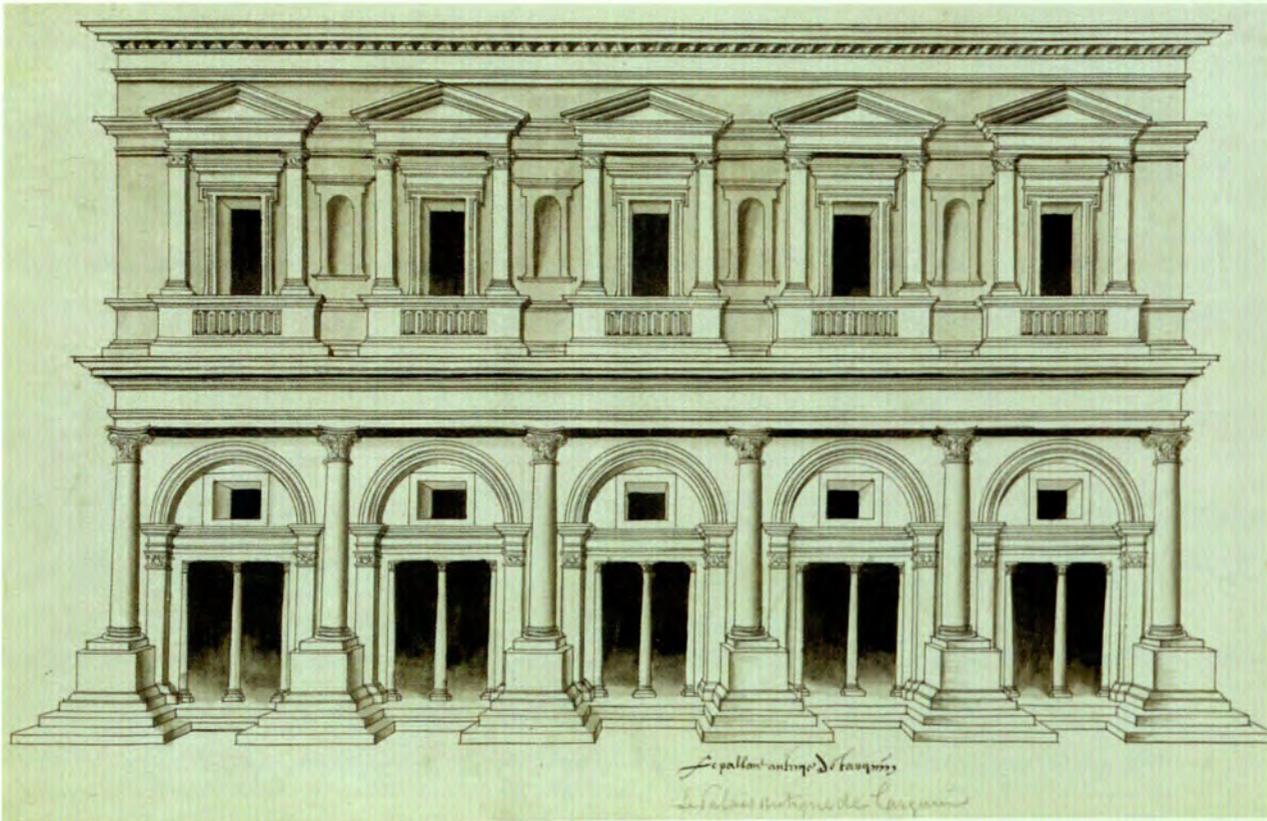
Ces bâtiments de fantaisie servirent de modèle à la plupart des « caprices architecturaux » de Du Cerceau, souvent répétés dans ses premiers recueils de dessins, dont quatre exemples figurent dans les *Temples et bâtiment antiques*<sup>19</sup> (fig 77, 78, 86). La suite des *Temples* de 1550 reprendra, pour la dernière fois, une bonne partie de ces architectures imaginaires en les mêlant à des inventions personnelles, à quelques bâtiments antiques réels et à quelques créations de la Haute-Renaissance italienne (*Tempietto* de Bramante, rotonde inspirée de la

maquette de Bramante pour la coupole de Saint-Pierre, projet de Sangallo pour la façade de Saint-Pierre<sup>20</sup>). En général, toutes les architectures de fantaisie sont représentées à la manière des feuilles Santarelli (fig. 79, 80 et 269, 270), mais elles peuvent aussi être développées avec beaucoup d'imagination en d'amples vues architecturales<sup>21</sup> (fig. 81). On notera toutefois que Du Cerceau néglige quelques-unes des représentations imaginaires les plus intéressantes : le Capitole, les thermes de Dioclétien, l'Aerarium et le palais de Mécène. Cette lacune révèle sa connaissance imparfaite de l'Antiquité romaine.

**Fig. 82.** « Le palais de Vérone », variation sur la Porta dei Leoni (AD 9).

**Fig. 83.** « Du temple antique de paix » (CH2 2).





**Fig. 84.** « Le palais antique de Tarquin », variation sur le palais dell'Aquila (CH2 51).

**Fig. 85.** *Tempietto* de Bramante (TB 13).

Du Cerceau a également pratiqué une autre forme de fantaisie architecturale : la paraphrase de bâtiments antiques. Les portes monumentales occupent dans ce genre une place prédominante, avec pour modèles la Porta Aurea de Ravenne, la porte Noire de Besançon, la Porta dei Leoni à Vérone<sup>22</sup> (fig. 82) et la reconstitution de l'entrée du forum de Trajan que nous étudierons plus loin. Et il qualifie d'« antiques » beaucoup d'autres bâtiments, et même des cheminées<sup>23</sup> (fig. 183, 184), qui n'ont que peu de rapport avec l'Antiquité, mais sont simplement « à l'antique ».

Les architectures fantastiques sont accompagnées de légendes qui ne correspondent pas nécessairement aux modèles et qui peuvent même être contradictoires quand un même monument est répété plusieurs fois avec des noms variés ou bien figuré différemment malgré une appellation identique. Du Cerceau copie ainsi un édifice nommé « Templum Salomonis » dans une gravure florentine de la fin du XV<sup>e</sup> siècle en l'appelant « Temple antique de paix »<sup>24</sup> (fig. 83). Ses variations sur des monuments contemporains peuvent aussi porter des noms fantaisistes : le palais dell'Aquila de Raphaël se mue en « Palais antique des Tarquini », en « Domus Tarquinii » ou en « Regia Numa »<sup>25</sup> (fig. 84), le projet de façade de Saint-Pierre par Sangallo (réduit à une moitié) devient un « temple de Cérés déesse des blés »<sup>26</sup> – à ne pas confondre avec le « porticle du temple de Cérés » qui est un portique de temple à cinq files de colonnes<sup>27</sup>...

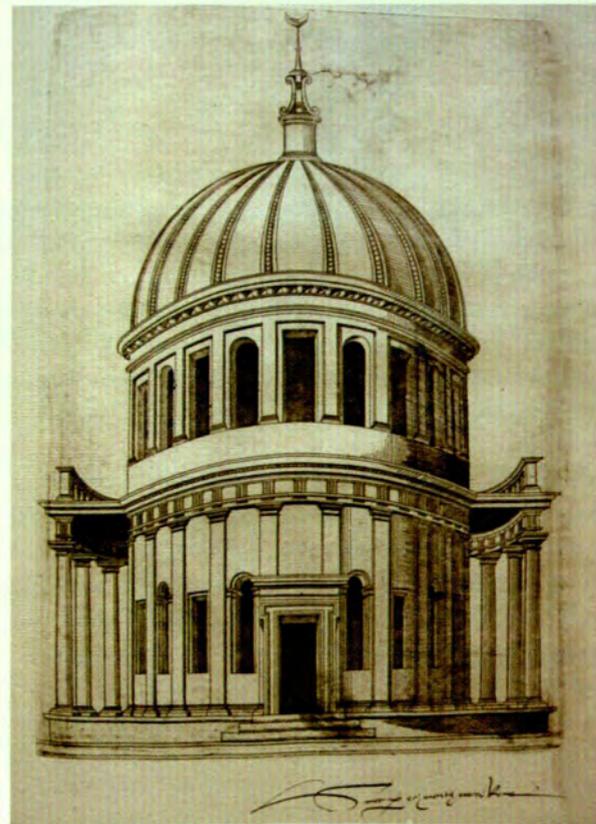
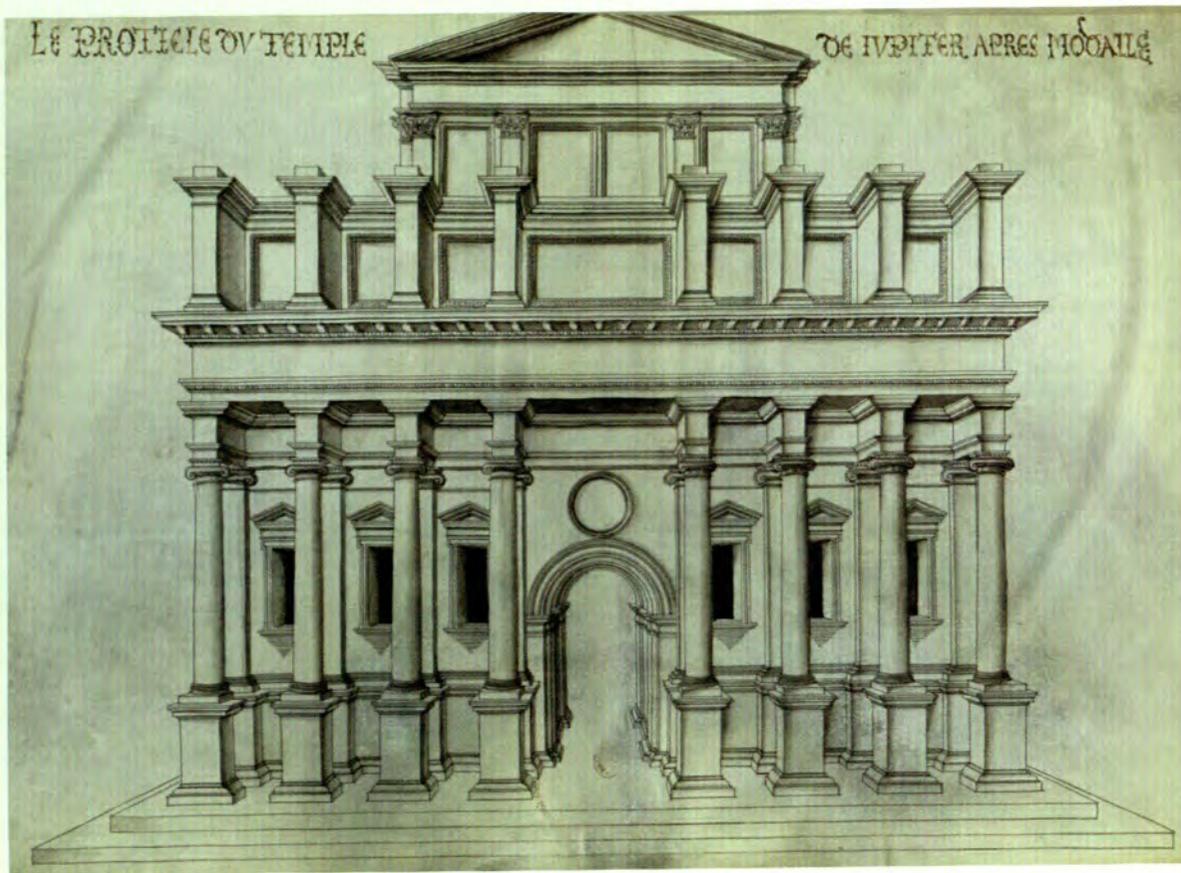


Fig. 86. Pseudo « Temple de Jupiter », en réalité, façade du forum de Trajan (BN3 10).



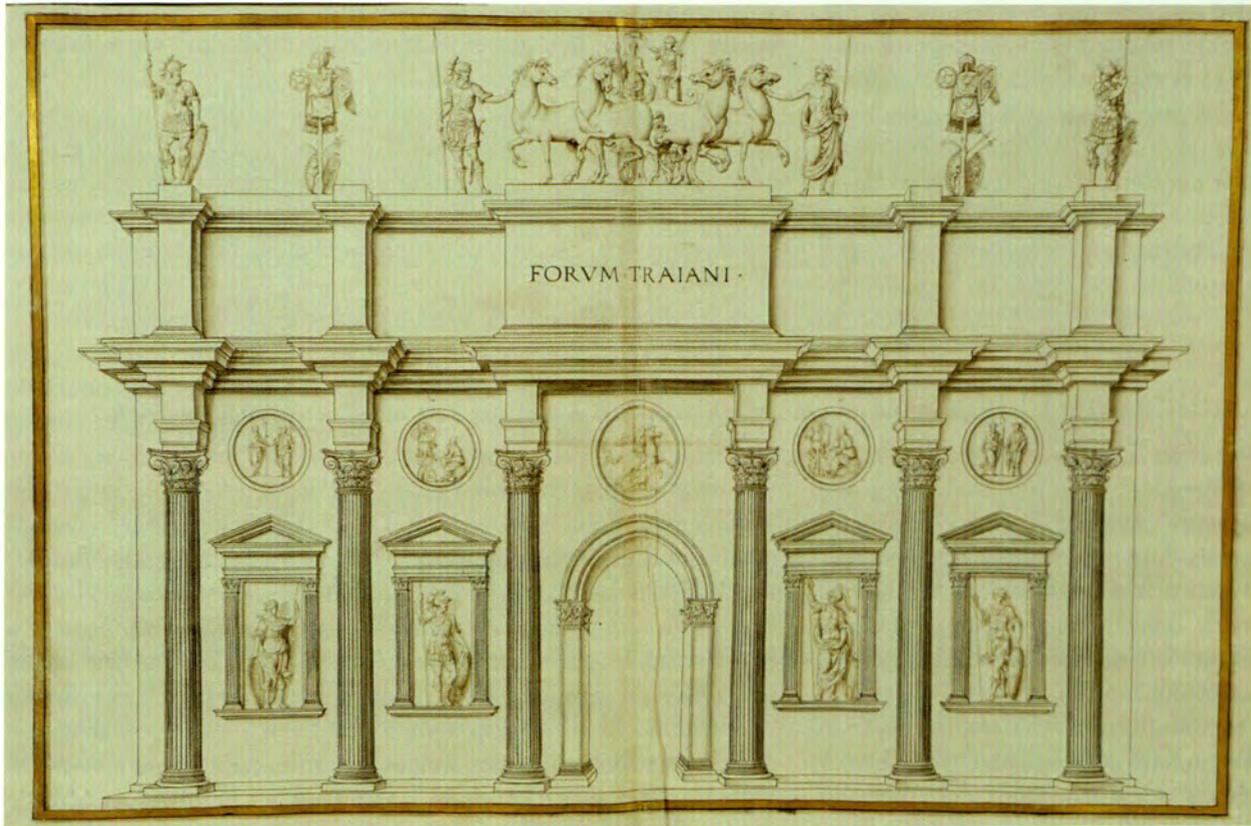
## Serlio et les édifices antiques d'Italie représentés par Du Cerceau

Les monuments réels d'Italie représentés dans les *Temples et bâtiments* sont pour Rome Sainte-Constance, communément considérée à l'époque comme un temple de Bacchus, et le *Tempietto* de Bramante, pour le nord de l'Italie la Porta dei Leoni, qualifiée de « Palais de Vérone ». L'idée d'intégrer le *Tempietto* parmi les monuments antiques s'inspire probablement du *Terzo Libro* de Serlio qui ajoute quelques constructions contemporaines illustrant la renaissance de la bonne architecture aux relevés des antiquités romaines, exemple suivi ensuite par Cataneo et Palladio.

La représentation du *Tempietto* de Bramante par Du Cerceau met en évidence ses liens avec Serlio<sup>28</sup> (fig. 85). Celui-ci a utilisé des sources qui sont presque toutes identifiables. Le modèle de son *Tempietto* se trouve dans un groupe important de dessins de Riniero Neruccio da Pisa, datables vers 1520, que nous connaissons par des copies réalisées par un artiste néerlandais de l'entourage de Giulio Romano, peut-être Herman Postma, dans le *Codex* de Cassel<sup>29</sup>. La comparaison avec ce *Codex*<sup>30</sup> et avec les autres représentations, fort nombreuses du *Tempietto*<sup>31</sup>, montre clairement que Du Cerceau a suivi le modèle de Serlio, sans toutefois le reproduire exactement. Issus de la même filiation, d'autres modèles de Serlio servirent de source d'inspiration pour

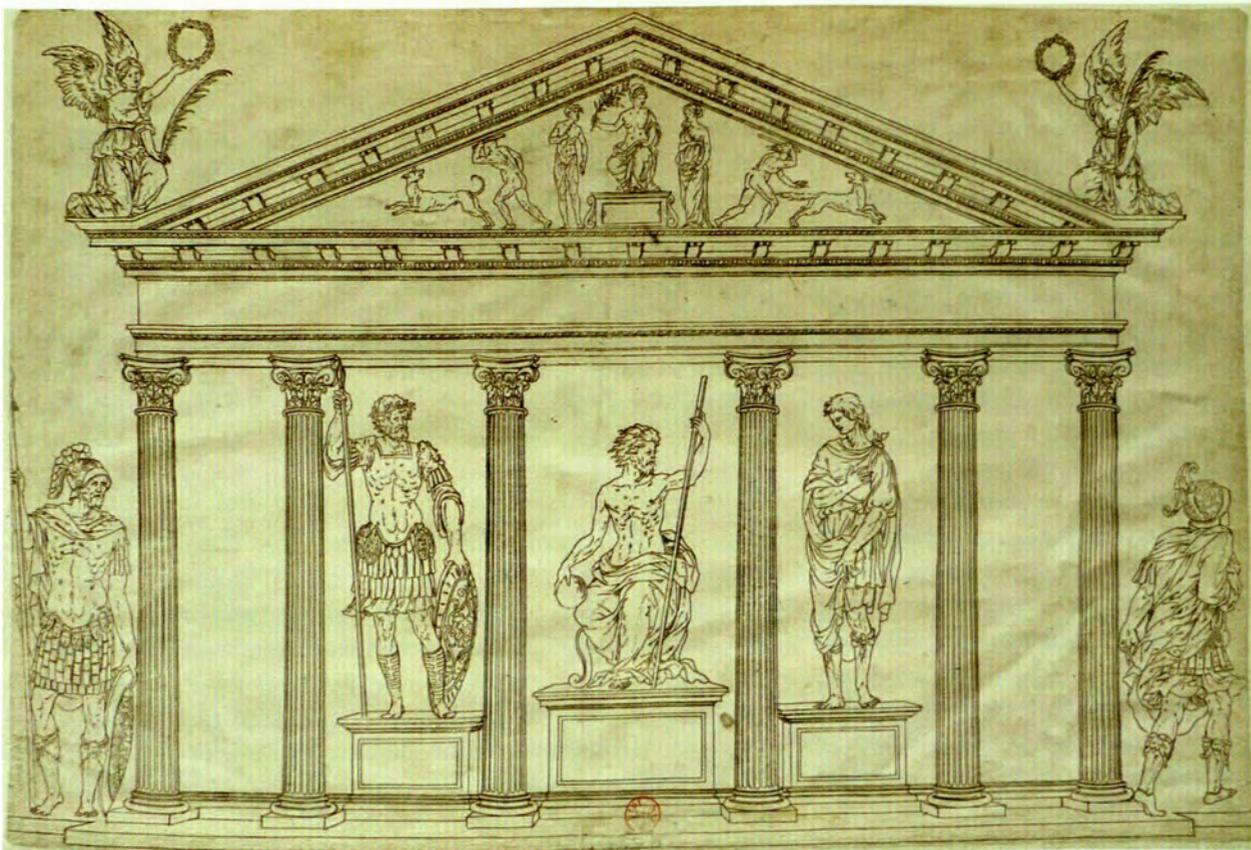
d'autres compositions de Du Cerceau : avant tout les arcs monumentaux (arcs de Titus, de Septime Sévère et de Constantin à Rome, arc de Trajan à Bénévent, arc des Sergii à Pola), mais aussi, de façon plus sporadique, l'élévation du portique du Panthéon (qui ne tient absolument pas compte du reste de l'édifice)<sup>32</sup>, le temple de Vesta à Tivoli<sup>33</sup> et la coupe de Sainte-Constance<sup>34</sup>. Dans l'ensemble, cependant, on doit constater que Du Cerceau a emprunté un petit nombre de représentations d'antiques au *Terzo Libro* et qu'il a d'autres sources<sup>35</sup>.

En revanche, il est difficile de déterminer si les gravures de Du Cerceau représentant les antiques du nord de l'Italie s'inspirent de modèles possédés par Serlio car on ne sait rien de ces modèles, hormis qu'ils sont dus à un artiste de Vérone. Quoi qu'il en soit, les feuilles de Du Cerceau ne correspondent ni aux bois du *Terzo Libro*, ni à ceux publiés par Sarayna dans son *De origine et amplitudine civitatis Veronae* (Vérone, 1540). Si Du Cerceau s'est appuyé sur la Porta dei Leoni de Serlio pour dessiner ce qu'il appelle « le palais de Vérone » (fig. 82), il l'a modifié de sa propre initiative en ajoutant un arc central alors que la gravure de Serlio est, pour l'essentiel, conforme à la réalité. Du Cerceau dessina en outre quelques arcs antiques du nord de l'Italie, absents du *Terzo Libro* (Porta Aurea à Ravenne, arc d'Auguste à Suse). Quant aux variations de Du Cerceau sur la façade de la chartreuse de Pavie, sujet rare dans les dessins d'architecture de la Renaissance, elle a d'autres sources<sup>36</sup>.



**Fig. 87.** Du Choul, *Antiquités romaines*, f. 8-9: façade du forum de Trajan (Turin, Biblioteca Reale).

**Fig. 88.** « Temple de la Paix à Rome », en réalité, temple de Jupiter (AM1 15).



Comment Du Cerceau a-t-il eu accès aux modèles utilisés par Serlio ? L'hypothèse la plus probable est que Serlio les emporta avec lui lorsqu'il vint en France en 1541 et que Du Cerceau entra personnellement en contact avec lui<sup>37</sup>. On peut penser qu'il lui transmet son savoir et même qu'il l'encouragea à étudier l'architecture antique. Toutefois, il est aussi possible que Du Cerceau, indépendamment de Serlio, ait eu entre les mains des copies d'après ses modèles, telles qu'en contient le *Codex* de Cassel, voire éventuellement les dessins du *Codex* de Cassel lui-même, mais rien n'indique que Serlio les aient jamais possédés<sup>38</sup>.

## Du Cerceau et Guillaume Du Choul

Les premiers recueils de dessins et les *Temples et bâtiments antiques* comportent une large façade ornée de colonnes à arc central que Du Cerceau a déclinée en plusieurs variantes. Il l'appelle d'abord « temple de Jupiter »<sup>39</sup> (fig. 86), mais, dans plusieurs tirages du premier état des *Arcs et monuments* gravé entre 1545 et 1549, des inscriptions manuscrites l'attribuent au « fore de Traian a Rome » et peuvent même préciser : « ce Fore est de present ruiné, et rien ne s'en trouve si non les medalles, aux quelles est entierement figuré... »<sup>40</sup> (fig. 199). Cette seconde version de la façade reproduit en effet la restitution de la façade d'entrée du forum de Trajan faite par Guillaume Du Choul à partir d'une monnaie, dessinée dans son manuscrit des *Antiquités romaines* achevé peu avant 1547<sup>41</sup> (fig. 87). Ce grand antiquaire lyonnais (1496-1560) étudiait l'histoire de la civilisation romaine en se référant non seulement à la littérature et aux inscriptions, mais aussi aux monnaies, considérées comme un témoignage essentiel, dont il possédait une importante collection<sup>42</sup>. S'il n'a pas vu Rome, il connaissait des antiquaires italiens, notamment Gabriele Symeoni qui menait des recherches similaires aux siennes et séjourna plusieurs fois à Lyon<sup>43</sup>. Il s'est également servi des restitutions publiées par Jacopo Mazzocchi en 1521<sup>44</sup>.

Du Cerceau s'inspire également de la restitution de l'arc « de Drusus » (en réalité arc de Claude) dérivée d'un sesterce de Claude<sup>45</sup> et dessine lui-même d'autres édifices à partir des monnaies étudiées par Du Choul. Le catafalque d'Antonin le Pieux, célèbre à la Renaissance, est ainsi restitué d'après un sesterce de l'empereur que Du Choul reproduit dans les *Antiquités romaines* à propos des monuments funéraires et dans son livre sur la religion des anciens Romains<sup>46</sup>. Comme Du Cerceau n'a guère restitué lui-même de monuments antiques d'après des monnaies, tout porte à croire qu'il a suivi Du Choul dans le cas présent. Il en va sans doute de même pour le « Le temple de paix a Romme » des *Arcs et monuments*, également dérivé d'une monnaie comme l'attestent les figures surdimensionnées (fig. 88). Il a pu connaître celle-ci grâce à Du Choul qui la publiera dans son *Discours de la religion des anciens Romains* où il interprète le monument représenté (un temple de Jupiter) comme le fameux *Templum Pacis* fondé par Vespasien après sa conquête de Jérusalem avec son fils Titus<sup>47</sup>. Dans la planche de Du Cerceau, les petites figures visibles sur la monnaie de part et d'autre de Jupiter – Minerve et Junon

– deviennent par conséquent des statues de Vespasien et de Titus, caractérisées par leur âge et leur costume, tandis que sur le fronton apparaît une allégorie de la Paix.

Comme dans le cas de Serlio, il faut se demander comment Du Cerceau eut accès à la documentation de Du Choul. On ne peut guère imaginer qu'il ait travaillé pour l'antiquaire, comme on l'a souvent supposé, parce que les dessins des *Antiquités romaines* ne sont pas de sa main<sup>48</sup>. De plus, il interprète de façon fantaisiste la restitution de la façade du forum de Trajan de Du Choul quand il dessine le « temple de Jupiter » de ses premiers recueils : il avance les colonnes, place derrière elles, sur le mur, des pilastres, introduit des piédestaux sous les colonnes et un second entablement, continu, en-dessous de l'attique rythmé par de très forts ressauts (fig. 86). Quelques années plus tard, dans les *Arcs et monuments*, quand il connaît mieux l'architecture antique, il comprend qu'il s'agit du forum et il se rapproche sensiblement de la restitution de Du Choul : il supprime le second entablement et les piédestaux, introduit des médaillons et une inscription (différente d'ailleurs de celle figurant dans les *Antiquités romaines*) (fig. 199). On doit donc admettre que Du Choul a permis à Du Cerceau de copier certains de ses dessins avant leur publication, ce qui laisse supposer qu'il y eut un contact étroit entre les deux hommes et que Du Cerceau a rendu visite à Du Choul à Lyon, probablement dans la première moitié des années quarante, car l'artiste a inséré sa variation libre sur le forum de Trajan dans ses premiers recueils de dessins d'architecture<sup>49</sup>.

## Relevés de vestiges gallo-romain

Du Choul qui reproduit dans ses *Antiquités romaines* des monuments du sud de la France et consacre une étude particulière aux antiques de la région de Lyon, « la terre naturelle de ma nativité et de ma patrie »<sup>50</sup>, a sans doute encouragé Du Cerceau à étudier les monuments antiques de la France et a pu lui en montrer des relevés qu'il a copiés et reproduits ensuite plus ou moins fidèlement. Le pont du Gard (fig. 21) et la porte de Langres (qui bénéficie d'un relevé d'une précision exceptionnelle) apparaissent ainsi dans les premiers recueils<sup>51</sup> (fig. 89) puis la porte Noire de Besançon (fig. 90), les piliers de Tutelle de Bordeaux (fig. 16), le mausolée des Julii, l'arc de Glanum, la pyramide de Vienne, la Maison Carrée de Nîmes<sup>52</sup>. On trouve aussi fréquemment le temple d'Auguste et de Livie à Vienne, représenté sans *cella* et toujours appelé « halles antiques de Vienne »<sup>53</sup> (fig. 91). Les « murailles antiques d'Autun », le « théâtre d'Arles en Provence » et le « théâtre de Limoges » ne se voient que dans le recueil de Cambridge<sup>54</sup> (fig. 73g). Du Cerceau n'a pas tenté d'effectuer un relevé exhaustif des ruines bien conservées : les arcs d'Aix et d'Arles, tout comme l'arc d'Orange, n'apparaissent pas dans son œuvre, pas plus que le « temple de la Fontaine » de Nîmes ou les théâtres et amphithéâtres de Provence, à une exception près, alors que Hieronymus Münzer avait établi dès 1494 une comparaison pertinente entre l'amphithéâtre d'Arles, celui de Vérone et le Colisée<sup>55</sup>. En revanche, Du Cerceau a prêté attention à un type de construction peu considéré en Italie jusqu'au milieu du

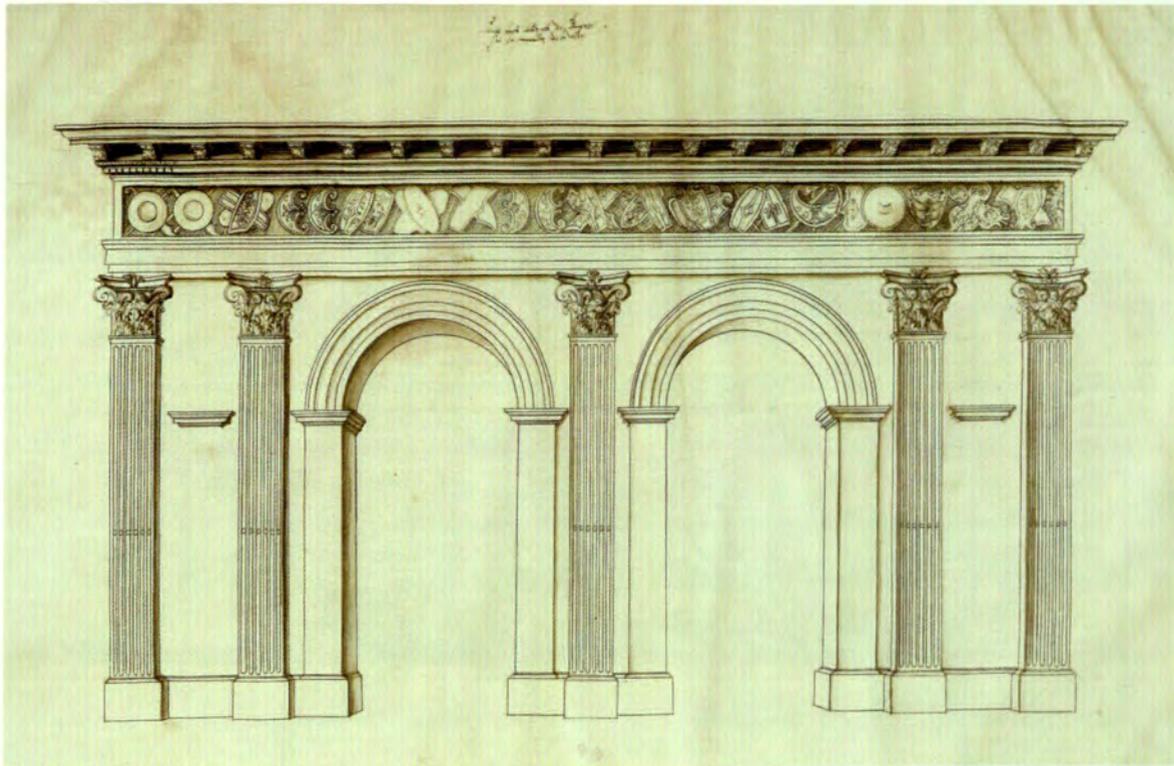
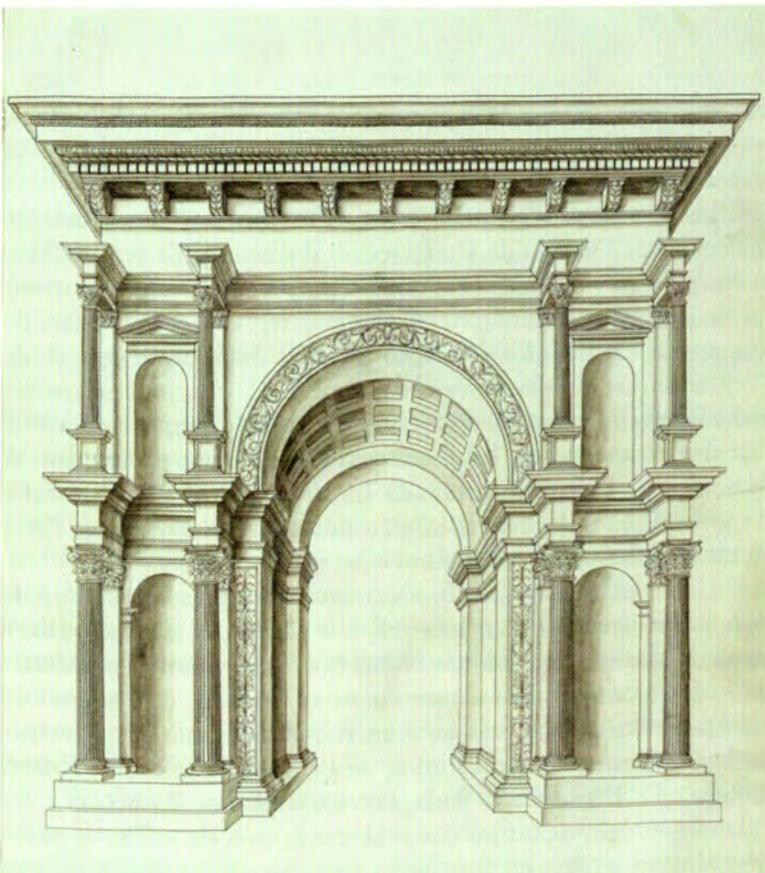


Fig. 89. « La porte antique de Langres sur la muraille de la ville » (AD 17).

Fig. 90. Porte Noire de Besançon (CH1 7).

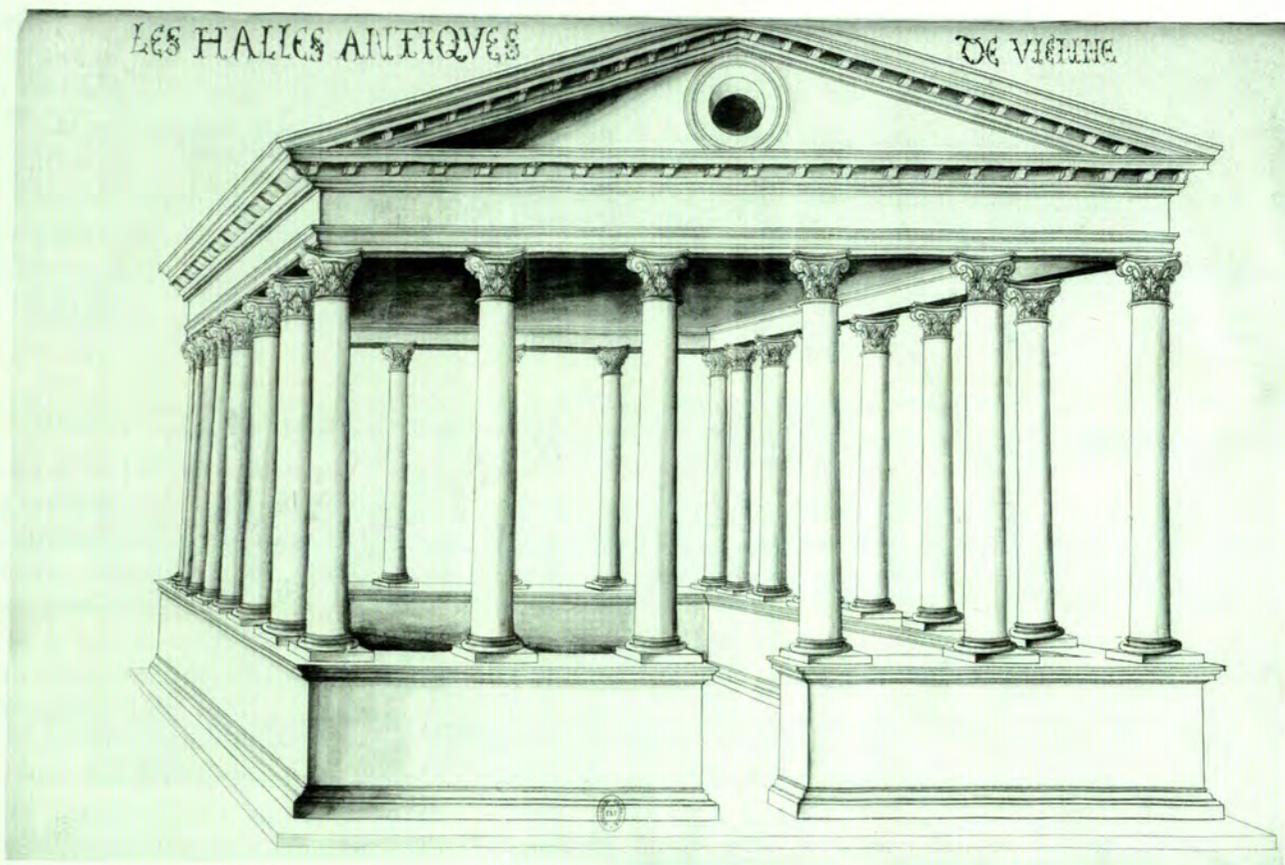


XVI<sup>e</sup> siècle, et qui ne sera pleinement apprécié dans les traités d'architecture qu'avec Labacco et Palladio : les édifices à portique extérieur, tels la Maison Carrée de Nîmes, le temple d'Auguste et de Livie à Vienne, ou les piliers de Tutelle à Bordeaux.

La documentation réunie par Du Choul sert sans doute à Du Cerceau lorsqu'il s'est intéressé aux monuments antiques de la France, mais il a pu bénéficier d'autres sources d'information parce que les années 1520, et plus encore 1530, virent un grand développement des études antiquaires françaises<sup>56</sup>. Celles-ci, malheureusement, ne sont documentées que par des sources écrites, tous les dessins ayant disparu. On sait ainsi, grâce à Geoffroy Tory, qu'au Mans, maître Simon Hayeneufve, un ecclésiastique passionné par l'architecture, possédait en 1529 « mille beaux et bons desseins » d'antiquités. « Le dict Maître Simon », ajoute-t-il, « est le plus grand et excellent ouvrier en architecture antique que je sache vivant. Il est homme d'église et de bonne vie, aimable et serviable à tous en dessins et pourtraicts au vrai [...] lesquels il fait si bons que, si Vitruve et Léon-Baptiste Albert vivaient, ils lui donneraient la palme par dessus ceux de là les monts »<sup>57</sup>. Si Du Cerceau est allé au Mans porter le cuivre de la carte du Maine qu'il a gravé en 1539, il a pu rencontrer cette célébrité et copier des dessins d'antiquités réelles ou imaginaires<sup>58</sup>.

Par ailleurs, Sebastiano Serlio vante, dans la dédicace de son *Terzo libro* adressée à François I<sup>er</sup>, les vestiges archéologiques de la France, si nombreux que les seules antiquités de Nîmes pourraient remplir un livre entier (projet que Jean Poldo d'Albenas concrétisera

Fig. 91. « Les halles antiques de Vienne » (BN3 17).



en 1559). Les indications qu'il donne sont parfois tellement précises qu'on est obligé de penser qu'il eut des dessins de ces monuments sous les yeux – que Guillaume Philandrier, présent à Venise entre 1536 et 1539, ou Guillaume Pellicier, ambassadeur à Venise à partir de 1539, ont pu lui montrer. L'auteur du *Codex* de Cassel vit peut-être aussi ces dessins car il dessine, dans un autre carnet d'esquisses, le mausolée des Julii de Saint-Rémy<sup>59</sup>. Du Cerceau en eut-il également connaissance ? Nous ne le savons pas, mais les faits que nous venons d'évoquer montrent qu'il y avait déjà en France des collections de dessins de monuments antiques, de qualité certainement inégale, que le jeune artiste a pu copier<sup>60</sup>.

### Les arcs antiques, modèles idéaux pour l'architecture de la Renaissance

Nous avons vu combien l'intérêt de Du Cerceau pour l'architecture antique était concentré sur les portes et arcs monumentaux. Il en a rassemblé le plus d'exemples possibles : l'entrée du forum de Trajan, les arcs de Titus, Septime Sévère, Constantin et Claude à Rome, les arcs de Trajan à Bénévent et Ancône, l'arc des Sergii à Pola, l'Arco dei Gavi et la Porta dei Leoni à Vérone, la Porta Aurea à Ravenne, alors

très endommagée<sup>61</sup>, l'arc d'Auguste à Suse<sup>62</sup>, enfin la porte de Langres, la porte Noire de Besançon et l'arc de Glanum, soit quinze arcs et portes en tout.

Le soin particulier qu'il porte à leur représentation témoigne également de l'intérêt de Du Cerceau. Il a retravaillé ses modèles, moins pour en accroître l'exactitude qu'en vertu de critères formels sur lesquels nous reviendrons. A plusieurs reprises, il a complété de son propre chef le décor sculpté (arcs de Septime Sévère et de Constantin, arc de Pola, porte de Ravenne, etc.). Ces ajouts ne correspondent pas toujours à la réalité. Il remplit par exemple les *tondi* de l'arc de Constantin avec les motifs qu'il a dessinés auparavant dans sa restitution de l'entrée du forum de Trajan<sup>63</sup>. Dans la même suite des *Arcs*, il substitue des figures au décor abstrait des *tondi* de la Porta Aurea et insère en outre un grand relief figuré entre les arcades.

Cette prédilection pour les arcs monumentaux est caractéristique de la Renaissance jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Ces arcs incarnaient en effet l'idéal de l'architecture antique : ils présentaient le motif classique de l'arcade inscrite dans un ordre de colonne, et les ordres de colonnes trouvaient là une application qui s'accordait aux principes de la Renaissance. La restitution de l'entrée du forum de Trajan montre que Du Cerceau partageait cette vision. Il « corrige » les colonnes en les plaçant sur des piédestaux, en forte saillie, et en les doublant, en arrière, sur le mur, par des pilastres. De plus, il crée un

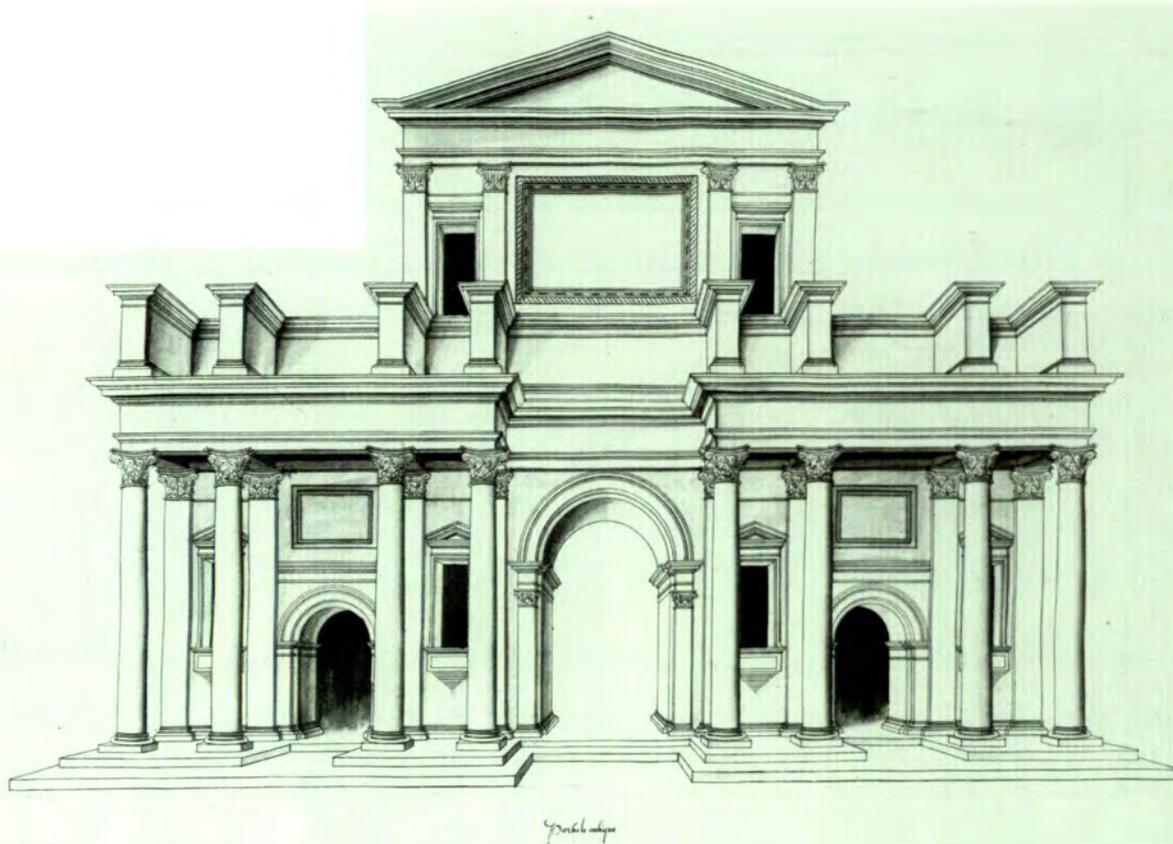


Fig. 92. « Portique antique » : variation sur la façade du forum de Trajan (MU 40).

entablement continu. Du Cerceau, on le sait, a représenté souvent cette ordonnance monumentale dans des formes idéalisées, surmontée ou non d'un fronton de temple dans sa partie centrale, et même, dans un cas, percée de trois arcades, comme l'arc de Constantin<sup>64</sup> (fig. 92).

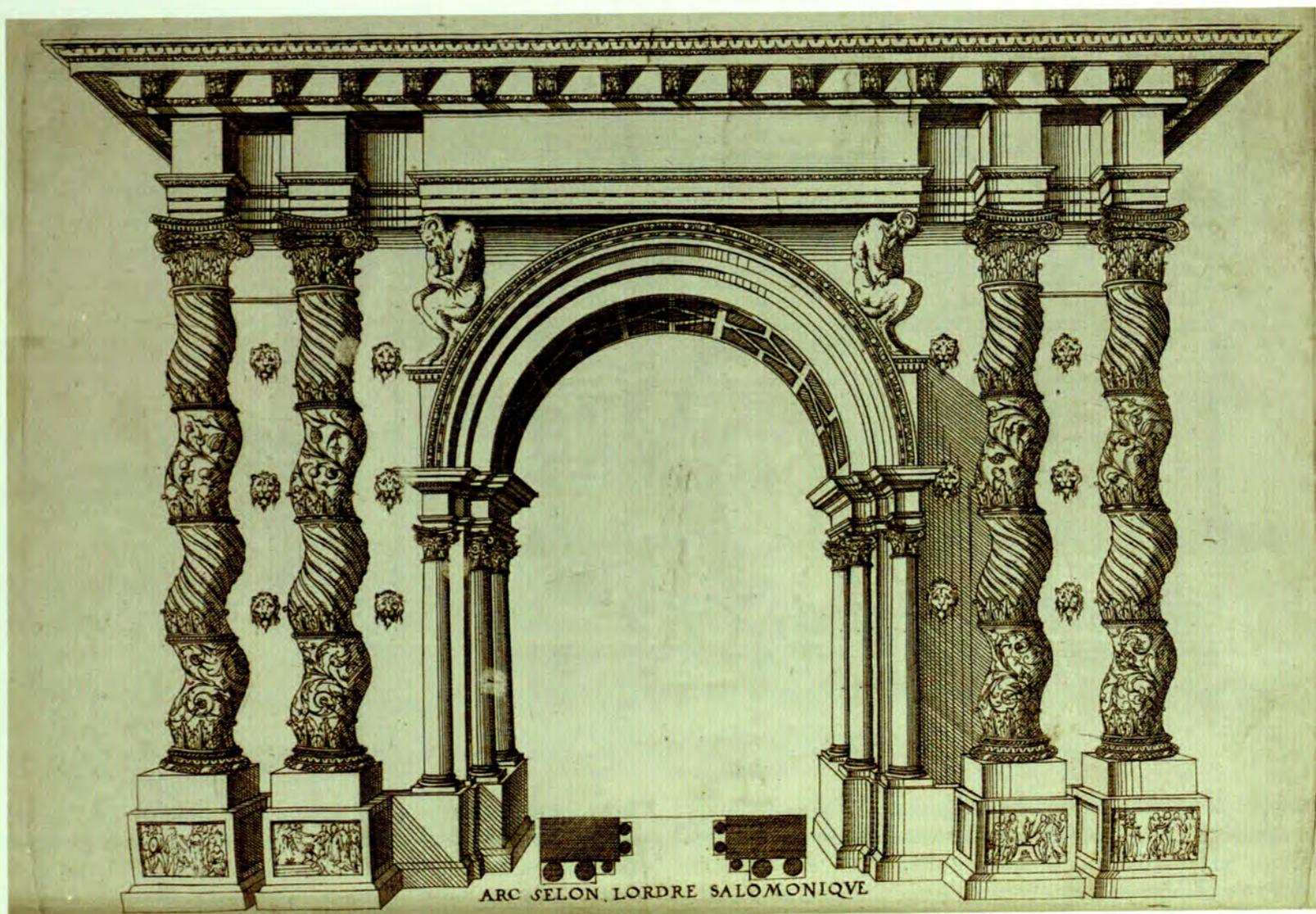
## Du Cerceau et les ordres de colonnes

L'intérêt porté par Du Cerceau à l'Antiquité atteint son apogée dans la suite des *Arcs parues* en 1549 qui, comme l'indique la page de titre rédigée en latin<sup>65</sup>, montre vingt-cinq *exempla arcuum*, « antiques » ou « moderne », ceux-ci inventés par l'auteur. Jusqu'à présent, la recherche leur a peu prêté attention alors que les *Arcs* présentent un intérêt essentiel pour la théorie des ordres. Dans le titre, Du Cerceau écrit : « j'ai suivi au plus près l'ordonnance et les proportions antiques dans tous les arcs que j'ai imaginés moi-même, chacun selon son genre » (*genus*). De fait, les arcs inventés sont désignés par le nom de leur ordre (fig. 207 à 209). Pour les arcs antiques, seul est indiqué leur nom.

Du Cerceau est bien informé : il reproduit toujours les inscriptions. Pour l'arc de Suse, il explique avec pertinence que son inscription est détruite, mais que certains historiens en parlent. Pour l'arc des

Gavi à Vérone, il précise : « par Vitruve l'architecteur », car l'arc est signé d'un architecte du nom de « L. Vitruvius Cerdo », souvent identifié à la Renaissance à l'auteur du traité d'architecture<sup>66</sup>. Il reproduit également les bas-reliefs, sans respecter toujours la réalité, mais en reprenant généralement des motifs typiques de ces monuments : batailles, guerriers, armes, victoires et autres sujets analogues. En revanche, ce sont d'autres thèmes qui ornent les arcs de son invention : satyres, tritons et sirènes, génies musiciens, allégories des vertus, de l'abondance, du gouvernement, Vénus et Mars, triomphe de Vénus accompagné du Jugement de Pâris et de la forge de Vulcain... (fig. 207). Peut-être Du Cerceau savait-il que la Porta Aurea était une porte de ville et non un arc triomphal. Quoi qu'il en soit, il la décore aussi d'un triomphe de Vénus, de tritons et de sirènes. En son temps, de tels décors pouvaient servir de modèle pour des arcs élevés lors des entrées.

Quand les *Arcs parurent*, Serlio avait depuis longtemps publié son *Quarto libro* (1537) qui expose la théorie des cinq ordres de colonnes définie à la Renaissance. Ces ordres ne correspondent pas exactement aux données de Vitruve car celui-ci ne considère comme ordres (*genera*) à part entière que les trois types de colonnes grecques (dorique, ionique, corinthien). Sans doute décrit-il des temples toscans et note-t-il que les Romains ont introduit ultérieurement des variantes libres des ordres grecs, mais il ne déduit de ces observa-



**Fig. 93.** « Arc selon l'ordre salomonique »  
(A 21).

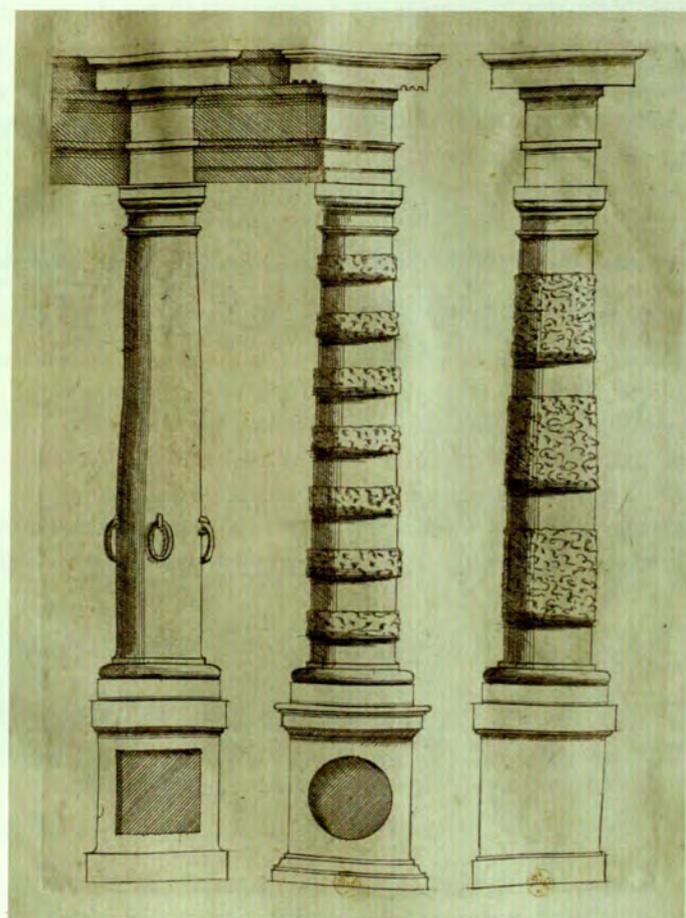
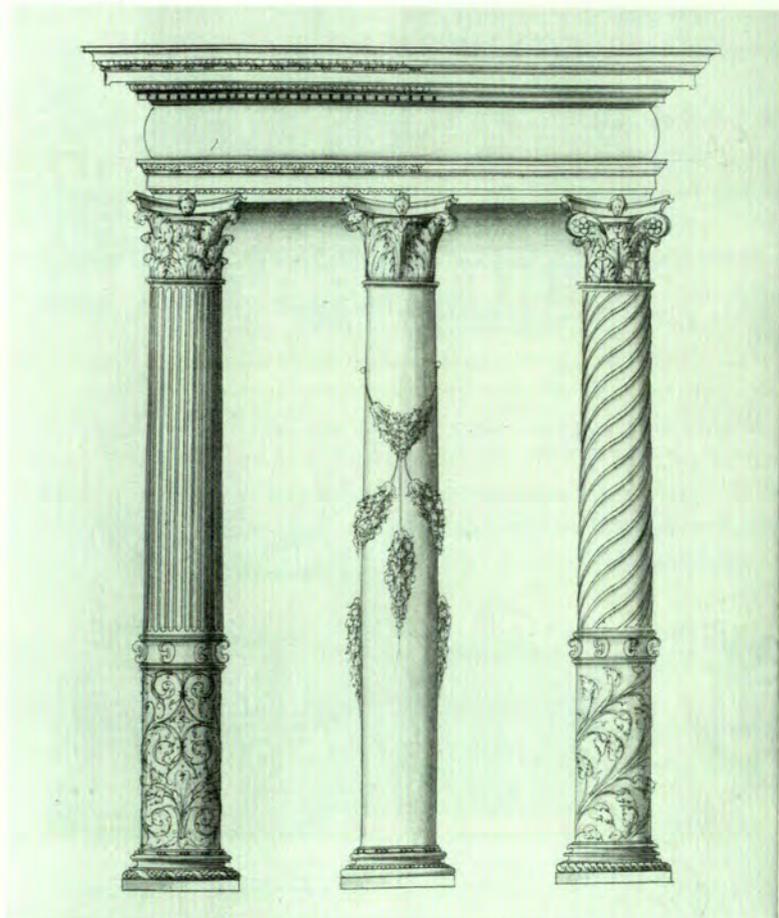
**Fig. 94.** Colonnnes corinthiennes à fûts ornés  
(PP 8).

**Fig. 95.** Colonnnes toscanes à bossages  
(TO 2).

tions ni ordre toscan, ni ordre composite. Alberti se conforma à Vitruve ; c'est la Haute Renaissance romaine qui inventa les deux ordres de colonnes italiques<sup>67</sup>.

Du Cerceau, qui suivit la leçon de Serlio dans sa première suite d'ordres, dessinée peu avant 1549 en tête du recueil de Montréal<sup>68</sup>, ne retint pas, au contraire, les deux ordres italiques dans les Arcs. Il ne donne aucun exemple de colonne toscane ni d'*opera rustica*. Pour lui, comme pour Vitruve et Alberti, le chapiteau de l'ordre corinthien peut varier et présenter, entre autres, comme l'*opera composita* de Serlio, une combinaison de feuilles d'acanthes et de volutes, mais il ne donne pas un nom propre à cette variante. Il semble bien, sur ce point, s'être sciemment différencié de Serlio, car il le suit au contraire exactement lorsqu'il varie les bases en fonction des ordres.

A la place des deux ordres italiques, Du Cerceau en imagine un autre : l'ordre « salomonique », bien avant Villalpando à qui on attribue l'invention de cet ordre dans son commentaire du Livre



d'Ézéchiel (1596-1604). Du Cerceau en donne deux exemples (fig. 93, 206) : les chapiteaux appartiennent à plusieurs variantes du corinthien, ils se distinguent par un fût spécifique, torse, orné entièrement ou en alternance avec des cannelures, des branches végétales garnies de fruits. Ces colonnes s'inspirent de celles qui se dressaient à Rome dans le chœur du premier Saint-Pierre et ornent maintenant les piliers de la croisée, encadrant les reliques principales de la basilique. C'est d'après leur modèle que Bernin conçut le tabernacle surmontant le nouveau maître-autel. On disait que ces colonnes provenaient du temple de Salomon<sup>69</sup> et elles apparaissent en effet, dans de nombreuses images de la Renaissance, en rapport avec ce temple, généralement dans le Saint des Saints. La représentation la plus ancienne – et la plus précise – est celle donnée par Jean Fouquet, qui les vit à Rome, dans ses *Antiquités judaïques*<sup>70</sup>. Du Cerceau prit sans doute pour modèles cette miniature (ou plutôt une œuvre qui en était dérivée) parce qu'il s'écarte des colonnes de Saint-Pierre de la même manière que Fouquet, plaçant en particulier des rinceaux et non des cannelures en spirale dans la partie inférieure du fût. Il put même emprunter aux *Heures d'Étienne Chevalier* de Fouquet l'idée d'employer des colonnes salomoniques en guise de décor d'un arc triomphal de type antique<sup>71</sup>.

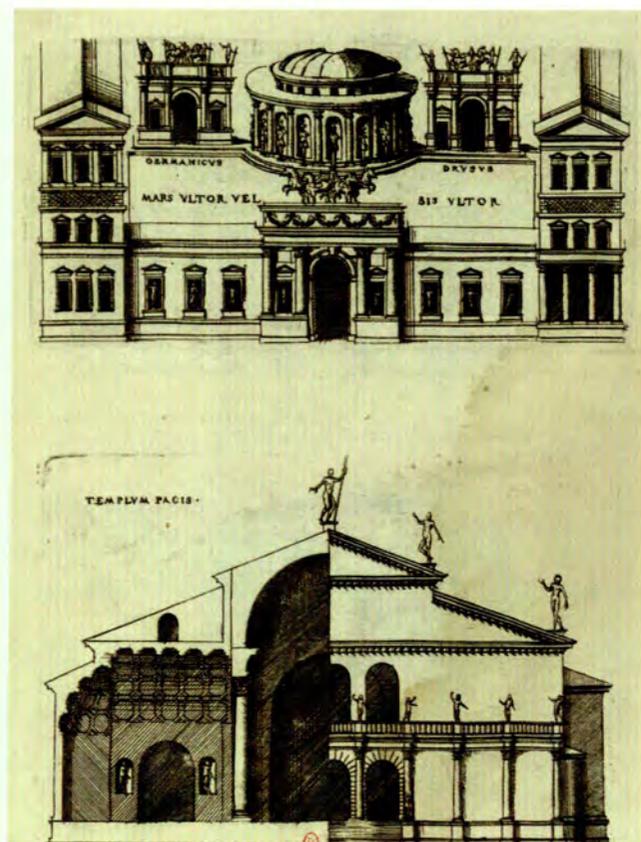
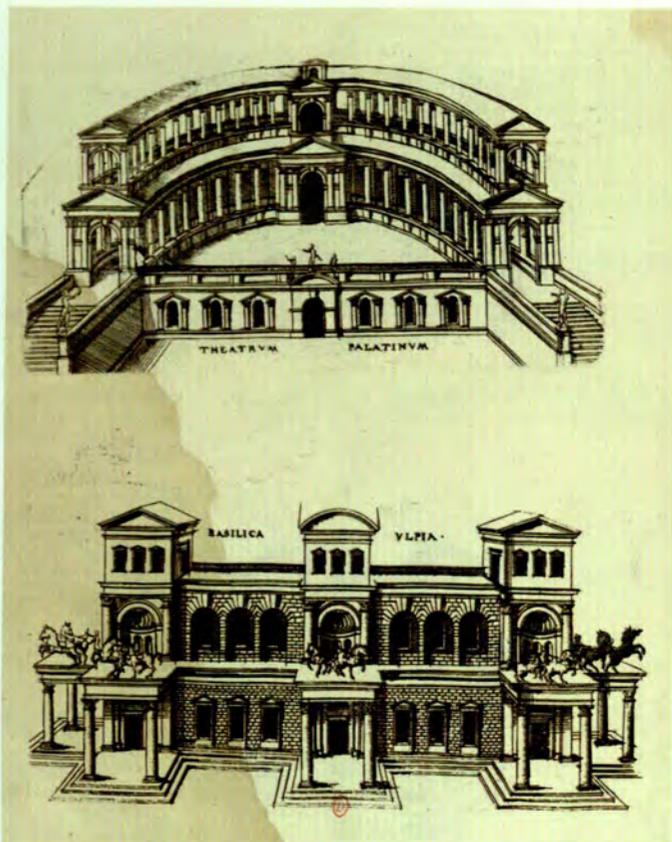
Ces colonnes n'étaient pas toujours associées au temple de Salomon. En raison de leur forme non canonique et des motifs bachiques qui ornaient celles de Saint-Pierre – rinceaux de vigne, *putti*, oiseaux – elles pouvaient aussi s'inscrire dans un contexte « rustique »<sup>72</sup>. Jules Romain, par exemple, les utilise simplement comme décor à la Cavallerizza du palais Ducal de Mantoue, à côté de la *rustica*. D'autres motifs bachiques, tels les faunes, ou la figure de Vénus, leur sont parfois associés<sup>73</sup>. C'est le cas chez Du Cerceau.

Il reste à se demander pourquoi l'artiste ajouta aux ordres grecs un « ordre salomonique », tout en éliminant les deux ordres italiens. Nous reviendrons plus tard sur ce sujet qui mérite une étude approfondie.

Les Arcs se distinguent encore par une autre particularité : Du Cerceau complète les exemples canoniques par des variantes ludiques autonomes. Elles s'inscrivent manifestement dans le même contexte que les colonnes « pleines de grâce et de charme » qu'Alberti conseille d'utiliser dans le domaine privé<sup>74</sup> alors qu'il estime nécessaire de s'en tenir aux ordres classiques pour les édifices publics. Des sujets aimables ornent ainsi les bas-reliefs des arcs et des satyres apparaissent dans l'ordre salomonique, dépourvu ici de toute connotation sacrée. De plus, Du Cerceau utilise des colonnes d'une

Fig. 96. *Theatrum Palatinum* et Basilique Ulpia d'après Ligorio (LE 34).

Fig. 97. En haut : forum d'Auguste et temple de Mars Ultor d'après Ligorio ; en bas : *Templum Pacis* d'après Palladio (LE 31).



grande fantaisie : des végétaux s'enroulant autour du fût, des cannelures en spirale (motif emprunté aux arcs de Vérone), des fûts imitant des troncs de palmier (fig. 205, 201). Enfin il imagine des supports en forme de couples d'amoureux portant sur la tête des corbeilles de fleurs et de fruits (fig. 209), à l'image des atlantes antiques de la collection Della Valle, dont les moulages, ordonnés par Primatice, arrivent à Fontainebleau en 1542. Quoique la Renaissance italienne n'ait jamais pensé que les caryatides et les atlantes pouvaient faire partie des ordres, ces figures anthropomorphes n'en étaient pas moins fort prisées. Elles ornaient déjà l'arc monumental élevé par l'évêque Andrea au-dessus de la Via Papalis lors de l'investiture de Léon X en 1513. Elles se répandirent ensuite dans la gravure et, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, furent même, au nord des Alpes, intégrées aux ordres de colonnes<sup>75</sup>.

Les colonnes non canoniques utilisées dans les Arcs réapparaissent peu après au début du recueil du Petit Palais<sup>76</sup> (fig. 94). Les *genera* sont à nouveau définis dans les mêmes termes. Deux des quatre « colonnes salomoniques » sont identiques à celles des Arcs, les deux autres sont des variantes. Les fûts des vingt-sept colonnes « doriques », « joniques », « corinties » sont ornés, à quatre exceptions près, de masques, de festons, de spirales de feuillages, de rinceaux, de bagues, de cannelures en spirale, d'imbrications de feuilles de laurier ou de motifs évoquant l'écorce du palmier. A quoi s'ajoute une planche de

trois figures canéphores en gaine portant sur la tête des corbeilles de légumes et de fruits<sup>77</sup>.

Dans les dix planches d'ordres du recueil Mansfeld (vers 1555), Du Cerceau distingue de nouveau cinq ordres, comme dans le recueil de Montréal, le cinquième étant toujours appelé « italique » (fig. 124). C'est seulement dans le *Petit traité des cinq ordres de colonnes* publié en 1583 qu'apparaît le terme « composite ». Ce petit ouvrage est largement inspiré du livre des colonnes de Hans Blum (1550) et ne prend pas en considération les traités de Delorme et de Palladio. Du Cerceau y reste fidèle à son goût des fûts ornés (dont la colonne salomonique), ajoutant toutefois, pour la première fois, deux exemples de colonnes à bossages (fig. 95).

## Le plan de Rome et les *Édifices antiques* de 1584

Parmi les ouvrages de Du Cerceau consacrés à l'Antiquité, le *Livre des edifices antiques romains* dédié en 1584 au duc de Nemours présente un cas à part<sup>78</sup>. Il fut précédé d'un plan publié en 1578 qui reconstitue l'ensemble de la Rome antique. Dans son *Livre*, Du Cerceau reproduit sous forme de gravures détaillées 106 édifices figurant sur ce plan (fig. 96 et 97). Il donne leur nom, sans autre commentaire, se conten-

tant de renvoyer le lecteur, dans son avant-propos, aux nombreux textes existant sur les antiquités : en reproduire les conclusions dépasserait ses forces et ne relèverait pas de sa profession.

Le plan de 1578 copie grossièrement le grand plan de Rome de Pirro Ligorio, *Imago urbis Romae antiquae*<sup>79</sup>, publié en 1561, sans doute la reconstitution la plus impressionnante de la Rome antique que la Renaissance ait produite. Du Cerceau eut l'idée de compléter ce plan par des représentations détaillées des différentes constructions, concrétisant ainsi un vieux rêve de la Renaissance. Formé sous Léon X, le projet avait été repris sous Paul III et confié à un cercle d'humanistes réunis dans l'Accademia delle Virtù, chargée de sa réalisation<sup>80</sup>. Cette fois encore le projet resta sans lendemain, mais Pirro Ligorio tira profit du travail de l'Académie. Les visiteurs venus de France qui s'intéressaient à l'Antiquité, comme Philibert Delorme, Philandrier, le cardinal Du Bellay, Rabelais<sup>81</sup>, entrèrent en contact avec l'Accademia delle Virtù qui soutint leurs recherches archéologiques. C'est sans doute ainsi que les travaux qui aboutirent au plan de Rome de Ligorio furent connus en France. Dès 1574, Étienne Dupérac dédia au roi Charles IX une copie gravée du plan de Ligorio destinée à s'insérer dans la série des vues de Rome publiée par Lafréry, le *Speculum Romanae Magnificentiae*<sup>82</sup>.

Pour restituer des édifices antiques qui ne sont attestés que par des sources écrites, sans que leur aspect soit réellement connu, Ligorio

avait combiné des vues réalistes<sup>83</sup>, des extrapolations à partir de vestiges archéologiques, des visions entièrement imaginaires. Ce sont ces représentations que Du Cerceau développe en détail, complétant toutefois ses modèles par de libres inventions qui rappellent parfois ses propres créations<sup>84</sup> (fig. 34 et 96b) ou par des emprunts à des restitutions plus sérieuses. Le forum d'Auguste est par exemple doté de la nef façade du forum de Trajan connue par une monnaie, reproduite dans les *Arcs et monuments*<sup>85</sup> (fig. 97a et 199), le *Templum Pacis*, seul édifice représenté en coupe, reproduit une planche des *Quattro libri* de Palladio<sup>86</sup> (fig. 97b). Ces cas mis à part, on est plutôt frappé par la liberté de Du Cerceau qui dénature des monuments aussi célèbres que les thermes de Dioclétien et de Caracalla ou le Colisée. Cette désinvolture montre à quel point il ignorait la réalité de l'architecture antique et apporte une nouvelle preuve qu'il n'alla jamais à Rome.

En dépit de ce mélange problématique entre libre imagination et réalité archéologique, le *Livre des edifices antiques romains* de Du Cerceau connut un large écho. Son idée fut reprise par Giacomo Lauro qui créa de nouvelles illustrations, dont certaines semblables à celles de Du Cerceau ; il les compléta de brèves légendes et les publia à Rome en 1612 dans un ouvrage intitulé *Antiquae urbis splendor*. Souvent réédité, il fut diffusé dans toute l'Europe et son influence s'exerça jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

## NOTES

Traduit de l'allemand par AUDE VIREY-WALLON

1 H. Günther, «Die Zeit der Renaissance», dans R. Johannes (éd.), *Architekturausbildung im Entwerfen in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts* (sous presse).

2 GEYMULLER 1887, p. 5, essaie vainement de prouver un voyage de Du Cerceau en Italie.

3 L. B. Alberti, *De re aedificatoria* IX, éd., G. Orlandi et P. Portoghesi, Milan, 1966, p. 857.

4 GUNTHER 1988, p. 376-379.

5 Voir *supra*, p. 46.

6 Voir Catalogue, TB.

7 On le remarque en particulier dans le *Tempietto* de Bramante et dans la frise de l'arc de Langres (fig. 85 et 89).

8 D. Thomson, *Renaissance architecture. Critics, patrons, luxury*, Manchester, 1993, p. 53-70.

9 Lorsque leurs panneaux comportent un décor architectural, celui-ci est généralement formé de constructions contemporaines ou d'édifices antiques réels.

10 G. Scaglia, «Fantasy architecture of Roma antica», dans *Arte Lombarda*, 1970, 1, p. 9-24. Francesco Laurana représente également des édifices comparables à l'arrière-plan de son retable du *Portement de Croix* réalisé pour les Célestins d'Avignon vers 1479-1481.

11 G. Scaglia, *Francesco di Giorgio. Checklist and history of manuscripts and drawings [...] from ca. 1470 to 1687...*, Bethlehem, 1992, p. 119.

12 Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Sant. 157-166. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi...*, Rome, 1914-22, t. I, p. 8 et suiv., n° 23-42 ; H. Günther, «Fantasie scritte e disegnatte a confronto. La rappresentazione di edifici antichi nei disegni della collezione Santarelli», dans M. Faietti et G. Wolf (éd.), *Linea I. Grafie di Immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venise, 2008, p. 121-134.

13 Bartoli, *op. cit.* n. 12, t. I, p. 8 et suiv. ; C.-L. Frommel, «Peruzzi römische Anfänge. Von der 'Pseudo-Cronaca-Gruppe' zu Bramante», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1991-92, p. 137-182, spécialement p. 139 et suiv.

14 Dans le *Codex Zichy*, par exemple. Voir G. Scaglia, *op. cit.* n. 11, p. 274 et suiv., et R. Feuer-Toth, «Un traité italien du XV<sup>e</sup> siècle...», dans J. Guillaume (éd.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, 1988, p. 99-113, spécialement p. 108, fig. 1 à 4.

15 *Codex* de Cassel, Cassel, Staatliche Kunstsammlungen, cod. fol. A 45, f. 14 r-v. Voir GUNTHER 1988, pl. 90.

16 S. Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin, 1975, p. 15, n° 1 ; E. Berckenhagen, *Architekturzeichnungen 1479-1979*, Berlin, 1979, p. 3, fig. 4.

17 Uffizi, Sant., 159 v, 165 v. Bartoli, *op. cit.* n. 12, fig. 34, 42.

18 Uffizi, Sant., 159 r, 164 v, 164 r. Bartoli, *op. cit.* n. 12, fig. 33, 40, 39.

19 « Temple de Jupiter » : TB 2, BN3 10, AD 10, ES 1, CH1 2, « Temple de Diacolis » : TB 5, BN3 6, AD 14, PA 2, ES 9, BA 73, MU 31, T 7 ; « Templum Veneris » : TB 17, BA 3, T 9. « Temple antique » ou « Temple » : TB 12, BN3 13, PA 6, ES 7, BA 30, T 35, AD 2 (désigné ici comme « Le temple des dieux penates »).

20 T 5, 3, 20.

21 BA 31 et 91 développent BA 63 copié sur le « Palatin » des dessins Santarelli.

22 Ravenne : BN3 18, AD 4, ES 16, PA 16, CH1 19, A 19 ; Besançon : CH1 7, BA 75, AM 7 ; Vérone : TB 15, BN3 14, AD 9, ES 10.

23 Le dessin « pour une cheminée antique » (CH2 52) est une variation sur une cheminée de Madrid (*infra*, fig. 183).

24 GEYMULLER 1887, p. 35-36 et fig. 10 (reproduction de la gravure) ; DR 2, CH2 2, BA 2 (variante au f. 88), MO 86 (« temple de paix de Genes »), CB 43, T 21.

25 DR 4, MU 32-33, CH2 51, MO 74, CB 45.

26 CB 90. GEYMULLER 1887, p. 22, cite plusieurs exemples analogues (attribués à tort à Du Cerceau) illustrés fig. 3 et 4, qui prouvent la diffusion de cette image accompagnée de son inscription. Après 1550, Du Cerceau grave ou dessine la façade complète, sans inscription : T 20, VA 46.

27 DR 6, CH2 27, MU 25, MO 54.

28 TB 13, BN3 8, PA 4, ES 17, AD 16, T 5 (élévation en géométral, pilastres corinthiens dans le tambour) ; variation libre dans BA 77. Cf. SERLIO 1584, f. 68 r.

29 *Op. cit. supra* n. 15. GUNTHER 1988, p. 234-237, p. 354-379 ; H. Günther, « Herman Postma und die Antike », dans *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* IV, 1988, p. 7-18. Sur Postma, voir N. Dacos, « L'Anonyme A de Berlin : Hermann Posthumus », dans R. Harprath et H. Wrede (éd.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mayence, 1989, p. 61-80.

30 Fol. 20 (42) r. GUNTHER 1988, pl. 117b.

- 31 H. Günther, *Bramantes Tempio. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio*, thèse, Munich, 1973, avec le catalogue des représentations conservées.
- 32 AM 14, BA 76, CH1 30-31 (sans niches). Cf. *Codex* de Cassel, cit. *supra* n. 15, f.11 (27), GÜNTHER 1988, pl. 106 a-b.
- 33 T 29. Cf. SERLIO 1584, f. 60 v.
- 34 TB 18, BN3 7, AD 5, PA 5, ES 4, CH1 22, T 30. Cf. SERLIO 1584, f. 57 v.
- 35 Par exemple, le temple d'Antonin et Faustine, représenté plusieurs fois (vue latérale: DR 7, CH2 16, MU2 28; face: DR 8, T 28), ne figure pas dans le *Terzo Libro*; le prétendu temple de Minerve à Athènes (AM 10 et T 4) reproduit celui qui figure à l'arrière-plan de l'estampe de Marco Dente représentant le Laocoon (reproduite par ex. dans A. von Salis, *Antike und Renaissance*, Zürich, 1947, pl. 39a).
- 36 Voir *infra*, p. 95 et fig 104.
- 37 Voir *infra*, p. 123.
- 38 Il semble plus probable que leur auteur néerlandais les ait emportés lui-même aux Pays-Bas où ils sont attestés pour la première fois peu après le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Voir GÜNTHER 1988, p. 356 et suiv., *Idem*, «Pieter Saenredam als Sammler», dans *Weltkunst*, XLVII, 1977, p. 2242-2245.
- 39 BN3 10, AD 10, ES 1, DR 32 («portique de Jupiter»); TB 2 et CH2 60 («vestibule du temple de Jupiter»); variations sans mention de «temple» dans MU 40 («portique antique») et MO 60 («pour un vestibule»).
- 40 AM1 4. Cette inscription détaillée se trouve dans les exemplaires de Dresde et de Washington. Voir Catalogue, AM 1.
- 41 *Des antiquités romaines*, Turin, Biblioteca Reale, ms. varia 212, vélin, f. 8v-9r (seul dessin développé sur deux pages). Reproduction de la monnaie dans T. L. Donaldson, *Architectura numismatica*, Londres, 1859, n° 67, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, t. 3, 1966, p. 102, n° 509, pl. 18 n° 3. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome*, Berkeley, 1997, pl. 64-67, fig. 47 et suiv., 91, 106.
- 42 Sur Du Choul, voir R. Cooper, «Collectors of Coins and numismatic scholarship in early Renaissance France», dans *Medals and Coins from Budé to Mommsen*, Londres, 1990, p. 5-23; *Id.*, «Humanistes et antiquaires à Lyon», dans A. Possenti-G. Mastrangelo (éd.), *Il Rinascimento a Lione*, Rome, 1988, p. 161-174; *Id.*, «L'antiquaire Guillaume De Choul et son cercle lyonnais», dans G. Defaux (éd.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, 2003, p. 261-286; M. Dickman Orth, «Lyon et Rome à l'antique. Les illustrations des 'Antiquités romaines' de Guillaume Du Choul», dans *Ibid.*, p. 287-308; J. Guillemain, «L'antiquaire et le libraire: du bon usage de la médaille dans les publications lyonnaises de la Renaissance», dans *Lyon 16<sup>e</sup>. Aspects du XVI<sup>e</sup> siècle à Lyon* (Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon, 16), 1993, p. 35-66; *Id.*, *Recherches sur l'antiquaire lyonnais Guillaume du Choul*, thèse de l'École des chartes, 2002.
- 43 Séjour attesté dès 1539 (Fr. Lemerle, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*, Turnhout, 2005, p. 43).
- 44 Les dessins du Panthéon, de la colonne Trajane, de la pyramide de Cestius, de l'obélisque du Vatican, de l'Acqua Claudia, du mausolée d'Hadrien dérivent de J. Mazzocchi, *Epigrammata anti-que urbis*, Rome, 1521, f. 6 v à 12 v.
- 45 MU 37; *Des antiquités romaines*, op. cit. n. 41, f. 74; Donaldson, *ibid.*, n° 55; *Coins of the Roman Empire...*, *ibid.*, t. 1, p. 181, 191, n° 115, 121, 197, pl. 34 (12), 36 (2). Voir aussi *infra*, p. 181, n. 62.
- 46 TB 1, BN3 8, AD 15, ES 12, PA 3; *Des antiquités romaines*, f. 45v.; G. Du Choul, *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon, 1556, p. 72; N. Biaggi, *Le preziose patine dei Sesterzi*, 1992, fig. 287 et suiv.
- 47 AM1 15 (premier état antérieur à 1549); G. Du Choul, *Discours...*, p. 9 et 10; Donaldson, n° 3. La gravure des *Discours*, très sommaire, ne montre que la statue de Jupiter au centre.
- 48 Nous partageons entièrement sur ce point l'opinion de Peter Fuhring et de Jean Guillaume.
- 49 La documentation utilisée pour les *Antiquités romaines* a été réunie bien avant la confection du manuscrit sur vélin. En témoigne le fait que l'entablement dorique du f. 70v a été dessiné d'après la rare suite de Serlio sur les ordres de 1528 et non d'après le *Quarto Libro* de 1537, donc entre ces deux dates (on notera que Du Choul corrige son modèle en plaçant le triglyphe près de l'angle, selon les indications de Vitruve, IV, 3).
- 50 *Des antiquités romaines*, f. 76r-78v.
- 51 Pont du Gard: TB 20, BN3 16, AD 18, ES 11, PA 10, CH2 33, MU 21, puis BA 84; porte de Langres: TB 7, BN3 15, AD 17, ES 18, PA 9, MU 20. Du Cerceau a copié un relevé d'une qualité étonnante, à cette date. Les pilastres cannelés, l'architrave à trois fascies, la frise de trophées, la corniche à denticule, oves et dards et consoles feuillagées, correspondent à la réalité; le rapport entre la largeur des baies et la largeur totale est exact. Seules erreurs: la hauteur est exagérée de 1/6<sup>e</sup>, il y a 7 cannelures au lieu de 8, les renditures s'élèvent à mi-hauteur. Sur l'arc, voir *Carte archéologique de la Gaule*, t. 52/2, Langres, Paris, 2003, p. 47-49.
- 52 Besançon, porte Noire: CH1 7, BA 75, AM 7; Bordeaux, piliers de Tutelle: CH1 26-27, BA 22, CB 63, AM 16; Saint-Rémy-de-Provence, mausolée des Julii: CH1 17, BA 86, CB 41, AM 13; Saint-Rémy-de-Provence, arc de Glanum (ruines): BA 23, CB 36; Vienne, «Pyramide» du cirque: BA 21, CB 98, AM 9; Nîmes, Maison Carrée: BA 20, AM 17.
- 53 Vienne, temple d'Auguste et de Livie: BN3 17, AD 3, ES 13, PA 15, DR 18, MU 16, CH2 15, CB 26.
- 54 CB 12, 44 et 88. On trouve aussi dans le même recueil (f. 108) un «palais d'Énée à Lyon» qui semble un pur caprice.
- 55 Fr. Lemerle, op. cit. n. 43, p. 24. Du Cerceau a dessiné le «théâtre de Vérone» dans BA 85 et plusieurs fois le Colisée.
- 56 *Ibid.*, p. 51-81.
- 57 Geoffroy Tory, *Le Champfleury*, Paris, 1529, «Second livre», fol. 14v.; «3<sup>e</sup> livre», fol. 41v. Ce témoignage est confirmé par LA CROIX DU MAINE 1584, p. 457-458, qui a «vu un nombre infini de ses pourtraits faits de sa main, au cabinet des Haieneuves, orfèvres, demeurants à Angers, ses neveux, lesquels sont extrêmement bien faits». Nous devons ces informations à Claude Mignot qui poursuit une recherche sur cette personnalité importante tombée dans l'oubli.
- 58 Hayeneuve vivait encore: il meurt en 1546, âgé de 96 ans. Il avait vécu en Italie dans sa jeunesse et aurait donc pu connaître également les dessins Santarelli- et les copier.
- 59 Carnet d'esquisses de Mantoue, f. 28v. C. Huelsen et H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, Berlin, 1913-1916, t. II.
- 60 Parmi ces dessins il y avait aussi des faux antiques: la «fontaine de César en Bourgogne» (CB 9), encore appelée «fontaine antique dans les cartreux de Dijon» (DR 23. Du Cerceau aurait-il fait une confusion avec le puits de Moïse?), dont il y a d'autres variantes dans CH2 3, MU 45, MO 76, PP 89. Le même édifice imaginaire apparaît aussi dans des recueils italiens: Ermitage, Destailleur B, f. 130 («fonte dicesi in Borgogna»), Padoue, Bibl. Univ., ms. 764, f. 37 (voir L. Olivato, «Due codici 'veneti'...», dans *Arte veneta*, 1978, p. 153-160, fig. 6).
- 61 La Porta Aurea est représentée avec une colonne centrale dans BN3 18, AD 4, ES 16, DR 17, PA, 16, MU2 17, CH1 19; avec pilier central (plus conforme à la réalité) dans A 19. Sur l'aspect initial, attesté par de nombreux dessins (Ant. da Sangallo, Palladio...), de cette porte détruite à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, voir M. Mauro et al., *Mura porte e torri di Ravenna*, Ravenne, 2000, p. 25-52.
- 62 Autres dessins de l'arc de Suse: Berlin, Cod. Destailleur A; Palladio, RIBA XII, 8 et VIII, 20v. J. Campbell, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Ancient Roman Topography and Architecture*, Londres, 2004, II, n° 250.
- 63 A 18 et AM 4. Ces *tondi* sont très différents de ceux des *Antiquités romaines*.
- 64 Voir *supra* n. 39. Fronton central dans BN3 10, DR 32, CH2 60, MU 40; trois arcades dans MU 40.
- 65 Texte publié et traduit en Annexe.
- 66 Toutefois Serlio, *Terzo Libro*, Venise, 1540 (SERLIO 1584, f. 112) et T. Sarayna, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Vérone, 1540, f. 20-22v, en doutent.
- 67 H. Günther, «Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione? Parte seconda», dans *Roma e l'Antico*, Rome, 1985, p. 272-310; GÜNTHER 1988, p. 50-55; *Id.*, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt, 1988, p. 89-107.
- 68 MO 1 à 10: les cinq ordres sur piédestal à fût lisse (f. 1 à 5), puis sans piédestal et à fût orné (f. 6 à 10). Dans les deux séries le cinquième ordre est appelé «yralique» (fig. 196).
- 69 H.-W. Schmidt, *Die gewundene Säule in der Architekturtheorie von 1500 bis 1800*, thèse, Karlsruhe, 1977, p. 24 et suiv.; P. von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Cologne, 1994, p. 139 et suiv.; S. Tuzi, *La colonna e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Rome, 2002.
- 70 Fr. Avril (éd.), *Jean Fouquet peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2003, n° 34, p. 325 (avec attribution au Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon).
- 71 *Ibid.*, n° 24, p. 207.
- 72 Comme le suggère V. Scamozzi, *l'Idée della architettura universale*, Venise, 1615, 2<sup>e</sup> partie, p. 171 (l. 13). Tuzi, op. cit. n. 69, p. 302.
- 73 Franc. Ant. Nigrone, *Projet de fontaine*, vers 1590. Tuzi, op. cit. n. 69, p. 169-177.
- 74 L.B. Alberti, *De re aedificatoria* IX, 1; voir aussi VII, 10.
- 75 L'édition française de Vitruve, de 1547, associe déjà caryatides et atlantes aux ordres de colonnes: les femmes avec la *ionica*, les hommes avec la *dorica*.
- 76 PP 1 à 12: dorique (1-2), ionique (3-5), corinthien (6-9), termes (10), salomonique (11-12).
- 77 Sur cette conception ornementale du fût et ses sources, voir la contribution de Krista De Jonge, spécialement p. 103-105.
- 78 Voir Catalogue, LE, et les études de CORNELL 1956, MILLER 1994 et LEMERLE 2004, p. 141-143.
- 79 A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Rome, 1962, n° 22. H. Burns, «Pirro Ligorio's reconstruction of ancient Rome: The antique urbis imago of 1561», dans R. W. Gaston (éd.), *Pirro Ligorio. Artist and Antiquarian*, Florence, 1988, p. 19-92.
- 80 P.N. Pagliara, «Vitruvio da testo a canone», dans S. Settis (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, 1986, vol. 3, p. 67-74; M. Daly Davis, «Zum Codex Coburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini», dans R. Harprath-H. Wrede, op. cit. n. 29, p. 185-199; *Id.*, «Jacopo Vignola, Alessandro Manzoni [...] Zu den frühen Antikenstudien von Vignola», dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1992, p. 287-328. H. Günther, «Gli studi antiquari per l'Accademia delle Virtù», dans R. J. Tuttle... (éd.), *Vignola*, Milan, 2002, p. 126-128.
- 81 R. Cooper, *Rabelais et l'Italie*, Genève, 1991, p. 31, 60.
- 82 Frutaz, op. cit. n. 79, n° 22.
- 83 Peu nombreuses: colonne Trajane, Panthéon, porte Majeure.
- 84 La basilique Ulpia reprend la structure à plusieurs portiques en avant-corps de MU 42-43 et CA 1.
- 85 Voir *infra*, p. 149.
- 86 L. IV, p. 13 (la copie est inversée). Pour le temple de Mars Ultor, représenté sur la même page, au fond du forum d'Auguste, comme un édifice circulaire (dérivé de Pirro Ligorio), Du Cerceau aurait pu aussi s'inspirer des restitutions de Palladio situées au chapitre suivant, mais il n'en fit rien, ce qui prouve qu'il voulait seulement créer des images capables de faire rêver ses lecteurs (à moins qu'il n'ait eu connaissance, à travers une copie, que de la planche de la p. 13).