

LA COLONNADE DU LOUVRE. 11 LA CHAPELLE ROYALE DE VERSAILLES.

Manifestes inauguraux du gréco-gothique. Claude Perrault et Jules Hardouin-Mansart. Le Classicisme français.

« Le goût de notre siècle, ou du moins de notre nation est différent de celui des anciens, et peut-être qu'en cela il tient un peu du Gothique ». C'est dans cette courte annotation de sa traduction de Vitruve (1673) que Claude Perrault qualifiait ainsi la colonnade qu'il venait d'achever avec Louis Le Vau (1612-1670) en façade du nouveau Louvre. « Gothique », voilà qu'une référence tellement méprisée, presque injurieuse, réapparaissait. Les mots pesaient, car ils figuraient dans une traduction dédicacée au « plus grand Prince de la terre » qui, d'ailleurs, l'avait commandée à Colbert, comme la colonnade. Dans ces conditions parlant du « goût de la Nation » Perrault parlait évidemment de celui du Roi. Un Monarque que l'on devine désireux d'une architecture emblématique de son royaume.

Réhabilitation de l'architecture gothique

Ainsi, Louis XIV, ce chef militaire qui soumit le clergé et la noblesse, s'occupa d'architecture. Il installa une Académie, patronna également une traduction de Vitruve, commanda la colonnade du Louvre, la Chapelle de Versailles et son château, une mission sur les antiquités de Rome et se mêlait donc d'un renouveau qui « tient un peu du Gothique ». Peut-on mieux résumer les prétentions de l'Absolutisme ?

D'ailleurs, cette nouvelle architecture « officielle » un peu gothique, un peu classique, de colonnade et de lumière fut vite étiquetée dans les traités. « Antique » et « Gothique » tout d'abord, dans celui de Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'Architecture* (1706), puis « Grecque » et « Gothique », dans celui de l'abbé Laugier, *l'Essai sur l'architecture* paru en 1753. En 1845, Eugène Viollet-le-Duc poursuivait « nos édifices des XII^e et XIII^e siècles (sont) frères des monuments antiques des plus belles époques, par le bon sens, la raison, la connaissance des matériaux, leur juste emploi »¹. Plus tard, quand vint l'ère des halles de verre, de fer et de fonte la même filiation « gréco-gothique » imprégna *L'histoire de l'Architecture* d'Auguste Choisy, un cours professé à l'École des Ponts et Chaussées à la fin du XIX^e siècle. Théoricien de la « tradition » rationaliste française Choisy consacrait 250 pages à l'architecture grecque, 300 à l'architecture gothique et à peine 120 à celle des Renaissances italienne et française, largement sous-estimées : la colonnade du Louvre n'obtenait que quelques mots. Si l'on songe qu'Auguste Perret, Tony Garnier ou Le Corbusier vénéraient l'ouvrage de Choisy on embrasse alors les deux siècles et demi de cette « tradition » gréco-gothique, commencée en pierre, poursuivie en fer, perpétuée en béton armé.

Unanimes, Peter Collins, Kenneth Frampton, Joseph Rykwert, Henry Russell-Hitchcock, y ont reconnu une des sources de la modernité architecturale qui, sur le plan de la théorie, débiterait donc avec les annotations de la traduction illustrée de Vitruve par Claude Perrault en 1673. Dans ses *Studies of Tectonic culture*² Kenneth Frampton assurait qu'« aussi loin qu'on remonte, les racines de l'idéal gréco-gothique sont au XVII^e siècle, à la retraduction de Vitruve publiée en français par

1 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, « L'architecture religieuse aux XII^e et XIII^e siècles », in *idem*, *L'éclectisme raisonné. Choix de textes*, Paris, Denoël, 1984, p. 95.

2 Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth century Architecture*, Cambridge, London, MIT Press, 1996, p. 29.

Claude Perrault en 1673, et dans son *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* une décennie plus tard.»

Il existe au moins deux raisons pour lesquelles le baroque venu d'Italie ne parvint pas à s'implanter en France. La première fut l'échec du projet du Bernin (1666) à la consultation pour le nouveau Louvre de Louis XIV. Échec imputé au caractère « trop italien » du projet : trop résidentiel aussi et pas assez imprégné de l'esprit bâtisseur et technicien pétrifié dans les cathédrales.

La seconde remonte à la création par Colbert en 1671 de l'Académie d'architecture présidée par François Blondel et destinée à encadrer le futur architectural du royaume en formatant ses bâtiments. Son enseignement, un *Cours d'architecture* publié en 1685, s'achevait avec la seconde Renaissance italienne, celle de Palladio et Scamozzi, c'est-à-dire près d'un siècle avant les projets du Bernin.

La colonnade du nouveau Louvre (1664)

La consultation pour l'agrandissement du Louvre intervint bien avant que Louis XIV n'élise finalement Versailles pour résidence en 1682. Depuis sa jeunesse le roi se méfiait de Paris. Les épisodes dramatiques de la Fronde des Princes (1650-1654) l'avaient tenu éloigné de la capitale et, en attendant son Louvre, le roi préférait vivre à Saint-Germain-en-Laye, parfois à Versailles avant l'agrandissement. Louis XIV voulait un palais parisien où loger sa famille mais aussi, inhabituellement, la Cour, c'est-à-dire les plus hauts dignitaires de l'aristocratie française. Le plan général du projet lauréat de Claude Perrault et Louis Le Vau avec ses jardins grandioses, ses innombrables cours, grandes et petites, où héberger des centaines de familles nobles réunies là, promettait un interminable chantier [fig. 11.1]. Mais peu importait, le roi pensait le Grand Louvre capable d'empêcher une nouvelle Fronde. En y domiciliait toutes les Cours de province à l'intérieur de son domaine, le roi les contraindrait à une cohabitation strictement réglementée. L'*Étiquette* qui gouverna la Cour fut une « ruse » institutionnelle destinée à circonvenir les prétentions de la noblesse française, et des Frondeurs particulièrement. Dans *La Société de Cour* (Flammarion, 2008) Norbert Elias en a décrit la mécanique de sujétion qu'imposait une fréquentation quotidienne du roi et de ses favoris, redoutablement sélective. Elle entretenait un désir insatiable d'accès au souverain et d'énormes dépenses somptuaires pour y parvenir. De là naquirent rivalités d'influence et jalousies protocolaires qui, au bout du compte, neutralisèrent le retour des coalitions frondistes.

Une fois la noblesse mise en tutelle au palais, c'est au Clergé que le Roi s'en prit, le dépossédant de la nomination des évêques, pour enfin soumettre les Parlements régionaux à ses arbitrages presque en même temps qu'il les imposa au « goût » en créant l'Académie. Monarque omnipotent, Louis XIV centralisa, comme jamais autour de son palais, les Institutions du Royaume.

On dit que cette Cour de l'Absolutisme comprenait cinq mille personnes. Un chiffre à la démesure des palais présentés à la consultation que Colbert lança en 1664. À cette date, après la modernisation de la cour carrée confiée à Jacques Lemercier (1585-1654) dès 1623, le Louvre médiéval, fortifié, avait complètement disparu. Cependant, en 1660 l'aile orientale, celle de la colonnade, manquait toujours, retardée par les troubles de La Fronde. Louis le Vau n'achevait qu'en 1667 l'aile Sud, côté Seine, commencée en 1663. Le destin de l'aile Est de la Cour carrée dépendait désormais de l'organisation du nouveau palais, un ensemble ininterrompu de bâtiments qui, partant d'elle, atteindrait le palais des Tuileries, 600 mètres plus loin à l'ouest [fig. 11.2]. Ce Louvre immense inclurait donc la villégiature que Catherine de Médicis avait fait construire hors les murs, en 1587, sous la direction de Philibert de l'Orme et Jean Bullant. Villégiature qu'ensuite Henri IV rattacha au palais par la Grande Galerie qu'on édifia de 1585 à 1609 le long de la Seine et qui peut évoquer celle du Belvédère [fig. 11.2].

En résumé lors du « concours » de 1664, Cour carrée inachevée à l'est, Grande Galerie le long de la Seine et Tuileries à l'ouest [en bas de la fig. 11.2], furent les bâtiments existants à intégrer. L'ensemble s'implanta suivant un axe de symétrie supplantant l'axe historique, Nord-Sud, de la cour Carrée. Tant le projet lauréat de Claude Perrault et Louis le Vau [fig. 11.1] que celui, rejeté, du Bernin le proposèrent [fig. 11.3 et fig. 11.1].

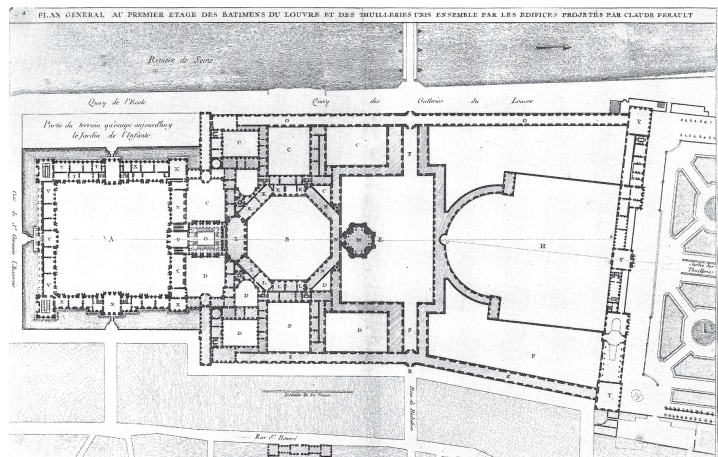


fig. 11.1 Le nouveau Louvre : projet de Claude Perrault

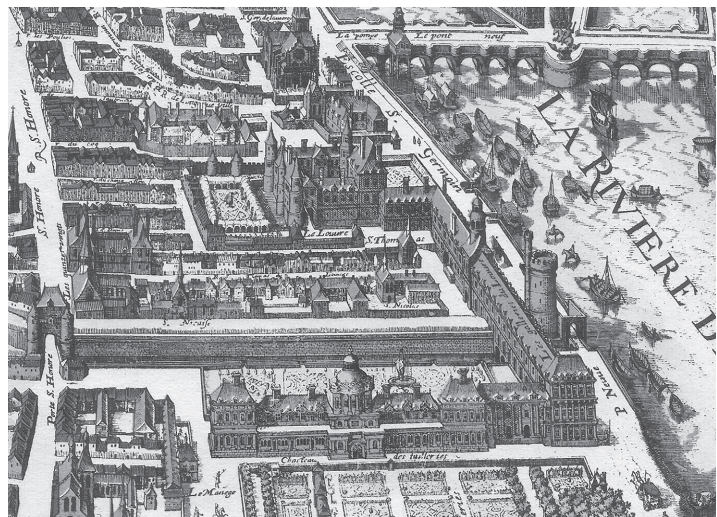


fig. 11.2 L'ancien Palais sur le Plan de Mérian, 1615. Réunir le Louvre et le Palais des Tuileries

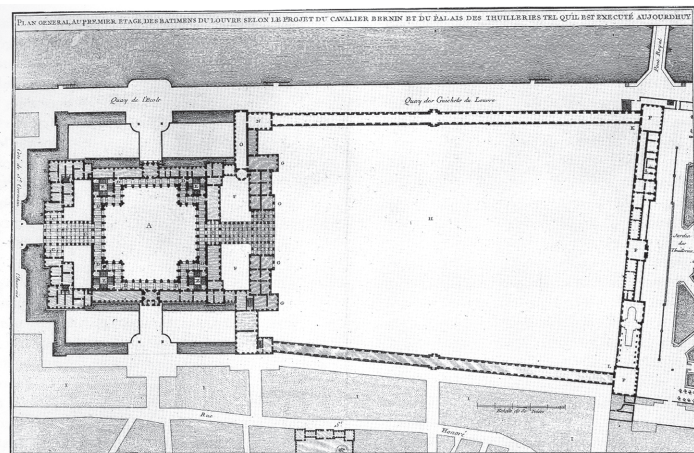


fig. 11.3 Le nouveau Louvre : projet du Bernini

Même si le dégagement du parvis de Saint-Germain l'Auxerrois prévu par Colbert tarda, le nouveau porche, la colonnade et l'aile Est entièrement reconstruite furent une nouveauté exposée aux yeux des parisiens. Au fond du parvis se dressait un parallépipède d'un bloc au toit plat, sans fenêtres, creusé d'une galerie au péristyle imposant qui s'élevait de deux étages non du sol, mais sur un socle de services [fig. 11.4]. Au fond de la galerie derrière l'ordre colossal, aucune fenêtre n'évoquait une demeure, aussi royale soit-elle. Alors, que pouvait suggérer aux parisiens ce palais muré, aveugle, aux airs de temple, sinon le siège d'une Autorité. Et que leur suggéraient ces statues antiques adossées au mur du fond de la galerie, sinon qu'elles n'ornaient pas une résidence royale, mais un parvis public d'où admirer les collections du royaume. En somme, derrière ce frontispice de pierre, aveugle et solennel siégeait l'Administration Éclairée du pays.



fig. 11.4 Façade orientale et le parvis. L'ordre de la colonnade : de mural à squelettique

La colonnade, façade d'un nouveau siège du Pouvoir

Entre le palais résidentiel du Bernin [fig. 11.5] et le temple du pouvoir de Perrault, il semblerait que le roi ait personnellement choisi. Tout d'abord en faveur du projet « à colonnade », puis d'une évolution de ce projet, les deux nous étant connus par deux médailles commémoratives (1668 et 1673). On voit sur l'une, derrière la colonnade, un pavillon central à dôme. Il a disparu de la seconde, remplacé par une toiture en terrasse, à l'italienne [fig. 11.6]. Qu'en conclure ? Que ce pavillon central à dôme et les deux d'angle qui coupaient les ailes Sud et Nord de la cour présents sur la façade de 1668, [fig. 11.6 et fig. 11.7] n'y avaient plus leur place en 1673. Que le roi souhaitait probablement effacer là toute allusion résidentielle et opter pour un bloc parallélépipédique au toit aplati alors que les pavillons à dôme bourgeoisaient partout dans le palais. D'ailleurs ce rejet répétait celui du dernier des projets de Jacques Lemercier (1648) : « pavillonnaire », trop domestique. On voit le contraste de son projet [fig. 11.8] avec celui de Claude Perrault, projet qui s'inspirait du maniérisme des Tuileries ou, plus probablement, de l'aile Sud récemment achevée par Le Vau dans le même esprit résidentiel : un chapelet de pavillons. Il est donc probable que la façade du Bernin, visiblement extrapolée elle aussi d'une demeure aristocratique, romaine, ait pêché pour les mêmes raisons, bien qu'on rapporte que Colbert l'aurait jugée « Trop italienne ! » [fig. 11.5].

C'est d'un temple antique que Perrault, dans sa traduction de Vitruve, prétendait s'être inspiré. Certes, aveugle la façade affirmait, comme son modèle antique, un pouvoir, une souveraineté sans visage, celle du Monarque sur le royaume, mais également, après disparition des pavillons, l'unité de ce royaume le long d'un parallélépipède indivis derrière l'Ordre « français » de sa colonnade [fig. 11.7 et fig. 11.8].

Ainsi 14 travées de galerie – les 14 Parlements Régionaux récemment soumis ? – continuaient l’ordonnance d’un encadrement mural parti des angles qui, passant du mural au squelettique, incarnait parfaitement le classicisme d’Alberti selon lequel « une rangée de colonnes n’est rien d’autre qu’un mur percé et ouvert en de nombreux endroits » (*De Re ædificatoria*, L. I, Ch. 10).



fig. 11.6 Médailles commémoratives de 1668 et 1673

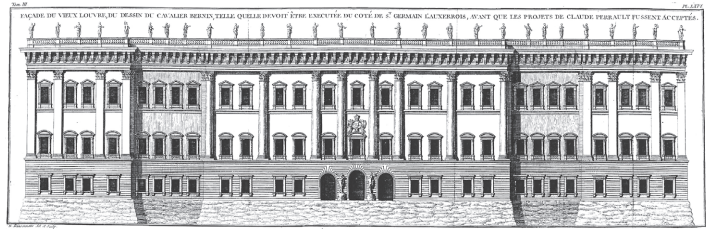


fig. 11.5 Le Bernin. Projet pour la façade orientale du Louvre.

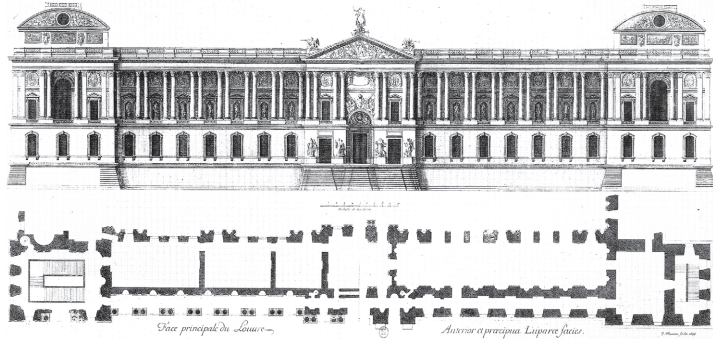


fig. 11.7 La galerie d’antiques aveugle et la colonnade avant la disparition du toit des pavillons d’angle

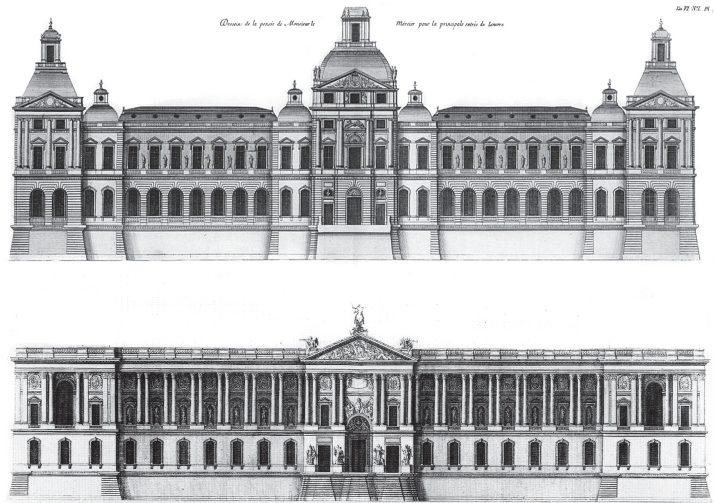


fig. 11.8 Projet de Jacques Lemercier (1648). Projet final de Claude Perrault

La colonnade : un Ordre français

Il faut en venir aux significations de cette colonnade classique en plein âge baroque. Ce sont des colonnes corinthiennes dédoublées au-dessus d'un socle rustique, comme au palais Caprini de Bramante [fig. 8.1]. Cependant, un entrecolonnement anormalement large les sépare car l'ordre corinthien qu'emploie Claude Perrault exigeait des fûts élancés (ce qui est le cas), mais aussi d'étroits entrecolonnements (ce qui ne l'est pas). Au contraire, ces hauts fûts et ce large entrecolonnement bafouaient l'orthodoxie Vitruvienne [fig. 11.9] dont pourtant Perrault se prévalait en prétendant que « cela a été fait à l'imitation d'Hermogène »³.

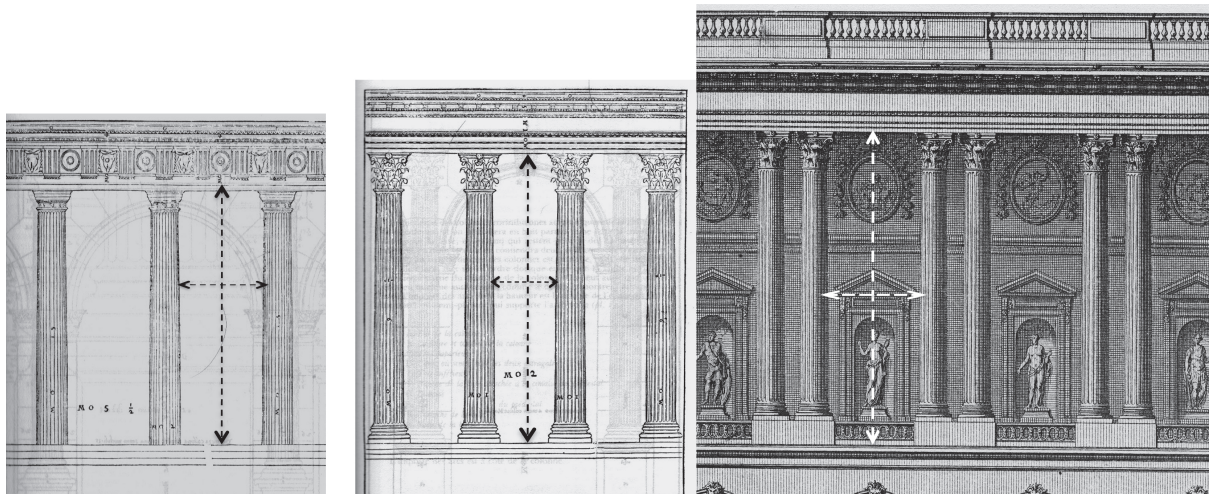


fig. 11.9 Comparaison des ordres « dorique », « corinthien » et « français »

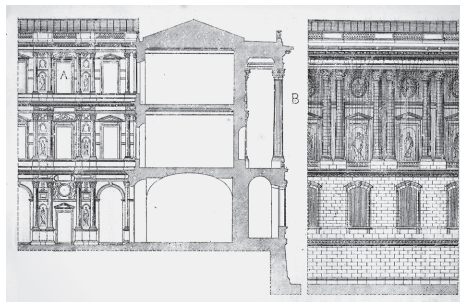


fig. 11.10 Coupe sur l'aile orientale du Louvre et élévation de la galerie d'Antiques (d'après Julien Guadet)

Alors, pourquoi cet « Ordre français » colossal, large, élancé, polémique ?

On l'a vu, ce large entrecolonnement permet d'exposer aux parisiens une collection de statues antiques dans des niches en tabernacles [fig. 11.10]. L'héritage classique du royaume s'y présentait ainsi non en décor d'un palais, d'une demeure, mais en référence d'une administration éclairée. Dans sa traduction de Vitruve, Perrault justifia doctrinalement son sixième ordre, « Français » : « le goût de notre siècle, ou du moins de notre nation est différent de celui des anciens, et peut-être qu'en cela il tient un peu du gothique : car nous aimons l'air, le jour et les dégagements.

3 Vitruve, *Les Dix Livres d'Architecture*, [trad. Claude Perrault], Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995, p. 76.

4 Vitruve, *op. cit.*, L. III, Ch. 2, (note 3), p. 76.

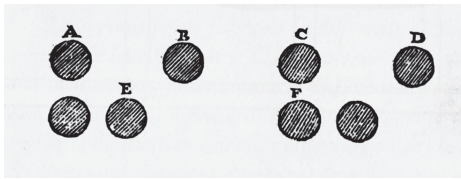


fig. 11.11 Claude Perrault. L'entrecolonnement de « l'ordre français »

Cela nous a fait inventer une sixième manière de disposer ces colonnes qui est de les joindre deux à deux »⁴. Un sixième ordre, pas moins. Par ce « Nous » habile, Perrault se fondait dans le goût supposé des français et surtout de leur souverain. Un croquis en illustre le dédoublement des colonnes [fig. 11.11]. Pour la première fois un traité suggérait qu'il soit possible de réconcilier une colonnade classique avec l'architecture gothique. En tout cas les parisiens apprécièrent. En avril 1755, quand on conçut d'enlever les statues et fenêtrer le mur du fond, Diderot s'insurgea en leur nom : « Est-il croyable que dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, on puisse former le projet de défigurer le plus beau monument d'architecture qu'il y ait en France, et cela pour avoir des fenêtres et des lucarnes ? »⁵.

Construction de la colonnade : architraves et plates-bandes armées

Perrault en venait finalement à la construction car « ces grandes distances dans les portiques n'auraient pas été supportables si les colonnes n'avaient été doublées »⁶. On savait depuis les cathédrales gothiques que le flambement menaçait de hauts piliers supportant un poids excessif. Voilà pourquoi Perrault proposait d'en diminuer la charge individuelle afin d'accroître malgré tout hauteur et intervalle. Pour cela, il suffisait que chaque pilier ne porte que sa propre voûte. En éliminant l'appui commun à deux voûtes contiguës, la charge par pile s'allégeait. Deux colonnes jumelées pouvaient ainsi s'élancer et s'amincir sans craindre le flambement, quant à l'entrecolonnement Perrault put l'élargir augmentant la portée des voûtes. Pour cela il recourut à la technique des plates-bandes armées. Il s'agissait soit d'énormes linteaux de pierre faits de pierres clavées comme le serait un arc, soit de voûtes à l'intrados horizontal et aux quatre côtés également horizontaux et non arqués. Dans les deux cas, on neutralisait les poussées latérales des plates-bandes à l'aide de tirants métalliques latéraux et diagonaux [fig. 11.12]. Dans ces conditions, un linteau de pierre d'apparence parfaite franchissait les quatre mètres d'entrecolonnement. On en perceait les claveaux pour y introduire le tirant qui devenait invisible. Certes, l'accroche d'agrafes métalliques entre claveaux ou de tirants apparents était usuel, mais cette présence statique d'armatures de fer à l'intérieur même de la pierre, à l'abri des intempéries, n'avait pas eu de précédents aussi audacieux [fig. 11.12].

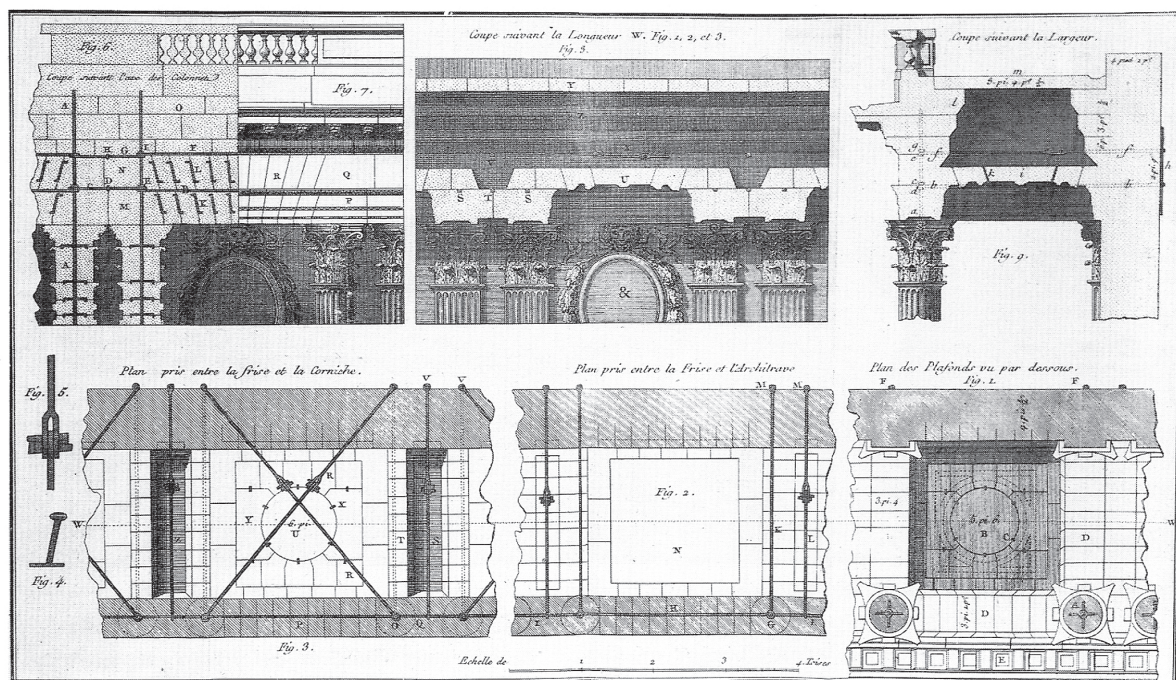


fig. 11.12 Colonnade du Louvre. Linteaux et voûtes en plates-bandes armées (d'après Pierre Patte « Monuments érigés en France... », 1765)

L'Ordre français déclenche une « querelle » avec l'Académie

L'Académie s'interrogea : est-on fondé à créer un sixième ordre aussi « français » qu'il soit ? Non ! Elle condamna la colonnade. François Blondel, son directeur, dénonça « le mépris que M. Perrault témoigne pour les proportions des parties de l'architecture » et, quelques lignes plus loin, défendit la tradition vitruvienne et ses prétendues sources « naturelles » : « Il est assez juste que je rapporte quelque raison pour la défense de Vitruve, d'Albert, de Philander, de Barbaro, de Palladio, de Scamozzi du Chevalier Woton pour ne pas dire de tous ceux qui ont parlé de l'architecture et qui ont cru que la raison pour laquelle un édifice construit dans les règles plaît infiniment à nos yeux, n'est autre chose que parce que la beauté se rend maîtresse de notre esprit et de nos sens plutôt par quelque cause née avec nous et insinué dans notre âme par la nature que par l'opinion »⁷. En réponse, dans l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes* (1683), Perrault compara textes et constructions de ces auteurs présentés en grands tableaux réca-

5 Friedrich Melchior Grimm, Denis Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1753 jusqu'en 1769*, Paris, Longchamp, F. Buisson, t. 1, 1813, p. 337.

6 Vitruve, *op. cit.*, L. III, Ch. 2, (note 3), p. 76.

pitulatifs des cinq Ordres et de leurs mesures détaillées. Les données des meilleurs traités depuis Vitruve y figuraient, mais également les relevés des principaux édifices romains recueillis dernièrement par la mission d'étude qu'entreprit Antoine Desgodets à la demande de Colbert (1682). Ces tableaux comparatifs, pensait-il, prouvaient l'absence de concordances entre les énoncés vitruviens originaux, leurs rectifications au fil des traités et les relevés archéologiques romains les plus récents. Les lecteurs, pour la première fois confrontés à tant de résultats, ne pouvaient que s'incliner : des prétendues règles vitruviennes rien ne subsistait, ni la hauteur des piédestaux, ni les fûts des colonnes, ni les chapiteaux, l'épaisseur des entablements ou les intervalles des entre-colonnements. Une démonstration irréfutable pour qui s'y était déjà essayé dans son propre traité en marge de la traduction de Vitruve.

Dans ces conditions, le sixième ordre « français » [fig. 11.9] ne dérogeait pas plus aux règles de proportionnalité que ses devanciers, puisqu'il qu'il n'y en avait pas d'établies. Bien décidé à délégitimer l'invariance supposée des Ordres par l'historicité du « goût », Perrault se résumait ainsi : « L'imitation de la nature, ni la raison, ni le bon sens, écrivait-il, ne sont donc point le fondement de ces beautés, qu'on croit voir dans la proportion, dans la disposition, et dans l'arrangement des parties d'une colonne ; et il n'est pas possible de trouver d'autre cause de l'agrément qu'on y trouve, que l'accoutumance » (*Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, 1683). Beauté « naturelle », beauté « culturelle », beauté « positive », beauté « arbitraire », il fallut probablement ce détour théorique pour que l'« Ordre français » et ses solutions techniques existassent sur une façade.

L'hellénisme-gothique de Perrault connaîtra de nombreux développements, et, grâce à l'immense influence du traité de l'Abbé Laugier, paru en 1753, appartiendra aux sources techniques du néoclassicisme européen et de son goût pour d'amples colonnades. Écoutons Laugier : « J'ai cherché si en bâtissant nos églises dans le bon goût de l'architecture antique, il n'y aurait pas moyen de leur donner une élévation et une légèreté, qui égalât celle de nos belles églises gothiques. Et après y avoir bien pensé il m'a paru que non seulement la chose est possible, mais qu'il nous est beaucoup plus facile d'y réussir avec l'Architecture des Grecs [...] Il n'est plus question d'incidenter sur l'impossibilité prétendue de faire des architraves en plate-bande : j'ai déjà répondu qu'on n'avait qu'à étudier le trait des travées de la Chapelle de Versailles, ou de l'entablement du portique du Louvre, ces deux exemples font évanouir entièrement la difficulté »⁸.

La Chapelle royale de Versailles : un manifeste gréco-gothique

À lire ce texte, on le devine, la Chapelle royale de Versailles construite par Jules Hardouin-Mansart de 1689 à 1710, poursuivit la leçon de Perrault. Les Traités la citèrent pour sa colonnade et ses parois abondamment vitrées à tous les étages, un spécimen du crédo gréco-gothique. La Chapelle est, par son plan, sa coupe, sa structure, sa nef étroite, élancée, une église gothique habillée des ordres classiques : un manifeste construit de cette tradition naissante qu'annonce Laugier après Cordemoy.

Au début de l'emménagement à Versailles, en 1682, Hardouin-Mansart construisit, entre cour et jardin du château, une chapelle provisoire, de plan carré, couverte d'une voûte en arc de cloître et dotée d'une tribune sur trois côtés. Des cariatides soutenaient les tribunes, tandis que de grandes baies aux deux étages dispensaient abondamment lumière et vues, y compris sur les jardins. Hormis la présence de l'autel face à la tribune royale rien ne spécifiait la vocation culturelle du lieu. La chapelle abritait surtout *La Musique du Roi*, sorte d'académie de deux cents musiciens et chantres chargés d'écrire et interpréter la musique de 280 messes par an. La sacralité s'y imposait si peu que, par erreur, une fois la chapelle désaffectée, un archiviste du royaume crut même identifier « une salle de comédie ». La chapelle définitive redressa d'une sacralité « gothique » venue du XIII^e siècle la désinvolture profane de la chapelle provisoire.

Une chapelle palatine

L'église est d'abord une chapelle palatine, c'est-à-dire dépendante d'un palais. Son plan, sa coupe, différent à ce titre, de ceux d'une chapelle ordinaire. Par exemple, un vaste vestibule la raccorde directement aux appartements du Roi situés au premier étage du palais, comme aux dépendances de la Cour à rez-de-chaussée. Encastree dans le palais elle n'a donc pas de façade. S'il y a deux étages dans la nef, c'est en respect d'une hiérarchie Cour-Souverain, propre aux offices palatins bien qu'il n'existe pas de plan-type pour une chapelle de palais.

7 François Blondel, *Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Paris, P. Auboin, F. Clouzier, 1675-1683, L. V, ch. 14, p. 763-764. Cité dans Françoise Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles, Mardaga, 1979, p. 151-152.

8 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. 206.

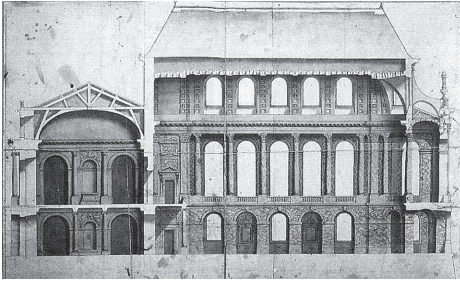
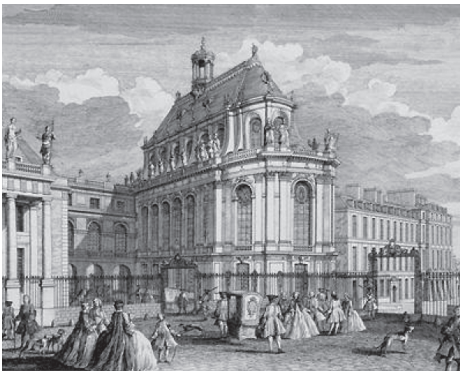


fig. 11.13 Hardouin-Mansart. Chapelle royale de Versailles. Perspective sur le chevet et coupe. Une galerie du château dessert directement les deux étages : le rez-de-chaussée de la Cour, l'étage de la tribune royale.

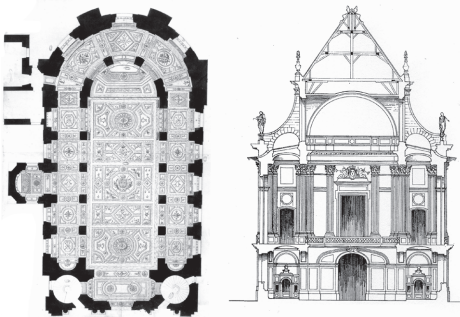


fig. 11.14 Plan du rez-de-chaussée et coupe de la Chapelle royale. Un déambulatoire circulaire prolonge le bas-côté. Au-dessus d'eux des arcs-boutants dévient les poussées latérales de la voûte en berceau sur les piliers externes.

Alors, lui fallait-il une croix latine ? La Chapelle royale n'était pas une église de monastère. Lui fallait-il un plan carré comme la précédente, ou en croix grecque ? Ils auraient plutôt desservi les messes palatiales, car le Roi aimait la musique chorale des offices et y invitait tous les jours la Cour. On a des descriptions de cette foule courtisane qui s'y pressait quotidiennement, par ferveur ou simplement pour s'y montrer. Chaque matin, le Roi arrivait en procession suivi des cent courtisans invités à son réveil. La foule acclamait le cortège. Les branches d'une croix grecque se prêtaient mal à tant d'allées et venues qu'il fallait canaliser. En somme, une nef basilicale à bas-côtés, de bien meilleure capacité, convenait mieux aux mouvements prévisibles du public et à l'acoustique orchestrale recherchée.

Au rez-de-chaussée il y a tout d'abord une nef et des bas-côtés accolés directement à une abside-autel en hémicycle, bien dans l'esprit post-tridentin. Un vestibule dans une aile du château y donnait accès. À l'étage un vaste foyer desservait la tribune royale [fig. 11.13 et fig. 11.14] laquelle comprenait, juste après le la loge du Roi, de sa famille, la galerie réservée aux « Dames de la Cour » comme à des dizaines de chantres et de musiciens [fig. 11.15]. Enfin, à l'écart de la tradition basilicale, cette tribune se courbait et s'enroulait derrière l'autel pour accueillir l'organiste du Roi [fig. 11.14]. Cette prolongation du bas-côté et de la tribune autour du chevet de l'église, appelée déambulatoire, était plutôt une disposition habituelle des abbayes gothiques desservant de nombreuses chapelles d'abside, rayonnantes et inexistantes ici.

Les sources gothiques de la chapelle

En somme, ceinturant le vaisseau, l'anneau du bas-côté et de la tribune [fig. 11.16, fig. 11.15] appartient plus à la construction « gothique » de l'édifice qu'aux particularités des offices palatins. Sa raison d'être était structurelle, porter une voûte et buter ses poussées. Comme on le voit sur le plan du rez-de-chaussée de la Chapelle royale [fig. 11.14], 16 points d'appui intérieurs et 16 contreforts extérieurs portent la charpente, la voûte et la tribune. Entre eux, 16 arcs-boutants transmettent aux contreforts les poussées de la voûte en berceau enjambant les bas-côtés, y compris au chevet de l'église où ils rayonnent au-dessus du déambulatoire [fig. 11.13 et fig. 11.14]. Ces principes de construction qui permettaient de revêtir de vitraux les cathédrales permirent ici de fenêtrer sans réserve bas-côtés et tribunes, formant ainsi une source continue de lumière autour de la nef qui, d'ailleurs, la recevait aussi centralement des lunettes percées dans

le berceau. « Gothiques », ces trois étages d'ouvertures se mettaient ici au service d'une traversée de la lumière dans la nef grâce à la paroi vitrée transparente qui ne racontait pas l'Histoire Sainte. « Gothique », la nef l'était encore par son étroite verticalité : deux fois et demi plus haute que large [fig. 11.17, fig. 11.18]. Elle aboutissait ici non à la voûte étoilée des gothiques, mais à ces cieux familiers, peints en trompe l'œil et peuplés de bienheureux.



fig. 11.16 Arcade de pierre blanche autour du rez-de-chaussée



fig. 11.15 Colonnade de pierre blanche. Anneau de lumière

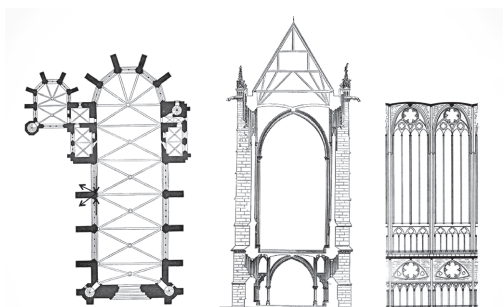


fig. 11.17 La Sainte-Chapelle (Paris). Plan, coupe, élévation

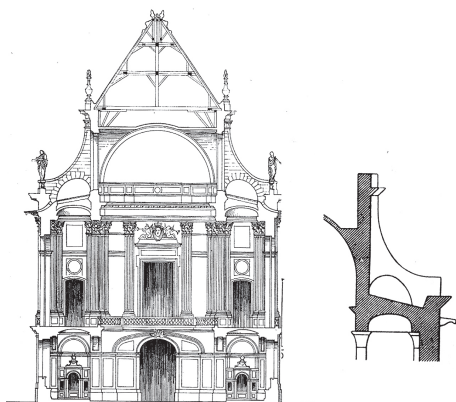


fig. 11.18 Chapelle royale. Coupe transversale et détail des appuis de la voûte et de la charpente

On a souvent répété que la silhouette étroite et élancée de la Chapelle royale (également dédiée à Saint-Louis) [fig. 11.13], évoquait celle de la Sainte Chapelle parisienne (1248), autre chapelle palatine⁹. À juste titre, au vu de son extérieur fin et élancé, de son toit très pentu, de ses gargouilles qui le rappellent. Mais à Versailles la coupe diffère, puisqu'il y a une tribune d'étage absente à la Sainte Chapelle. Pareillement le plan diffère. Manquent à la Sainte Chapelle des bas-côtés de nef et un déambulatoire autour de l'abside. Manquent aussi les arcs-boutants qui lui sont donc inutiles. Quant à l'élévation elle présente trois étages de baies à Versailles tandis qu'il n'y en a que deux dans la nef de la Sainte Chapelle [fig. 11.17].

Si l'on en compare plans, coupes et élévations on se convainc que la Chapelle royale s'inscrit plutôt dans une tradition française d'abbatiales à tribunes du XII^e et XIII^e siècles, peu larges, hautes et enveloppées de vitraux. Mais il y a peut-être plus qu'un air de famille. Terme à terme

⁹ Alexandre Maral, « La chapelle royale de Versailles, architecture et décor », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 2015, p. 252-258, en part. p. 255.

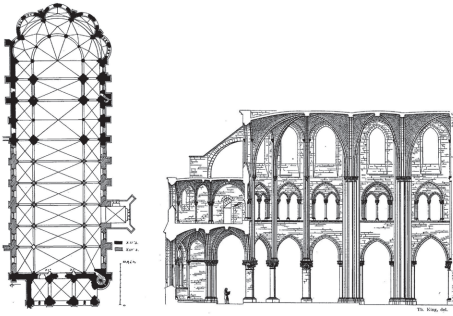


fig. 11.19 Saint-Leu d'Esserent. Plan et coupe longitudinale

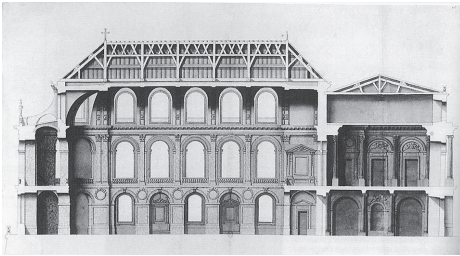


fig. 11.20 Chapelle royale. Projet de marbres polychromes

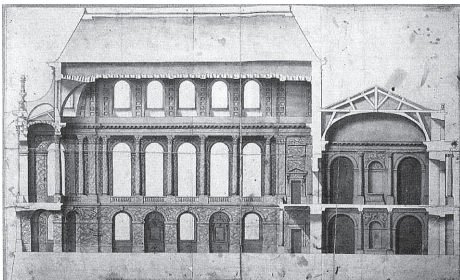


fig. 11.21 Chapelle royale. Projet de pierre blanche

apparaît une ressemblance troublante avec l'abbatiale de Saint-Leu-d'Esserent (XIII^e siècle) [fig. 11.19] : une nef étroite et allongée sur trois étages, de 12 mètres de large également et 28 mètres de hauteur ; un bas-côté surmonté d'une tribune/triforium qui se prolonge en un déambulatoire à tribune, incurvé derrière l'autel comme à Versailles. Comme à Versailles encore il y a trois niveaux d'ouvertures incluant celles des voûtes [...] Alors, pourquoi conjecturer l'exemplarité de cette abbatale parmi tant d'autres similaires ? Ce peut n'être qu'une coïncidence, mais la parenté se précise nettement lorsqu'on apprend

qu'Hardouin-Mansart alla chercher la pierre blanche réclamée par le Roi à la carrière de Saint-Leu-d'Esserent et que la pierre de Saint-Leu était, à Paris, celle de l'église Saint-Eustache, de la tour Saint Jacques, de Saint-Germain l'Auxerrois et à Versailles [...] celle du château.

Marbres polychromes ou pierre blanche : deux projets concurrents

Pendant les années de conception le plan « abbatial » d'Hardouin-Mansart connut deux versions pour une nef de 12 mètres de large. Deux projets de plan « classique » puis « gothique » se concurrencèrent, bien différents en coupe et élévation. Les comparer éclaire le désir d'une architecture propre au Royaume déjà recherchée par le Roi et son architecte au Louvre. Le premier projet est une nef aux arcades murales [fig. 11.20], allongée, voûtée en berceau, revêtue de marbres polychromes de bas en haut.

Il y a deux étages d'arcades quasi berniniennes d'inspiration. Le second projet est une nef toujours large de 12 mètres, mais bien plus haute et, surtout, qui n'est plus murale. Elle grandit par surhaussement de la tribune royale devenue une colonnade qui contraste désormais avec l'arcade sur piliers du rez-de-chaussée. En résulte une nef plus haute, plus élancée, deux fois et demi plus haute que large, plus squelettique aussi et construite de pierre blanche afin de recueillir toute la lumière du mur de verre. Une sorte de manifeste gréco-gothique [fig. 11.21]. Louis XIV serait lui-même intervenu afin d'écarter le premier projet (1688), solution trop coûteuse, trop ostentatoire paraît-il. Il aurait alors, rapporte Louis Hautecœur, préconisé qu'on utilise « la pierre de taille la plus blanche et la plus pleine, afin d'en bien traiter toute l'architecture et les ornements de la sculpture »¹⁰. À la suite de quoi Hardouin-Mansart devinant l'intention du souverain paracheva l'option gréco-gothique en débarrassant l'étage de son arcade afin que l'éclat solaire venu du pourtour de la

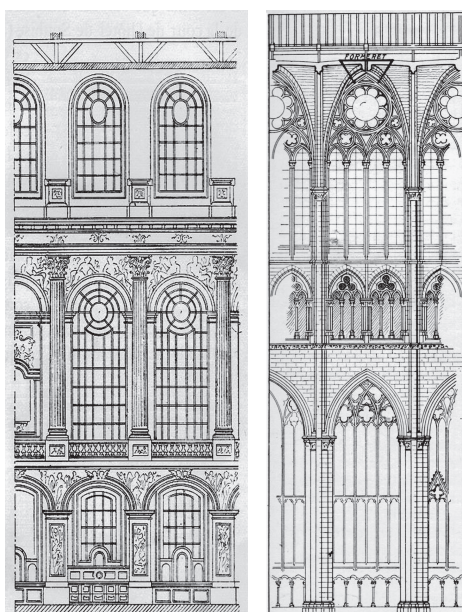


fig. 11.22 Murs de verre. Élévations comparées. Chapelle de Versailles, Cathédrale d'Amiens

chapelle la traverse de part en part et que les fûts blancs cannelés de sa colonnade puissent resplendir de tous côtés. L'élévation réalisée [fig. 11.22] montre la présence entêtante du mur de verre, semblable à celle des vitraux à l'intérieur d'une cathédrale. Certes, pour les deux projets, Hardouin-Mansart avait dimensionné la largeur du vaisseau afin qu'on ne soit jamais loin des fenêtres puisque le milieu de nef n'était qu'à 12 mètres de la paroi vitrée. Cependant, une fois supprimée l'arcade sur piliers et la muralité de la nef, la lumière du jour parvint plus intense au centre et put se disperser de tous côtés et pour ainsi dire rayonner [fig. 11.20, fig. 11.21]. Maintenant l'étage du Roi en colonnade se détachait visiblement de la condition courtisane et imposait, à mi-hauteur, sa domination astrale.

Toutefois, quand on sait l'intérêt du Roi pour la musique, quand on apprend que de sa tribune, le roi sélectionnait lui-même les chantres de la Musique de la Chapelle qu'il auditionnait un à un, alors, au regard de cette passion si minutieusement décrite au jour le jour¹¹, on ne peut écarter l'hypothèse que le choix « gothique » du Roi ait été également inspiré par les propriétés acoustiques particulières des abbayes médiévales pour le plain-chant, notamment l'écho du chœur montant aux voûtes, celui de la polyphonie clunisienne des moines de Saint-Leu. Selon les acousticiens, l'écho demande un délai de réverbération minimum qui est très dépendant de la distance séparant les choristes du plafond. À Versailles on dû, sans doute pour ce motif, hausser le plafond de la Chapelle puisqu'on y chantait à l'étage. En ce cas des performances acoustiques auraient contribué au choix « gothique »¹².

Éclat solaire, squelette gothique, baie structurelle

Résumons : la lumière provenant des deux cours du château que la chapelle sépare traverse dans les deux sens et sans obstacle une nef très haute et étroite grâce à des vitrages qui occupent pratiquement l'intégralité

10 Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. III, « Le règne de Louis XIV », Paris, Éditions Picard, 1965, p. 636-638.

11 Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV, cérémonial, liturgie et musique*, Sprimont, Mardaga, 2002.

12 Ces propriétés, dues à la forme, à la hauteur et à la matérialité des plafonds d'églises sont bien résumées dans l'article de Victor Desarnaulds et Antonio Carvalho, « Plafonds d'église, survol historique et remarques acoustiques », *Tracés*, n° 23, novembre 2001, p. 12-17.



fig. 11.23 Le berceau à « lunettes » et les voûtes plates de la tribune. Chapelle de Versailles

de la baie structurelle, c'est-à-dire l'intervalle entre deux points porteurs. Dans la nef, c'est à l'étage du roi que la luminosité est la plus intense. Également éclairées par les nombreuses baies qui se font face de part et d'autre (incluant les lunettes du berceau), les deux tribunes sont inhabituellement lumineuses, à peine ombrées au plafond qui est plat [fig. 11.23]. Les colonnes qui ont été cannelées afin d'accrocher la lumière, apparaissent presque uniformément blanches sur toutes leurs faces. Une telle diminution de l'ombre autour des fûts trouble évidemment nos habitudes perceptives, si bien que la nef paraît en mesure d'éclairer toutes les faces de la colonnade, les fûts, l'entablement, les travées jusqu'à la face intérieure des (étroits) trumeaux des façades. Un détail que l'étroitesse favorise, car le jour venant des lunettes du berceau et des fenêtres du côté opposé les éclaire assez pour estomper le contre-jour naturel.

Baie structurelle, mur de verre, anneau de lumière solaire, sonorité d'abbatiale, ont été la raison d'être de cette construction squelettique haute et étroite. Les travées des galeries, leurs voûtes en plates-bandes, carrées, qui ouvrent pleinement la colonnade sur le mur de verre, le berceau à lunettes et ses soutiens ont déterminé entièrement la structure « gothique » du bâtiment. Triangulée, pentue comme un toit gothique, la charpente pèse sur les renforts entre deux lunettes, puis sur les colonnes de la tribune enfin sur les piliers du rez-de-chaussée. À son tour, à chaque travée entre ses lunettes, la voûte en berceau pèse sur la colonnade intérieure tandis que ses poussées latérales, sont recueillies à ses reins par un arc-boutant qui enjambe à l'extérieur la tribune et les dévie vers un pilier du mur vitré [fig. 11.18]. L'arc-boutant est surmonté d'un pinacle c'est-à-dire d'une lourde statue. De cette charge supplémentaire ne résultent dans le contrefort que des poids. S'y additionnent enfin ceux des voûtes plates, armées, de la tribune et de la voûte surbaissée qui, au-dessus, les protège des intempéries.

Au bout du compte, mur de verre et tribune squelettique font de l'étage royal un anneau de lumière uniforme [fig. 11.18]. Tous leurs appuis sont, à l'instar de ceux d'une cathédrale, ponctuels. Mais ici, comme dans un temple grec, la travée structurelle de la colonnade est aussi un repère dimensionnel générateur de tout le bâtiment et de ses subdivisions, un module d'une grille. La travée carrée de la tribune est deux fois plus haute que large (6 mètres et 12 mètres), l'intervalle entre deux colonnes corinthiennes, élancé, est quatre fois le diamètre de la colonne. La largeur de la nef (12 mètres) est deux fois celle du bas-côté et toutes ces coordonnées sont affichées sous nos pas car le pavement souligne encore, de l'entrée à l'autel, les six travées

de la nef et sa modularité. La nef est aussi trois fois plus longue que large (36 mètres). Elle est également étroite et haute, exactement deux fois et demi plus haute que large (28 mètres), s'approchant, par un tel rapport, des verticalités gothiques les plus hardies du XIII^e siècle, exactement celle de Saint-Leu d'Esserent [fig. 11.13].

La colonnade du Louvre et la chapelle auront légué le fondement d'un Classicisme gréco-gothique systématisant l'usage de la baie structurelle gothique et celui d'une colonnade issue, selon la formule d'Alberti, de l'évidement squelettique d'un mur de temple dont ne subsistent que les renforts.